



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM ESTUDOS
DE LINGUAGENS

RICARDO SANTOS PORTO

REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *VESTIDO DE NOIVA* E *TODA NUDEZ*
SERÁ CASTIGADA

CAMPO GRANDE/MS
FEVEREIRO - 2019

RICARDO SANTOS PORTO

**REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *VESTIDO DE NOIVA* E *TODA NUDEZ*
*SERÁ CASTIGADA***

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos.

Área de Concentração: Teoria Literária e Estudos Comparados.

CAMPO GRANDE/MS

FEVEREIRO - 2019

RICARDO SANTOS PORTO

**REPRESENTAÇÕES DA MULHER EM *VESTIDO DE NOIVA E TODA NUDEZ*
*SERÁ CASTIGADA***

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr^a. Rosana Cristina Zanelatto Santos (Orientadora / Presidente)
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGMEL/UFMS

Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins - Membro Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - PPGMEL/UFMS

Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos – Membro Titular
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - CPAN

Campo Grande, MS, 01 de Fevereiro de 2019.

Dedico este trabalho especialmente à minha família: mãe, pai, irmão e filhos, que me proporcionaram, além de uma educação para a vida, valores éticos e morais e sempre estiveram ao meu lado nos melhores e nos piores momentos. Também dedico esta dissertação aos meus filhos, pois sem essa base seria impossível conseguir trilhar este caminho até aqui, e à minha namorada, que sempre esteve ao lado para prestigiar o sucesso deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à colaboração direta ou indireta de muitas pessoas e lembrar todos é bastante difícil, ainda mais tentar definir quem seria o mais importante neste processo. Dessa forma, a todos uma palavra de agradecimento e de respeito.

De forma particular e especial, agradeço:

À Profa. Dr^a. Rosana Cristina Zanelatto Santos, pela orientação exigente e segura ao longo deste processo de pesquisa e de construção textual.

Ao Prof. Dr. José Alonso Tôrres Freire, que iniciou esta caminhada, quando da minha entrada neste Programa de Pós-Graduação.

À Profa. Dra. Regina Baruki, cujos conselhos valiosos de alguns anos atrás me ajudaram a chegar a este momento tão importante.

À minha amiga de Mestrado Samara, pelo apoio e pela colaboração nas infindáveis conversas e bate-papos durante as aulas e virtualmente.

Aos meus amigos do IFMS, que sempre estiveram dispostos a oferecer ajuda, com palavras de apoio e de incentivo, ou mesmo durante os períodos em que necessitei estar fora para apresentação de trabalhos ou durante as aulas do Mestrado.

A todos os professores e aos colegas do Mestrado em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, com quem tive a oportunidade de cursar disciplinas muito enriquecedoras e assim vislumbrar novas possibilidades de pesquisas futuras.

Trovão: Mente Perfeita

(De Ísis ou Sofia II ou III d.C.)

Pois eu sou a primeira e a última
Eu sou aquele que veneram e de quem
zombam

Eu sou a prostituta e a santa

Eu sou a vida e a virgem

Eu sou os membros da minha mãe

Eu sou a estéril e muitos são meus
filhos

Eu sou aquela cujo matrimônio é
grande e não tomou marido

Eu sou a parteira que não dá luz

Eu sou a consolação das minhas dores
de parto

Eu sou a noiva e o noivo e foi meu
marido que me procriou

Eu sou a mãe do meu pai e a irmã do
meu marido, e ele é o meu rebento...

Ouçam-me com atenção

Eu sou a desgraça e a grandiosa.

(HUSSAIN, 2001, p. 7)

RESUMO

O teatro de Nelson Rodrigues é uma das manifestações mais expressivas da dramaturgia nacional, sendo considerado precursor da modernização do teatro brasileiro, com uma gama de enredos e de personagens marcantes, não apenas por sua configuração dramática, mas também pela forma de o autor interagir com o mundo, buscando transgredir e questionar, em suas obras, os valores morais e a hipocrisia na sociedade brasileira da primeira metade do século XX. As diversas facetas das personagens de Nelson Rodrigues, em especial as femininas, são elementos cruciais em seus textos. Baseados, inicialmente, nessa premissa, analisamos neste trabalho *Vestido de Noiva* (1993), encenada pela primeira vez em 1943 e considerada precursora do moderno teatro no Brasil, e *Toda Nudez Será Castigada* (2012), sucesso nos palcos, pela primeira vez, em 1965 e no cinema, com adaptação de Arnaldo Jabor, em 1972. As ações nessas obras penetram no universo feminino, com mulheres cujos destinos são marcados mais por seus próprios atos e pela inexorabilidade do destino do que graças à opressão masculina. Notamos que a mulher deixa de ser figurante e passa a ser dona do seu próprio papel, ocupando um espaço de relevância no palco de Nelson Rodrigues. Para a consecução das análises, foram referências teóricas importantes: Sábado Magaldi, Ronaldo Lima Lins, Theodor W. Adorno e Luiz Costa Lima, Carla Bassanezi e Mary Del Priore.

Palavras-chave: Dramaturgia. Representação. Mulheres. Nelson Rodrigues.

ABSTRACT

Nelson Rodrigues' theater is one of the most expressive manifestations of Brazilian dramaturgy, being considered a forerunner of the modernization of Brazilian theater, with a range of storylines and outstanding characters, not only for its dramatic configuration, but also for the way the author interacts with world, seeking to transgress and question in his works, moral values and hypocrisy in the Brazilian society of the first half of the twentieth century. The various facets of the characters of Nelson Rodrigues, especially the female ones, are crucial elements in his texts. Initially based on this premise, we analyzed in this work *Vestido de Noiva* (1993), first performed in 1943 and considered the forerunner of modern theater in Brazil, and *Toda Nudez Será Castigada* (2012), a success on stage, for the first time in 1965 and in the movies, with adaptation by Arnaldo Jabor in 1972. The actions in these works penetrate the feminine universe, with women whose destinies are marked more by their own acts and the inexorability of the destiny than due to the masculine oppression. We noticed that the woman ceases to be an extra person and becomes the owner of her own role, occupying a space of relevance on the stage of Nelson Rodrigues. For the accomplishment of the analyzes, important theoretical references were: Sábato Magaldi, Ronaldo Lima Lins, Theodor W. Adorno, Luiz Costa Lima, Carla Bassanezi and Mary Del Priore.

Keywords: Dramaturgy. Representation. Women. Nelson Rodrigues

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
EM CENA, NELSON RODRIGUES	14
1.1 A vida imita a arte	17
1.2 O desagradável mundo de Nelson Rodrigues.....	23
1.3 O teatro brasileiro chega à modernidade	26
1.4 A nudez de quem será castigada?	34
2 CAPÍTULO 2.....	41
A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO TEATRO RODRIGUEANO.....	41
2.1 Expressionismo e expressividade.....	41
2.2 A tragédia familiar carioca.....	49
2.3 Alaíde e Lúcia: vestidas para casar ou para matar?	54
2.4 Geni, a morta e as tias: quem está nu?	67
O CASAMENTO CASTIGADO	76
3.1 As mulheres e seu vestido de noiva.....	76
3.2 Os diferentes tipos de mulher em <i>Toda Nudez Será Castigada</i>	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

O universo do teatro de Nelson Rodrigues coloca em cena a vida de personagens que seriam consideradas desinteressantes por muitos, já que as peças, em sua maioria, se desenvolvem em torno das relações pessoais e interpessoais de indivíduos que passariam despercebidos, pois são comuns quando comparados aos heróis e aos vilões das tragédias clássicas, por exemplo.

O ambiente onde se movem as personagens de Nelson Rodrigues são os subúrbios da antiga capital do Brasil, o Rio de Janeiro das décadas de 1940, 1950 e 1960, sendo comum a menção a bares, a avenidas, a cafés, a personalidades proeminentes naquele momento histórico, a expressões características e a costumes típicos de uma época.

Os enredos gravitam ao redor de temas ligados aos preconceitos mais variados, indo do machismo de uma sociedade marcadamente patriarcal, dos desejos sexuais reprimidos, da realização de fetiches, do incesto, das disputas entre irmãs ou primas pelo mesmo homem, da inveja, dos falsos moralismos até a morte. Ainda que em menor medida, um laivo de esperança aparece ao final de alguns textos.

As personagens femininas são os pontos nevrálgicos desses enredos, envolvidas que estão, na obra rodrigueana, nas mazelas da sociedade brasileira da primeira metade do século XX.

Para fazer uma análise acurada dessas personagens, selecionamos para análise duas obras: *Vestido de Noiva*, encenada pela primeira vez em 1943 e considerada precursora do moderno teatro no Brasil, e *Toda Nudez Será Castigada*, sucesso nos palcos, pela primeira vez, em 21 de julho de 1965 e no cinema, com adaptação de Arnaldo Jabor, em 1972.

Vestido de Noiva apresenta ações simultâneas em três planos: o da realidade, o da alucinação e o da memória, trabalhando com questões psicológicas e disputas familiares em que a dimensão fraternal é deixado de lado em favor do bem individual. Essa simultaneidade trouxe para a cena dramática brasileira novos modos de escrever teatro, com um enredo não linear e diálogos fluidos e breves,

carregados de coloquialismos. Entre os temas, destacam-se a traição, a virgindade, a vingança e uma atmosfera sobrenatural.

Toda Nudez Será Castigada causou furor quando de sua estreia, não somente no âmbito do público, pelo enredo com situações que fugiam ao que era preconizado pelos valores morais vigentes na época, mas também entre os artistas convidados para a montagem. Para o papel de Geni, a protagonista, foi trazida de São Paulo a atriz Cleide Yáconis, já que várias atrizes cariocas não aceitaram a empreitada, algumas devido a compromissos artísticos já assumidos, como foi o caso de Fernanda Montenegro, ou por não gostarem da trama da peça, como aconteceu com Gracinda Freire e Tereza Rachel (MAGALDI, 1992, p.156). Na estreia, teve a direção do diretor polonês Ziembinski.

Para a consecução das análises, diversos teóricos foram relevantes. Uma das referências primordiais para uma reflexão crítica sobre o teatro brasileiro e, sobretudo, sobre a vida e a obra de Nelson Rodrigues foi Sábado Magaldi. Dele destacamos: *Nelson Rodrigues - Teatro Completo* (1993), *Nelson Rodrigues Dramaturgia e Encenações* (2010) e *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues* (2010). Ainda dentro desse escopo teatral, recorreremos a Décio de Almeida Prado com a obra *O Teatro Moderno Brasileiro* (1988), que nos ajudou a entender o poder de ruptura e de inovação que o teatro produzido por Nelson Rodrigues trouxe aos palcos brasileiros.

Outro autor considerado para os estudos deste trabalho foi Ronaldo Lima Lins, autor da tese de doutorado intitulada *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, publicada em 1979 e que trata das raízes da cultura e do teatro brasileiros, bem como estuda as duas obras que são objetos desta pesquisa. Também consideramos a obra do francês Patrice Pavis que em seu *Dicionário de Teatro* (2008), nos ajudou a definir os termos teatrais e suas peculiaridades.

Destacamos Eudinyr Fraga e sua obra *Nelson Rodrigues Expressionista* (1998), material fundamental para o estudo das obras do dramaturgo recifense sob a ótica do expressionismo e das vanguardas europeias do início do século XX.

No tocante às questões de representação, Luiz Costa Lima, com seu ensaio *Representação Social e Mimesis* (1981), nos propiciou uma visão ampliada sobre

as questões da representação na modernidade, sem, contudo, fugirmos à *Poética* (2008) de Aristóteles, outro texto relevante para que pudéssemos traçar um percurso da representação até a modernidade.

Ruy Castro, na obra biográfica *Anjo Pornográfico* (1992) esmiúça a vida de Nelson Rodrigues e nos proporcionou uma visão mais ampla acerca da figura do dramaturgo e as possíveis motivações para sua escrita e para os modos de construção de suas personagens e seus enredos.

Para o estudo do trágico na obra de Rodrigues, foram utilizados feitos dos estudiosos Angela Leite Lopes, com *Nelson Rodrigues, Trágico então Moderno* (1993), e Raymond Williams, com *Tragédia Moderna* (2002). A leitura em diálogo de ambos nos ofereceu uma visão da tragédia grega e suas características e os aspectos apresentados por Nelson Rodrigues no escopo de seus enredos.

Quando as análises das personagens femininas foram feitas, não pudemos deixar de destacar Carla Bassanezi e seu ensaio *A mulher nos Anos Dourados* (2001), obra que, em conjunto com Mary del Priore, nos deu subsídios suficientes para dimensionar as mulheres dentro do escopo rodrigueano e como essas mulheres estavam posicionadas na sociedade brasileira, quais seus anseios e dificuldades.

Ainda no tocante à mulher, utilizamos *O mal-estar na civilização* (2010), de Freud, a partir da qual pudemos ter esclarecimentos sobre as possíveis causas do sofrimento da humanidade moderna, que se sente perdido em seus desejos e muitas vezes os reprime, principalmente em face das convenções sociais e que são usadas contra os próprios homens, sendo chamada de civilização.

Distribuímos nosso texto como segue: no primeiro capítulo, destacamos a importância de Nelson Rodrigues para a modernização do teatro nacional, com a estreia de *Vestido de Noiva*, em 1943. Antes desse evento, a cena brasileira era dominada pelas comédias de costumes e pelas chanchadas, baseadas em modelos vindos do exterior, sem que houvesse uma releitura deles.

Ainda no primeiro capítulo, apresentamos os nossos *corpora* de análise, *Vestido de Noiva* e *Toda Nudez Será Castigada*, a fim de compreender a importância de ambas para a literatura dramática brasileira, não apenas por seus

textos, com seus enredos trágicos, afeitos às disputas familiares, mas também pela relevância das montagens, graças ao diretor polonês Ziembinski, que aliava um trabalho com sonoplastia, iluminação, figurinos e uma direção diferenciada, dando maior enfoque aos ensaios e ao coletivo do que ao estrelismo em que estava baseado o teatro brasileiro até então.

Dentro, ainda, do escopo do primeiro capítulo, trazemos os aspectos que diferenciam a dramaturgia de Nelson Rodrigues do restante dos dramaturgos brasileiros. Verificamos como aspectos do teatro clássico e do teatro moderno são encontrados na produção de Rodrigues, ainda que suas motivações fossem muito mais simples do que podemos imaginar, como observa Sábato Magaldi (1993, p. 13):

Nelson Rodrigues nunca procurou atribuir um cunho de fatalidade ao encontro com o teatro. Sua verdadeira vocação seria o romance. Desde menino, devorava um romance depois do outro. De dramaturgia, só havia lido ao iniciar-se no palco, *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. E, na infância, viu Alda Garrido em *Burletas* de Freire Júnior. O desejo de ganhar dinheiro, para mitigar os vestígios da fome ainda próxima, alimentou o projeto teatral de uma comédia. Logo às primeiras páginas, a independência da criação transformou a história em drama terrível. As marcas vindas da infância e da adolescência sobrepujaram-se a um propósito deliberado, que traía a vocação autêntica.

No segundo capítulo da dissertação, abordamos as questões cerne da pesquisa, focalizando a representação feminina nas duas peças do *corpora* de análise. Foram utilizados, entre outros, os estudos de Pierre Bourdieu que tratam da dominação masculina na sociedade patriarcal, traçando um paralelo de como essa dominação se faz presente nos enredos de Nelson Rodrigues e de que forma as personagens mulheres tentam romper com as convenções sociais a elas impostas.

Ainda no segundo capítulo, o texto de Ronaldo Lima Lins *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, que estuda as questões sociais em sete peças de Nelson Rodrigues, entre elas as duas que compõem o *corpora* desta pesquisa, dialoga com as proposições teóricas de Theodor W. Adorno, Erving Goffman, Luiz Costa Lima, Michel Foucault e Giorgio Agamben, para que pudessemos refletir sobre temas como a representação, a sexualidade, a

contemporaneidade e o poder na construção das personagens femininas em *Vestido de Noiva e Toda Nudez Será Castigada*.

No terceiro e último capítulo, estudamos a mulher e as punições a que elas estavam sujeitas, devido às transgressões cometidas. Para tal procuramos entender como era o funcionamento da sociedade em relação à mulher e os papéis que delas eram esperados para que não ficassem à margem. Para isso fizemos uso dos estudos de Carla Bassanezi, Mary Del Priore e Simone de Beauvoir.

Outro ponto que foi abordado no escopo desse terceiro capítulo foi como o casamento e a formação familiar patriarcal serviam como elementos de controle e de opressão às mulheres, que não tinham outra saída a não ser manter os casamentos. A submissão, quase que uma escravização da mulher, funcionava por meio da pressão exercida socialmente no seio da família, de modo que aquelas que intentavam sair desse ciclo terminavam sendo vítimas da violência social e de gênero.

CAPÍTULO 1

EM CENA, NELSON RODRIGUES

O texto dramático não somente precede o teatro como encenação, como espetáculo, mas sobretudo sem ele não haveria o conjunto que chamamos de teatro. Ao compor sua obra, o autor já vislumbra a sua apresentação e daí seu cuidado com as diferenças na escrita e nas marcações que distinguem, por exemplo, o texto narrativo e o texto dramático. Para o autor, a recepção do público à sua arte pode ou não ser relevante, porém ele não se esquece de que o teatro é composto fundamentalmente de um texto a ser representado para uma audiência.

A partir de uma certa concepção de escrita, uma espécie de manufatura textual dramática, a obra é construída de forma que os diálogos, que são os centros dessa construção, tenham papel preponderante no que é produzido.

Quando o quesito é a construção do texto dramático, por conta de suas peculiaridades, mesmo grandes romancistas, talvez por não dominarem a arte da construção dos diálogos, acabaram por não produzir textos dramáticos expressivos, não obtendo o mesmo êxito de seus romances ou contos, como nos explica Magaldi (1994, p. 16):

Lide o poeta com o verso ou a palavra e o romancista com a narrativa, o veículo do dramaturgo é o diálogo. O romance pode também valer-se do diálogo, mas subsidiariamente, sem que abarque toda a narração. Grande parte da dramaturgia clássica foi vazada em verso, não cabendo, apenas por isso, taxá-la de poética. Aliás, a simples existência do verso, como se sabe, não significa poesia. No teatro, alega-se que muitos diálogos de Ibsen, feitos em prosa, encerram mais poesia do que peças inteiras escritas em versos. O diálogo teatral requer um encadeamento próprio, porque deve ser transmitido pelo ator. Sua matéria, na boca de um ser humano que o pronuncia, visa à criação da personagem.

Além da elaboração dos diálogos, a escrita dramática é marcada pela proposta de ser encenada, havendo, portanto, um detalhamento não apenas do texto, mas de como esse texto deve ser interpretado, por meio das didascálias, que são os apontamentos de como a cena deve se desenvolver, inclusive com os gestos e as emoções de cada personagem. Modernamente, são também conhecidas como

rubricas ou indicações cênicas. Em *Vestido de Noiva* (RODRIGUES, 1993, p. 390), lemos as seguintes didascálias entre parênteses:

1.^a MULHER (misteriosa) — Madame Clessi?

ALAÍDE (numa alegria evidente) — Oh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.

2.^a MULHER (voz máscula) — Uma que morreu?

ALAÍDE (espantada, olhando para todas) — Morreu?

2.^a MULHER (para as outras) — Não morreu?

1.^a MULHER (a que joga 'paciência') — Morreu. Assassinada.

3.^a MULHER (com voz lenta e velada) — Madame Clessi morreu! (Brusca e violenta). Agora, saia!

ALAÍDE (recuando) — É mentira. Madame Clessi não morreu. (Olhando para as mulheres). Que é que estão me olhando? /(Noutro tom) não adianta, porque eu não acredito!

2.^a MULHER — Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.

ALAÍDE — Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.

1.^a MULHER — Estava bonita. Parecia uma noiva.

ALAÍDE (excitada) — Noiva? (com exaltação) Noiva — ela? (tem um riso entrecortado, histérico) Madame Clessi, noiva! (o riso, em crescendo, transforma-se em soluço) Parem com essa música! Que coisa!

Nos diálogos, observamos como a construção dramática é feita a partir não somente do texto dialogado, mas também de como as personagens se comportam e exprimem suas emoções. No trecho em destaque, percebemos a preocupação de Nelson Rodrigues em detalhar o modo como todas as ações deveriam ocorrer, já pensando no objetivo precípua do teatro, que é a encenação perante um público, construindo não somente um enredo que seja encenável, mas também interessante a essa audiência.

Contudo, para os leigos, há uma certa confusão quando se trata de drama¹ e de enredo. Em muitas oportunidades, os dois são caracterizados como se fossem a

¹ "No Brasil, de modo genérico, para um público não-especializado, *drama* significa o gênero oposto a *comédia*. E, dentro de uma tradição americana adotada por nosso teatro, o *drama* é imediatamente associado ao drama psicológico" (N. do T. *apud* PAVIS, 2008, p. 109).

mesma coisa quando são elementos distintos. Etimologicamente, drama significa ação, no entanto, "[...] a simples conversa, entabulada como diálogo, não constitui ação e por isso carece de teatralidade" (MAGALDI, 1994, p.17).

Segundo Pavis (2008, p. 109)

Se o grego *drama* (ação) resultou, em inúmeras línguas europeias, no termo *drama* para designar a obra teatral ou dramática, ele é usado em francês apenas para qualificar um gênero em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX). Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com um a ação conflituosa.

Compreende-se, então, a ação como "[...] um esquema dinâmico com personagens que pedem vida e situações que tendem a ser encenadas, vida e representação estando dirigidas num certo sentido" (GOUHIER, 1958, p. 73).

O enredo pode ser definido como o esqueleto da ação, sendo essencial à obra, pois opera a encarnação "[...] para oferecer à ação a possibilidade de desenrolar-se num tempo datado, de exteriorizar-se num espaço habitável" (GOUHIER, 1958, p. 80).

As peças ditas bem construídas ao modo clássico nos apresentam um conflito, seu desenvolvimento e a solução desse conflito. As personagens nos são apresentadas à beira de uma crise e, devido ao tempo exíguo, é comum que essa ação se passe em uma mesma cidade, em um mesmo estabelecimento, e que não dure mais que horas, dias ou meses, sendo esse tempo condensado em poucas horas no palco.

O teatro de Nelson Rodrigues vai, muitas vezes, na contramão dessa fórmula clássica. Tanto em *Vestido de Noiva*, em que se apresenta a ação nos planos alucinatórios e da memória, ficando o plano do presente como meio de informar e situar o espectador temporalmente, como em *Toda Nudez Será Castigada*, em que vemos ações não lineares, pois a peça já se inicia com a resolução do conflito central e a morte de Geni, a protagonista, seguindo-se uma sucessão de *flashbacks* que irão explicar como o conflito central culminou tragicamente, lemos/assistimos ações que modernizam a cena teatral.

Embora as tragédias modernas não apresentem a redenção do herói trágico, como nas tragédias gregas, o que se vê no teatro rodrigueano é um herói que se degrada como forma de atingir sua satisfação pessoal, independente do que isso possa gerar a quem esteja ao seu redor.

1.1 A vida imita a arte

Nelson Rodrigues nasceu em Recife em 23 de agosto de 1912, filho de Mário Rodrigues, jornalista envolvido cotidianamente de disputas entre as famílias poderosas de Pernambuco, o que lhe proporcionava amizades e diversos desafetos. Fundou o *Jornal da República*, tecendo nele críticas aos adversários políticos. O pai de Nelson foi eleito deputado pelo "Dantismo", que congregava correligionários do General Emídio Dantas Barreto, governador de Pernambuco recém empossado pelo então presidente da República Hermes da Fonseca). Se já possuía muitos inimigos como jornalista, como deputado conseguiu angariar mais pessoas descontentes com suas posturas.

A situação confortável de deputado e jornalista governista se alterou quando um dos pilares do "Dantismo", Manoel Borba, rompeu com o governo e se lançou à corrida pela sucessão do governo do estado de Pernambuco. Conhecedor de como funcionava o governo, passou a atacar pontos frágeis daquela gestão. Mário Rodrigues foi acusado de usar de seu cargo de curador de ausentes, em que intermediava relações de contratos com partes ausentes e o poder público, para receber "presentes".

Em vez de se defender, pois o cargo nem havia sido assumido junto ao governador da época, preferiu prestar contas e demitir-se do governo. Como a situação se agravou, devido à perda da popularidade do governo e aos constantes ataques aos aliados, apenas o *Jornal da República* de Mário Rodrigues se manteve na base governista, o que fez com que ele decidisse tentar um recomeço no Rio de Janeiro, onde alguns conhecidos o ajudariam. Ao chegar ao Rio, o pai de Nelson Rodrigues não conseguiu uma colocação imediata, esperando por uma posição no jornal *Correio da Manhã*. No entanto, com o agravamento da situação no Recife,

ele decidiu voltar a ocupar sua cadeira na Assembleia Legislativa, para ajudar Dantas.

Em sua volta, a situação piorou. Mário Rodrigues viu Dantas Barreto se aliar a antigos inimigos, na tentativa de reverter a perda de popularidade. Sentindo-se traído e em acordo com a esposa Maria Esther, que não se conformava com a volta a Recife, em 1916, a família retornou ao Rio, dessa vez já com o emprego no *Correio da Manhã* como redator parlamentar.

A infância de Nelson Rodrigues se passou na Rua Alegre, subúrbio carioca, de vizinhança composta por funcionários públicos, onde vai tendo contato com tipos bastante característicos como nos informa Ruy Castro (1992, p. 21-22):

As vizinhas eram mesmo gordas e patuscas. Tinham bustos opulentíssimos, braços espetaculares e colares de brotoejas. Passavam o dia nas janelas, fiscalizando os moradores da rua e suspirando exclamações como 'Deus é grande!' e 'Nada como um dia depois do outro!'. Seus maridos eram magros, asmáticos, espectrais e, à noitinha, postavam-se nas soleiras com seus pijamas de alamares e chinelos, esperando o garoto cujo pregão já se ouvia desde a Maxwell.

Era também uma vizinhança de solteironas ressentidas, de adúlteras voluptuosas e, não se sabe por que, de muitas viúvas - machadianas, só que com gazes enroladas nas canelas, por causa das varizes.

Era também uma vizinhança que tossia em grupo. Não que fosse uma comunidade de tísicos. O brasileiro é que tossia muito naquele tempo.

Como os velórios eram domésticos, e não nas capelinhas, não havia morte que passasse em branco. Daí a impressão de que as pessoas morriam mais, principalmente as crianças. Talvez morressem mesmo. Mas o mais provável é que essas mortes, assim como as solteironices e os adultérios, fossem tantas quanto hoje, só que menos banalizadas.

Esses tipos, que fizeram parte da infância do autor, e a vizinhança suburbana carioca serão parte importante da obra de Nelson Rodrigues. Acontecimentos banais como os velórios, as fofocas sobre adultérios, as viúvas e as doenças iriam ajudar a compor os enredos, misturando-se com a ficção rodrigueana, criada por meio da observação do mundo à sua volta.

Ao lermos a obra rodrigueana, somos apresentados a essas personagens advindas das famílias da classe média carioca, incluídas em núcleos familiares como os criados por Nelson.

Os dotes para a escrita desde cedo foram percebidos no jovem Nelson, quando passou a frequentar a escola com sete anos, a pedido dele próprio. A escola

não era um ambiente pacífico para ele, pois lhe faziam zombarias por conta de suas pernas cabeludas e também pelo tamanho da cabeça, que seria desproporcional ao tamanho do corpo diminuto. Entretanto, era elogiado pelos professores pelo rápido aprendizado.

Aos oito anos, participou de um concurso de redações de tema livre, com base em imagens mostradas pela professora para que os alunos desenvolvessem textos a partir delas. Sua composição chamou a atenção dos professores. Juntamente com outro aluno, de nome Frederico, que havia escrito uma história sobre um elefante, ambos foram eleitos como vencedores, porém apenas a narrativa de Frederico foi lida em classe, pois a história de Nelson era sobre um adultério em que o marido chegava em casa e flagrava a esposa e o amante. Este sumia, e o marido matava a esposa com uma faca e pedia perdão. Pode-se considerar, também, inusitada uma redação, nas séries iniciais, começar com um verso do soneto de Raimundo Correa, "A madrugada raiava sanguínea e fresca" (CASTRO, 1992, p. 24).

De modo geral, a infância de Nelson foi uma infância comum, como era a vida da maior parte da população dos subúrbios cariocas do início do século XX. Como era o quarto entre os filhos, aproveitava-se das descobertas dos mais velhos, inclusive de suas leituras, começando com revistas infantis, passando pelos folhetins, chegando a ler Dostoiévski com treze anos de idade.

Por volta dos trezes anos, começou a trabalhar no jornal fundado pelo pai, chamado *A Crítica*, e, em vez de ir para o esporte, do qual era muito aficionado, escolheu ser repórter policial. No Rio do início do século XX, a cidade era tranquila, e as ocorrências dos pequenos roubos e ladrões de galinha contrastavam com os crimes passionais, o que era o tema preferido do jornalista iniciante.

Inicialmente, trabalhava apenas ao telefone, buscando notícias nas delegacias. Entretanto, seus textos eram marcados pela imaginação criativa, e simples notícias ganhavam contornos literários em suas mãos. Era fascinado pelos pactos de morte entre jovens namorados e a partir dos fatos e da investigação dos motivos, tecia suas tramas.

O novo jornal do pai usava como manchetes o sensacionalismo, as polêmicas políticas, os adultérios e as fofocas. Isso enfurecia os adversários de Mário Rodrigues, como políticos, outros jornais e setores da sociedade carioca. Ainda no Recife, se dizia que um dia ele tomaria um tiro (CASTRO, 1992, p. 70). E esse dia chegou, porém não vitimando o patriarca. O trágico episódio se abateu sobre a família Rodrigues em 1929.

Após uma matéria sobre o divórcio de membros da alta sociedade, em que os arrolados ficaram furiosos com a exposição pública do caso, a mulher, após terem ignorado as suas súplicas para que a reportagem não fosse publicada, resolveu no dia seguinte ir à redação para cobrar explicações de Mário Rodrigues. Como não o encontrou na redação, coube ao filho Roberto, que estava apenas de passagem pela redação, se oferecer para atendê-la e durante a rápida conversa foi alvejado por um tiro fatal quando estava em sua sala. Nelson, que tinha 16 anos a essa altura, estava na redação. Essa seria a primeira cena de violência que presenciava, marcando sua vida.

A morte do irmão Roberto transtornou toda a família, principalmente o pai, que apregoava a todos que ele deveria ter morrido no lugar do filho. Ele ficou tão entristecido e desgostoso que passou a beber mais e a levar uma vida desregrada, acabando por ter um acidente vascular cerebral, falecendo em março de 1930, menos de três meses após a morte do filho.

A situação financeira da família, antes bastante favorável, piorou sem o patriarca. A mãe ficou com os filhos menores, entre eles Nelson, que completaria 18 anos no dia da absolvição da assassina de seu irmão, apesar de haver várias provas contra a ré confessa.

Após o início da Revolução de 1930 e com a falência do jornal do falecido pai, os irmãos mais velhos tiveram de procurar emprego para ajudar a mãe. Sem serem recebidos em outros jornais pelos antigos desafetos, a família passou a consumir os estoques de comida da despensa e quando estes foram acabando, passaram a vender os imóveis e depois os móveis e a perambular de casa em casa, já que eram despejados pela falta de pagamento do aluguel. Em nove anos, tiveram sete endereços diferentes.

Os três anos seguintes à morte do pai foram de penúria, sem dinheiro nem para as necessidades básicas. A fome era grande na família. Apesar de os mais velhos trabalharem, todo o ganho era dado à mãe para sustentar os irmãos menores. Não havia dinheiro para roupas e materiais de higiene pessoal, o que acarretaria a Nelson problemas de saúde, como a tuberculose.

Com tuberculose, foram várias as passagens por sanatórios para tentar curar a doença. Neles, havia apenas pacientes masculinos, os quais, em sua maioria, se sentiam traídos pelas mulheres que haviam deixado fora, alguns com fantasias sobre as traições, outros com histórias reais. Foi nesses ambientes que Nelson teve a sua primeira experiência teatral: ali escreveu esquetes para serem encenadas pelos internos, e a plateia eram os enfermeiros e os funcionários. Ali, de acordo com Ruy Castro, o autor fez sua estreia nos palcos. "A peça foi um sucesso e só não se repetiu porque os acessos de risos provocavam mais tosse entre os doentes" (CASTRO, 1992, p. 130).

Em 1935, achando-se curado (Nelson Rodrigues teria diversas recaídas, tendo sido acometido pela tuberculose pela primeira vez aos quinze anos), voltou ao trabalho, mas não por muito tempo. O irmão Jofre contraiu a mesma doença e faleceu em 1936, em decorrência de um agravamento da tuberculose. Todos esses acontecimentos que vitimaram a família Rodrigues (a falência de *A Crítica*, os despejos, a pobreza, a doença, a morte do pai e a morte de Jofre (o irmão ao qual era mais ligado) estavam de alguma forma ligados ao tiro recebido por Roberto anos antes na redação. Sua dramaturgia e os modos de construção de personagens e de enredo estariam ligados a temas como a morte, as traições, as disputas familiares e os adultérios.

Em 1940, casou-se com Elza, companheira de redação de *O Globo*, mesmo contra a vontade da mãe e do patrão Roberto Marinho, que o achava muito inteligente, mas preguiçoso e sem ter onde "cair morto". Mesmo contra todas as perspectivas, o casal se manteve unido, e a esposa ficou grávida. Nelson ficou ainda mais preocupado com as questões financeiras, pois além dele e da esposa (que havia saído do emprego, a seu pedido, após o casamento), ele ainda ajudava a mãe a sustentar os irmãos menores. Viria então o primeiro herdeiro, e a

remuneração recebida no jornal e de outros bicos não era suficiente para o sustento de todos.

Ao procurar alguma alternativa que pudesse aumentar sua renda, deparou-se com o teatro de chanchada, então em moda no Brasil. Aventurou-se na empreitada de escrever para esse nicho de entretenimento com a única pretensão de aumentar sua renda. A preocupação com questões estéticas e artísticas não faziam parte de seu projeto teatral.

A primeira peça, *A Mulher Sem Pecado*, data de 1939, sendo encenada pela primeira vez em 28 de dezembro de 1941 no Teatro Carlos Gomes. A peça chamou a atenção de intelectuais e críticos, pelos diálogos diretos e enxutos e por não ser nem uma comédia de costumes, nem os melodramas que estavam em cartaz na capital federal. Segundo o próprio Nelson (*apud* MAGALDI, 2010, p. 10):

É o seguinte: essa peça, *A Família Lero-Lero*, de Magalhães Jr., fazia um sucesso danado. Eu pensei comigo que o Magalhães estava ganhando uma nota firme, por que não podia ganhar dinheiro com uma peça no gênero? Fui pra casa decidido a fazer uma chanchada. Escrevi a primeira e a segunda página, a peça tomou conta de mim e saiu uma coisa tenebrosa: um mendigo humano, spectral, paralítico e a mulher que foge com o chofer.

A peça não cumpriu os objetivos primários do autor, pois não era uma chanchada e tampouco lhe trouxe dinheiro. Por outro lado, alcançou grande êxito e foi saudada por personalidades do mundo artístico, tais como o poeta Manuel Bandeira e o pintor e cenógrafo Santa Rosa. Este último teceu um comentário elogioso sob o título “Nelson Rodrigues descobriu o Teatro Moderno”. Parte do texto de Santa Rosa é citado por Sábato Magaldi em seu livro *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, tal como é reproduzido a seguir:

Dessa luta assombrosa da imaginação, Nelson Rodrigues tira uma peça viva, cuja realidade surpreende pela verdade. É essa ligação mágica, atroz, com a realidade e com o perigo que Antonin Artaud requeria do novo teatro, renegando os textos considerados definitivos e sagrados para reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gosto e o pensamento. É o que penso ter encontrado Nelson Rodrigues nessa sua peça, cheia de uma expressão cruel, porém humana: real, mas, sob o magnetismo da imaginação; objetiva e concreta, apesar

dos fantasmas do delírio demente, pois tudo que o cérebro concede é existente. (SANTA ROSA *apud* MAGALDI, 2010, p.11)

Após a estreia de *A Mulher Sem Pecado* nos palcos e com o sucesso obtido junto à crítica especializada, Nelson começou a compor sua segunda obra, *Vestido de Noiva*.

Ele pensava em algo que pudesse apresentar ao espectador planos diferentes e ações simultâneas no presente, no passado e num espaço alucinatório. Essas características só seriam possíveis com a utilização de elementos com os quais os palcos brasileiros ainda não estavam familiarizados, como uma sonoplastia que utilizasse vários microfones, dando aspectos diferentes às vozes das personagens, e uma iluminação que pudesse representar os planos de forma distinta, além de um grupo de atores capazes de se adaptar a essas inovações e de um diretor que fosse o elemento catalisador e soubesse interpretar o texto e representá-lo tal qual Nelson Rodrigues a imaginava.

1.2 O desagradável mundo de Nelson Rodrigues

O “teatro desagradável” de Nelson Rodrigues foi a alcunha que o próprio Nelson idealizou para classificar suas obras posteriores a *Vestido de Noiva*, pois algumas delas acabaram censuradas e outras não obtiveram o mesmo êxito esperado por ele, em sua maioria, por lidarem com questões considerados pela sociedade e pela crítica como imorais (RODRIGUES, 1949).

Essa classificação acompanhará e ajudará a construir a figura de Rodrigues e sua busca por expor ao público comportamentos, principalmente de ordem sexual e moral, que eram censurados ou considerados tabus, apesar de serem corriqueiros em uma sociedade patriarcal como a brasileira. Por outro lado, tais comportamentos eram omitidos e ignorados por essa mesma sociedade, sendo cerceados e reprimidos por interdições discursivas e por mecanismos controladores, especialmente no tocante ao sexo.

Segundo Michel Foucault (1988, p. 17), em sua *História da Sexualidade*:

Não digo que a interdição do sexo é uma ilusão; e sim que a ilusão está em fazer dessa interdição o elemento fundamental e constituinte a partir do qual se poderia escrever a história do que foi dito do sexo a partir da Idade Moderna. Todos esses elementos negativos - proibições, recusas, censuras, negações - que a hipótese repressiva agrupa num grande mecanismo central destinado a dizer não, sem dúvida, são somente peças que têm uma função local e tática numa colocação discursiva, numa técnica de poder, numa vontade de saber que estão longe de se reduzirem a isso.

Como percebe-se no trecho extraído de Foucault, a repressão que a sociedade moderna vivia traduzia-se nas recusas e proibições em abordar principalmente temas que estavam ligados ao sexo, tornando-o assim um assunto considerado tabu e que, portanto, deveria ser evitado. Esses mecanismos de censura eram aplicados pelo patriarcalismo como uma das ferramentas de perpetuação de discursos preconceituosos e repressores, que pretendiam manter esse discurso de poder.

Esses elementos de controle foram aplicados aos trabalhos de Nelson Rodrigues, que acabaram censurados não apenas por órgãos de controle estatal, mas também pela crítica especializada e pelo público. O que estava em questão não era a veracidade ou o combate à ocorrência de algumas condutas, mas sim a sua exposição pública.

Vestido de Noiva, a segunda peça de Rodrigues, teve a encenação dirigida por Ziembinski², diretor polonês formado na escola expressionista europeia e que veio preencher a lacuna de coordenador de espetáculos teatrais, papel que faltava no Brasil e que modificou vários aspectos da montagem teatral brasileira, como por exemplo, maior destaque à equipe do que ao ator principal, realizando também uma mudança nos figurinos e nos cenários, que passaram a ser idealizados seguindo os

² "Zbigniew Ziembinski (Wieliczka, Polônia 1908 - Rio de Janeiro RJ 1978). Apesar de sua origem europeia, é considerado o primeiro encenador brasileiro." [...] "Os Comediantes em 1943, marca o início do que se considera Teatro Brasileiro Moderno. Aos 33 anos, fugindo da II Guerra, chega ao Brasil. No Rio de Janeiro, aproxima-se da companhia amadora Os Comediantes, formada por artistas e intelectuais interessados na dramaturgia moderna. Na encenação de *Vestido de Noiva*, Ziembinski coloca em cena uma linguagem que, coerente em si mesma e no que diz respeito às propostas do texto, constrói uma plasticidade formada pelas marcações, pela coreografia dos movimentos, e a interação com a iluminação que sombreia os contornos do cenário, feito em planos." (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 9 set. 2018).

conceitos modernistas. Outra inovação propiciada por Ziembinski foi a iluminação, que ficou a cargo da Companhia Os Comediantes³.

Após o sucesso com *Vestido de Noiva*, *Álbum de Família*, a peça que se seguiu ao grande êxito de Nelson, foi censurada de 1946 até 1965. O teatro rodrigueano acabou por ganhar a alcunha de obsceno e o autor chamado de imoral.

Teria sido intenção de Nelson Rodrigues não somente chocar o público com enredos cheios de desejos obscuros, fetiches e disputas familiares, buscando desnudar o que se passava nos bastidores das famílias tradicionais, detentoras de orientações que consideravam adequadas para o controle da moral e dos costumes? Georg Lukács (1971, p. 206, tradução nossa), em *History and class consciousness* explana como determinadas obras de arte são agentes de mudança:

Observa-se, por exemplo, como certas obras de arte são extraordinariamente sensíveis à natureza qualitativa de mudanças dialéticas, sem que se tornem conscientes dos antagonismos que expõem ou aos quais dão forma artística. Ao mesmo tempo observamos outro fenômeno societal, o qual contém antagonismos internos, mas apenas de forma abstrata.

Alguns críticos de *Álbum de Família*, como Augusto Frederico Schmidt e Álvaro Lins, que era inclusive amigo pessoal de Nelson, escreveram que alguns incestos poderiam ser tolerados, mas não tantos como os apresentados na peça, além de condenarem a insistência na torpeza do autor, como se observa em Magaldi (2004, p. 50):

O dramaturgo não aceitava as acusações de que 'havia incestos demais', 'insistência na torpeza', 'incapacidade literária', falta de um 'diálogo nobre',

³ "A Companhia consolida o movimento de teatro amador que desde o final dos anos 1920 procura transformar o panorama teatral no Rio de Janeiro, onde predominam montagens comerciais de comédias de costumes." [...] "Os Comediantes inauguram a modernidade no teatro brasileiro. A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Os Comediantes intentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários. O espetáculo de estreia é *A Verdade de Cada Um*, de Luigi Pirandello, com direção de Adalberto Filho, 1940." (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>. Acesso em: 9 set. 2018).

'morbidez, imoralidade, obscenidade, sacrilégio, etc., etc.'

Tenho para mim que as reações contrárias a *Álbum de família* se deveram a um juízo moral e não artístico da obra, e à utilização de cânones e códigos estéticos, aos que escapavam os desígnios do autor. A estética se pautou por uma atitude primária: o medo, o horror do incesto, como aliás escreveu Pedro Dantas (Prudente de Moraes, neto), no prefácio da edição.

Analisando os textos rodrigueanos e focalizando suas minúcias, observamos que eles desvelam situações mantidas entre as paredes das casas das famílias, contemplando personagens que nos remetem a nós mesmos e/ou a pessoas que estão em nosso convívio cotidiano. Isso causa desconforto, pois os destinos dos heróis clássicos, distanciados tanto temporal quanto eticamente de nós, causavam algum alento em nossa vida.

O teatro desagradável de Nelson Rodrigues nos torna leitores e espectadores da nossa própria vida, nos causando angústia, medo, repulsa e fazendo pensar sobre o nosso papel no palco do mundo.

1.3 O teatro brasileiro chega à modernidade

Vestido de Noiva estreou em 28 de dezembro de 1943 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, para um público de 2.205 espectadores, entre eles, intelectuais como o poeta Manuel Bandeira.

A peça, escrita após *A Mulher Sem Pecado*, tem um enredo mais complexo do que a peça de estreia, sendo o fio condutor a personagem Alaíde, que acaba de ser atropelada e está sendo operada com certa urgência, sem, contudo, grandes chances de salvação. Logo de início surge a dúvida: seria suicídio, assassinato ou acidente?

Essa dúvida surge da sequência de fatos que a levaram ao fatídico acontecimento. Apesar de ser um atropelamento como tantos outros hoje em dia, vale ressaltar que no início do século XX, não havia muitos veículos circulando em nossas ruas, nem suas velocidades eram as atingidas atualmente, portanto, casos dessa natureza não eram tão comuns mesmo na antiga capital federal. Alguns

trechos da obra corroboram para que essa dúvida permaneça. Leiamos:

CARIOCA-REPÓRTER — Uma senhora foi atropelada.

REDATOR DO DIÁRIO — Na Glória, perto do relógio?

REDATOR DA NOITE — Onde?

CARIOCA-REPÓRTER — Na Glória.

PIMENTA — A Assistência já levou.

CARIOCA-REPÓRTER — Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.

REDATOR DA NOITE — Relógio.

PIMENTA — O chofer fugiu.

REDATOR DE DIÁRIO — O.K.

CARIOCA-REPÓRTER — O chofer meteu o pé. (RODRIGUES, 1993, p. 350-351)

ALAÍDE (preocupada) — Mamãe falou em Lúcia. Mas quem é Lúcia? Não sei. Não me lembro.

MADAME CLESSI — Então vocês foram morar lá? (nostálgica) A casa deve estar muito velha.

ALAÍDE — Estava, mas Pedro. . (excitada) Agora me lembrei: Pedro. É meu marido! Sou casada. (noutro tom) Mas essa Lúcia, meu Deus! (noutro tom) Eu acho que estou ameaçada de morte! (assustada) Ele vem para cá (refere-se ao homem solitário que se aproxima).

CLESSI — Deixa. (RODRIGUES, 1993, p. 355)

MULHER DE VÉU — Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. (acintosa) Só isso!

ALAÍDE (numa cólera reprimida) — Vá esperando!

(Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás.)

MULHER DE VÉU — Você vai ver. (noutro tom) Não é propriamente roubar.

ALAÍDE (irônica) — Então está melhorando.

MULHER DE VÉU — Você pode morrer, minha filha. Todo mundo não morre? /

ALAÍDE — Você quer dizer talvez que me mata?

MULHER DE VÉU (mais a sério) — Quem sabe? (noutro tom) (baixo) Você acha que eu não posso matar você? (RODRIGUES, 1993, p. 369-370)

O enredo gira em torno da briga entre duas irmãs, Alaíde e Lúcia, pelo amor, pela conquista do mesmo homem, Pedro, caracterizando um triângulo amoroso e

um drama familiar. Em *Vestido de Noiva*, a *hýbris*⁴, reveladora dos sentimentos de arrogância, de soberba e de orgulho de Alaíde pode ser notada quando, por descomedimento, petulância, ou mesmo levada por um orgulho exagerado, ela é desmedida ao tomar o namorado da irmã e casar-se com ele. Leiamos o diálogo entre as irmãs:

MULHER DE VÉU — Não faz mal. Deixa! (noutro tom) Se você não fosse o monstro que é.

ALAÍDE (rápida) — E você presta, talvez?

MULHER DE VÉU (patética) — Pelo menos, nunca me casei com os seus namorados! Nunca fiz o que você fez comigo: tirar o único homem que eu ame! (com a possível dignidade dramática) O único!

ALAÍDE — Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você — pronto!

MULHER DE VÉU — Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!

ALAÍDE (sardônica) — Por que você não fez a mesma coisa?

MULHER DE VÉU — Eu estava doente!

ALAÍDE — Por que então não fez depois? Tenho nada que você não saiba conquistar ou . . . reconquistar um homem? Que não seja mais mulher — tenho?

MULHER DE VÉU (agressiva) — O que me faltou sempre foi seu impudor.

ALAÍDE (rápida) — E quem é que tem pudor quando gosta?

MULHER DE VÉU (saturada) — Bem, não adianta discutir.

ALAÍDE (agressiva) — Não adianta mesmo!

MULHER DE VÉU — Mas uma coisa só eu quero que você saiba. Você a vida toda me tirou todos os namorados, um por um.

ALAÍDE (irônica) — Mania de perseguição! (RODRIGUES, 1993, p. 368)

Nos diálogos acima, percebe-se que a discussão entre as irmãs não está pautada pelo amor, estando Alaíde pronta para se apropriar do que era da irmã, Lúcia, por sua vez, desvela seus sentimentos que até então estavam guardados.

⁴ "*Hybris* - Substantivo feminino grego, de raiz provinda do indo-europeu **ut + qweri*, (peso excessivo, força exagerada) passa a significar o que ultrapassa a medida humana (o *métron*). É, portanto, o excesso, o descomedimento, a desmesura. Em termos de religião grega, a *hybris* representa uma violência, pois, ao ultrapassar o *métron*, o homem estaria cometendo a insolência, um ultraje, na pretensão de competir com a divindade. Daí o sentido metafórico de orgulho, arbatamento, impetuosidade. Seu antônimo, nesse caso, seria *sophrosyne* [...], a disposição sadia de espírito, a moderação, a prudência" (CALAZANS, Selma. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/hybris/>>. Acesso em: 9 set. 2018).

Notamos, ao longo da peça, a repressão dos desejos da protagonista, pois os pais de Alaíde e Lúcia queriam queimar as memórias de Madame Clessi, uma mulher que exprimia seus desejos livremente e que havia morado na casa onde a família agora vivia. A tentativa de queimar o diário de Clessi se dá pelo fato de ela ter sido uma cortesã. Ainda assim, Madame Clessi tornara-se uma espécie de heroína para Alaíde após a leitura de seu diário, em especial suas aventuras com seu amante, um menino de 17 anos.

ALAÍDE — Li o seu diário.

MADAME CLESSI (céptica) — Leu? Duvido! Onde?

ALAÍDE (afirmativa) — Li, sim. Quero morrer agora mesmo, se não é verdade!

MADAME CLESSI — Então diga como é que começa. (Clessi fala de costas para Alaíde)

ALAÍDE (recordando) — Quer ver? É assim. . . (ligeira pausa)

‘ontem, fui com Paulo a Paineiras’ ... (feliz) É assim que começa.

MADAME CLESSI (evocativa) — Assim mesmo. É.

ALAÍDE (perturbada) — Não sei como a senhora pôde escrever aquilo! Como teve coragem! Eu não tinha! (RODRIGUES, 1993, p. 354)

ALAÍDE — Lá vi a mala — com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. (arreatada) Tão lindo, ele!

CLESSI (forte) — Quer ser Como eu, quer?

ALAÍDE (veemente) — Quero, sim. Quero.

CLESSI (exaltada, gritando) — Ter a fama que eu tive. A vida. O dinheiro. E morrer assassinada?

ALAÍDE (abstrata) Fui à Biblioteca ler todos os jornais do tempo. Li tudo! (RODRIGUES, 1993, p. 355)

ALAÍDE — Nada. Coisa sem importância que eu me lembrei. (forte) Quero ser como a senhora. Usar espartilho. (doce) Acho espartilho elegante!

CLESSI — Mas seu marido, seu pai, sua mãe e ... Lúcia? (RODRIGUES, 1993, p. 355)

Percebemos uma constante insatisfação de Alaíde, o que faz com que ela esteja em busca de novas conquistas que possam suprir a sua falta de perspectiva quanto ao futuro. Mesmo conseguindo vencer a batalha com Lúcia por Pedro, isso não será suficiente para aplacar sua gana por uma vida menos monótona. A vida

com Pedro, apesar de confortável e estável, a mantém presa à vida que levava quando estava junto aos pais e à irmã.

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, 1993, p. 357)

ALAÍDE (provocadora) — Você não acaba com esse livro?

PEDRO — Mas, minha filha, comecei agora!

ALAÍDE (com irritação) — Por causa dos seus livros você até esquece que eu existo! (RODRIGUES, 1993, p. 358)

PEDRO (sem se voltar) — Quem manda você fazer o que fez?

ALAÍDE — Eu não fiz nada!

PEDRO — Me repeliu!

ALAÍDE — Repeli, sim. Eu não gosto de você! Deixei de gostar há muito tempo! Desde o dia de nosso casamento ...

PEDRO (levanta-se e aproxima-se) — Bobinha!

ALAÍDE — Sério!

(Os dois se olham.)

ALAÍDE (ficando de costas) — Gosto de outro. (RODRIGUES, 1993, p. 359)

O comportamento de Alaíde remete a Emma Bovary, do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, esperançosa de que o casamento pudesse funcionar como uma redenção, levando-a a encontrar o amor que estava nas histórias que ela acompanhava na literatura. Sobre Emma e Alaíde, assim Magaldi (1993, p. 19) se expressa:

Sem as peias da censura, a heroína liberta a libido, e seu retrato se confunde por meio da soma de episódios biográficos reais e dos imaginários, compensadores das frustrações acumuladas na vida breve [...]

E, Bovary carioca, insatisfeita com o cotidiano que não oferecia grandes lances romanescos, Alaíde transfere para Madame Clessi, mundana assassinada por um adolescente, no começo do século, os impulsos de fantasia de grandeza.

Para acompanhar o drama de Alaíde, a técnica das ações simultâneas, em tempos diferentes, está amparada nos três planos em que se divide a ação, como

já descrito antes: a realidade, a memória e a alucinação. Nesses três planos, percebemos que a realidade só é introduzida para fornecer as coordenadas da ação. Assim, o que se passa nesse plano indica o tempo cronológico linear da história e a ação ali é disposta em *flashes*.

(Apaga-se o plano da alucinação. Luz no plano da realidade. Sala de operação.)

PRIMEIRO MÉDICO — Pulso?

SEGUNDO MÉDICO — 160.

PRIMEIRO MÉDICO/ — Rugina.

SEGUNDO MÉDICO — Como está isso!

PRIMEIRO MÉDICO — Tenta-se uma osteossíntese!

TERCEIRO MÉDICO — Olha aqui.

PRIMEIRO MÉDICO — Fios de bronze.

(Pausa.)

PRIMEIRO MÉDICO — O osso!

TERCEIRO MÉDICO — Agora é ir até o fim.

PRIMEIRO MÉDICO — Se não der certo, faz-se a amputação.

(Rumor de ferros cirúrgicos)

PRIMEIRO MÉDICO — Depressa! (RODRIGUES, 1993, p. 355-356)

Dessa forma, o que acontece de mais relevante está nos planos da memória e da alucinação, nos quais a combalida mente de Alaíde divaga e os diálogos se dão por meio de projeções, entre delírios e lembranças em que a personagem tenta organizar e reconstruir os acontecimentos, na tentativa de recuperar a memória.

CLESSI — É impossível que não tenha havido mais coisas.

ALAÍDE (impaciente com a própria memória) — Mas não me lembro, Clessi. Estou com a memória tão ruim.

CLESSI — Olha, Alaíde. Antes de sua mãe entrar, quando você pediu o bouquet, tinha alguém lá? Sem ser Pedro?

ALAÍDE (desorientada) — Antes de mamãe entrar?

CLESSI — Sim. Tinha que ter mais alguém. Já disse uma noiva nunca fica tão abandonada na hora de vestir!

ALAÍDE (como que fazendo um esforço de memória) — Antes de mamãe entrar... Só pensando. Deixa eu ver . . .

(Luz no plano da memória. Alaíde, vestida realmente de noiva, está sentada numa banquetta. Agora o espelho imaginário se transformou num espelho verdadeiro, grande, quase do tamanho de uma pessoa. A grinalda não está posta ainda. Alaíde sozinha.) (RODRIGUES, 1993, p. 364-365)

ALAÍDE (em pânico) — Ele quer-me prender! Não deixe!

CLESSI (assombrada) — Você. . . Matou? Você?

ALAÍDE (desesperada) — Matei, sim. Matei, pronto!

HOMEM (queixoso) — Meu Deus! Não tem ninguém para me servir. .com angústia) Ninguém! (olha para Alaíde) Assassina!

ALAÍDE (patética) — Matei. Matei meu noivo.

HOMEM — Ela disse — "matei meu noivo". Foi. Eu assisti.

ALAÍDE — Não assistiu nada! Não tinha ninguém. Lá não tinha ninguém! E não foi meu noivo. Foi meu marido!

CLESSI (frívola) — Marido ou noivo, tanto faz. (RODRIGUES, 1993, p. 359)

ALAÍDE (num tom sinistro e inesperado) — Tem alguém querendo me matar.

CLESSI — Isso já sei. O que eu quero saber é como você matou Pedro. Como foi?

ALAÍDE — Interessante. Estou-me lembrando de uma mulher, mas não consigo ver o rosto. Tem um véu. Se eu a reconhecesse.

CLESSI — Deixa a mulher de véu. Como foi que você matou?

ALAÍDE (atormentada) — Estou sentindo um cheiro de flores, de muitas flores. Estou até enjoada. (noutro tom) Como eu matei? Nem sei direito. Estou com a cabeça tão embaralhada! Começo a me lembrar. Só esqueci o motivo. Naquele dia eu estava doida. (trevas)

Voz DE ALAÍDE (das trevas) — Doida de ódio. Talvez por causa da mulher do véu. Ainda não sei quem ela é, mas hei de me lembrar. Pedro estava lendo um livro. (RODRIGUES, 1993, p. 358)

Ao verificamos as citações acima, compreende-se que Alaíde encontra-se em um estado alucinatório e que as memórias desorganizadas, em conjunto com suas alucinações, acabam por fundir-se e confundir-se. Ela não consegue fazer distinção entre o que realmente teria acontecido e o que sua mente deteriorada recria de forma equivocada, como nesse episódio em que ela crê ter assassinado o próprio marido.

Esse território de lembranças e de alucinações é o espaço para que Nelson Rodrigues possa tornar o enredo poético, com Alaíde, em seus diálogos,

apresentando uma série de frustrações, mesclando elementos reais e imaginários enquanto luta pela vida.

As frustrações vividas por Alaíde antes de seu casamento se acentuam tanto que o matrimônio já nasce em desgraça após a conversa com Lúcia, que preferiu se manter calada até o dia do casamento e somente ali, minutos antes da cerimônia, despejou seu ódio e seus sentimentos pelo ocorrido. O que era para ser uma tentativa de libertação vai afundá-la em suas agonias, agora sob a condenação e o mau agouro da irmã. Isso também a aproximará cada vez mais da figura de Madame Clessi, como explicita Ronaldo Lins (1979, p. 67):

Em princípio, podemos supor que quanto mais destroçada é a vida pessoal, dentro de um casamento que já nasceu condenado, maior será a obsessão de Alaíde pela figura de uma mulher que, representando a análise de certas convenções, parece ter desfrutado de plena liberdade para amar. Observe-se que tal liberdade era principalmente sexual, nada nos autorizando a supor que desprezasse as normas da sociedade num sentido absoluto. Até lá chegava Alaíde. No conflito com suas frustrações, saía perdendo a formação burguesa, pelo menos no plano da fantasia.

Os laços familiares são frágeis e não há indícios que houvesse entre as irmãs amor fraternal ou respeito mútuo. Ambas se digladiam pela conquista do mesmo homem; Pedro é como um troféu em disputa, porém em nenhum momento ele é o elemento central. Como em outras contendas entre Alaíde e Lúcia, ele será a prova para mostrar qual das duas é mais mulher que a outra.

A falta de relações de afeto entre as personagens torna a vida um campo de batalha. Seja em situações rotineiras, ou naquelas de extrema tensão, as personagens não demonstram traços de ternura ou carinho, buscando combater pela vitória (LINS, 1979). Leiamos o trecho a seguir:

MULHER DE VÉU (continuando a frase) ... mas com Pedro você errou. (luz vertical sobre cada grupo)

ALAÍDE (levantando-se e atravessando entre os círios com ar de deboche. Luz vertical acompanha) — Vou-me casar com ele daqui a uma hora, minha filha.

MULHER DE VÉU Pois é por isso que eu estou dizendo que você errou. Porque vai casar!

ALAÍDE (irônica) — Ah! é? Não sabia!

MULHER DE VÉU — Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. (acintosa) Só isso!

ALAÍDE (numa cólera reprimida) — Vá esperando!
(Alaíde volta para o espelho e a mulher de véu atrás.)

MULHER DE VÉU — Você vai ver. (noutro tom) Não é propriamente roubar.

ALAÍDE (irônica) — Então está melhorando.

MULHER DE VÉU — Você pode morrer, minha filha. Todo mundo não morre?

ALAÍDE — Você quer dizer talvez que me mata?

MULHER DE VÉU (mais a sério) — Quem sabe? (noutro tom) (baixo) Você acha que eu não posso matar você? (RODRIGUES, 1993, p. 369-370)

Percebe-se na fala de Lúcia, que até esse ponto ainda nos era apresentada como a Mulher de Véu, que a vingança como forma de desforra contra a irmã era mais importante que a sua felicidade ou o ideal do amor como forma de redenção, não medindo esforços nem que para isso fosse necessário que a oponente morresse.

Em uma peça com enredo contundente e intenso, constatamos que as mulheres são os motores centrais que levam as ações ao extremo. Ambas, Alaíde e Lúcia, tentam atingir seus objetivos pessoais a qualquer custo, não se preocupando com as consequências de seus atos. Ambas buscam a satisfação de se provar uma superior à outra.

1.4 A nudez de quem será castigada?

Toda Nudez Será Castigada estreou em 21 de junho de 1965 no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, ficando sua direção mais uma vez a cargo de Ziembski. A peça foi definida por Nelson como uma "Obsessão em Três atos", atribuição que parece bastante acurada, conforme Fraga (1998, p. 181) esclarece:

As quatro personagens principais – Herculano, Geni, Patrício e Serginho – estão realmente presas a projetos obsessivos. Geni, a prostituta, quer obter a dignidade através de uma paixão que a redima do amor venal, antes que morra de problemático câncer que receia e ao mesmo tempo deseja; Herculano descobriu a sua hipersexualidade e procura justificá-la no projeto de redimir a prostituta, transformando-a em ‘mulher honesta’; Patrício só vive para a vingança a qualquer preço; Serginho divide-se entre a paixão incestuosa pela mãe já falecida e uma homossexualidade que ainda *não ousou dizer seu nome*. (FRAGA, 1998, p.181)

A peça tem como protagonista Geni, uma prostituta que se alia a Patrício, irmão de Herculano, em um plano para que eles o enganem e acabem por tomar seu dinheiro. Para Patrício, além das questões financeiras envolvidas, há também o componente da raiva e da inveja: o irmão, além de ser bem sucedido, enquanto ele se encontra em penúria, não o teria ajudado em um momento de crise com seus negócios.

Herculano é um viúvo moralista que jurou ao filho Serginho nunca mais ter relações sexuais após a morte da esposa, que foi vitimada por um câncer. Bem sucedido financeiramente e membro da alta sociedade carioca, preza pelos bons costumes. Contudo, seus desejos secretos vão sendo delineados ao longo do texto:

PATRÍCIO — Olha! Faz alguma coisa! Ao menos, bebe! Bebe, pronto!

HERCULANO (atônito) — Foi por isso que você trouxe essa garrafa?
(atônito) — Foi por isso que você trouxe essa garrafa?

PATRÍCIO (exultante) — Toma um porre! Você está cheirando mal, apodrecendo!

HERCULANO (num crescendo) — Beber? Ah, você quer que eu beba? Sabendo que eu não posso tocar em álcool? Eu só bebi uma vez, aquela vez. Você viu como eu fiquei. (agarra o irmão pela gola do paletó) Bêbado, eu posso ser assassino, incestuoso. Agora você vai dizer, na minha cara — vai dizer se gosta de mim! (os dois irmãos estão cara a cara). (RODRIGUES, 2012, p.18)

HERCULANO — Nunca, na minha vida, nunca toquei numa prostituta!

GENI — Eu conheço vocês todos!

HERCULANO — Sua nojentinha!

GENI (furiosa) — Quem é que é nojenta?

HERCULANO — Você, sua vagabunda!

(Sem querer e sem sentir, Herculano se põe de gatinhas na cama.)

GENI — Não me humilhe que eu te.

HERCULANO (cortando) — Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!

GENI — Pois olhe. Você me disse que tua mulher não chegava a meus pés. Disse. Você berrava: — 'A minha mulher era uma chata!'

HERCULANO (aterrado)— Não. Não! Uma santa, uma santa! Se repetir isso eu te mato! (RODRIGUES, 2012, p.18)

Serginho, o filho de Herculano, é um rapaz que possui aversão ao sexo, mesmo no casamento. Foi criado por três tias que ainda o tratam, apesar de seus dezoito anos, como uma criança, inclusive lhe dando banho e ajudando-o no asseio pessoal. As tias, que não possuem nomes, são apresentadas como nº 1, nº 2 e nº 3. Serginho diz que preferia não ter nascido para que a mãe pudesse morrer virgem e, assim, não ter sido possuída pelo pai. Essa expressão da castidade feminina já havia sido introduzida por Nelson Rodrigues em *A Mulher sem Pecado* (1941) e em *Álbum de Família* (1945):

Retomando um conceito expendido por Olegário em *A mulher sem pecado*, segundo o qual 'conhecer o amor, mesmo que o do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos', Guilherme fala que nem a mãe pode tomar conta da irmã: 'É UMA MULHER CASADA, CONHECE O AMOR – NÃO É PURA'. E acrescenta: 'Fazes bem em humilhar mamãe. Ela precisa EXPIAR, porque desejou o amor, casou-se. E a mulher que amou uma vez - o marido ou não – não deveria sair nunca do quarto. Deveria ficar lá como um túmulo'. (MAGALDI, 1993, p. 43)

A promessa exigida por Serginho a Herculano denota a dificuldade que o rapaz tem em lidar com sua sexualidade e a do mundo ao redor. Esse sentimento fora impregnado nele pelas tias, três carolas e solteironas, e, talvez, pela homossexualidade, que será revelada ao final da peça, quando decide fugir com o ladrão boliviano.

HERCULANO (furioso) — Nem minha mulher, nem meu filho. Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher, nunca — de repente, ele começou a vomitar.

GENI — Vomitar, por quê?

HERCULANO — É o nojo, nojo de sexo. Horror. (muda de tom e agarra Geni pelos dois braços) Agora vem cá. Você está proibida.

GENI — Não me aperta! Está machucando!

HERCULANO — Proibida de tocar no nome de minha mulher. (larga Geni e toma outro tom e um esgar de choro) Para mim, ela não tem um rosto, um nome, um olhar. É uma ferida, quase linda. No seio. (RODRIGUES, 2012, p. 21-22)

Mesmo quando sua vingança se completa, ao trair o pai com a madrasta, Serginho decide fugir com o ladrão boliviano, assumindo sua homossexualidade.

Toda nudez será castigada é uma das peças mais pessimistas de Nelson Rodrigues, apesar de termos apenas uma morte em cena, que inclusive é anunciada no início do primeiro ato, com a entrega da gravação deixada por Geni pela empregada.

As personagens lidam com a morte de formas diferentes dentro do enredo. Umas a utilizam como forma de tirar alguma vantagem, como é o caso de Patrício, que vê na viuvez do irmão uma oportunidade de realizar sua revanche.

PATRÍCIO — O negócio é o seguinte.

GENI (interrompendo) — Você sabe quanto é que está me devendo?

PATRÍCIO — Mas eu pago, pode deixar, que eu pago.

GENI — Paga mesmo, porque estou dura, sabe como é.

PATRÍCIO — Mas escuta. É meu irmão.

GENI — O tal?

PATRÍCIO — O Herculano.

GENI — A mulher morreu?

PATRÍCIO — Exato. Ficou viúvo.

GENI — Opa. Então, é o melhor partido do Brasil. Dinheiro ali é. Me diz uma coisa: — é verdade que a mulher morreu de? (RODRIGUES, 2012, p. 12-13)

Outros, como Herculano, entendem a morte como desígnio divino, sendo mais um motivo para manter-se fixo à rigidez de certos valores morais e sociais.

PATRÍCIO — É simples, tão simples! Pode te dar (vivamente) num sorriso,

numa palavra, num gesto, sei lá. Pronto: relação humana. Você, Herculano, está aí nessa dor burra. Isso não é nem viril. Você sofre, muito bem. E daí? Uma dor idiota que não conduz a nada.

HERCULANO (taciturno) — Sofro pouco. Devia sofrer mais.

PATRÍCIO — Você quer morrer?

HERCULANO (triumfante) — Agora você disse tudo. Morrer. Só não meto uma bala na cabeça — por causa do meu filho. Só. (começa a chorar)

Eu devia estar enterrado com a minha mulher.

PATRÍCIO — Ou você não percebe que essa inércia é uma degradação?

HERCULANO (desatinado) — O que é que você entende de degradação? Você que. (RODRIGUES, 2012, p. 16)

Geni, por sua vez, vê a morte como um dado inexorável, seu destino já estaria traçado, desde a praga a ela jogada na infância pela mãe, independente de suas ações.

GENI (meio alada e não sem certa doçura) — O melhor você não sabe.

Tenho uma cisma que vou morrer de câncer no seio.

PATRÍCIO — Que palpite besta!

GENI (veemente) — Fora de brincadeira! (com certo arrebatamento)

Tive uma tia, solteirona. Bonita, não sei por que não se casou. E morreu. Perdeu um seio, depois o outro. Era eu quem tratava dela. Me lembro do dia em que me chamou: — ‘Geni, vem cá, vem ver.’ Tirou o seio e me mostrou. Vi um carocinho. Era a doença.

PATRÍCIO — Assunto chato!

GENI (com certa unção) — Sou meio fatalista! (muda de tom) (RODRIGUES, 2012, p. 13)

No excerto acima, percebe-se que Geni acredita já ter seu destino traçado, ainda que não haja nenhum fato concreto que corrobore com sua crença em seu destino fatal, a não ser o caso da tia e a praga rogada pela mãe ainda em sua infância.

Serginho, por sua vez, entende que a morte é uma oportunidade de manutenção da castidade e da pureza e de afastar sua atração pelo sexo.

HERCULANO (em pânico) — Se você contar, se disser que eu, eu. (muda de tom) Tenho um filho, de 18 anos. Um menino que nunca, nunca.

Quando a mãe morreu quis se matar, cortando os pulsos. E meu filho não aceita o ato sexual. Mesmo no casamento. Não aceita.

No dia do enterro, do enterro de minha mulher — quando voltamos do cemitério—, ele se trancou comigo, no quarto. Quis que eu jurasse que nunca mais teria outra mulher. Nem casando, nem sem casar.

GENI — Você jurou?

HERCULANO — Jurei, porque podia jurar. Porque estou disposto a cumprir o juramento. (RODRIGUES, 2012, p. 21)

A castidade que Serginho exige do pai, como podemos ver acima, é a sua forma de afastar-se do pecado do sexo, afastar o pai e afastar-se a si mesmo. A sua criação repressora por parte da mãe e das tias carolas torna-o avesso aos prazeres mundanos, que são vistos por ele com aversão e horror.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, assistimos à dificuldade do ser humano em lidar com seus sentimentos, muitas das vezes reprimindo-os em nome de imposições sociais e da obrigação de viver como as regras sociais exigem, como explica Aguiar:

Esta é uma das peças mais amargas de Nelson Rodrigues. Nela, praticamente não há espaço para aquelas tiradas grotescas, porém hilariantes, que aliviam o impacto das ações desencontradas dos personagens. Há uma atmosfera de sufocação em tudo, até no fato de que, quando a peça começa, a tragédia, como na grega, está no fim: a voz gravada (novamente uma imagem) substitui a personagem real, cujo destino já se cumpriu, e vai agora desenhar o do outro. Como no caso de Serginho, só resta ao espectador 'fugir' para um outro mundo, acordar do pesadelo, vencer os preconceitos, entregar-se a seu destino: para aqueles personagens não há salvação. (AGUIAR, 2012, p.112-113)

Também em *Toda Nudez Será Castigada* as personagens femininas mantêm sob sua órbita os homens. Seus dramas pessoais, em umas, a sexualidade afluída, em outras, a repressão dos desejos sexuais, a hipocrisia, as vinganças e algumas porções de insanidade e de libertação marcam a trajetória das mulheres em cena. Na tessitura do enredo, novamente a *hybris*, a desmedida, culminará no surgimento e no acirramento das tensões.

Desta vez, a combinação complexa de sentimentos nas relações interpessoais não tem como pano de fundo a vida de uma família da alta sociedade, mas sim uma família do subúrbio carioca, com suas monstruosidades cotidianas, como nos explica Nelson Rodrigues (2004, p. 278):

Peçam tudo, menos que eu renuncie às atrocidades habituais dos meus dramas. Considero legítimo unir elementos atrozes, fétidos, hediondos ou o que seja, numa composição estética. Qualquer um pode, tranquilamente, extrair poesia de coisas aparentemente contraindicadas. Isso é tão óbvio, que me envergonho de repeti-lo. E continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido de que superam ou violam a moral prática e cotidiana.

Os monstros estavam/estão muito mais presentes na sociedade do que imaginamos. Desnudar as máscaras por trás das quais muitos se escondem era um dos objetivos de Nelson, acostumado às tragédias familiares desde os tempos da redação do jornal do falecido pai.

CAPÍTULO 2

A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO TEATRO RODRIGUEANO

Se a literatura é uma transfiguração do real, como a definiu Antonio Candido (2009), as relações entre ficção e realidade, apesar de serem estreitas em alguns casos, não podem ser tratadas de forma igualitária. Essa transgressão relaciona-se à compreensão de que a

[...] arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. (CANDIDO, 2006, p. 30)

Tanto as concepções de ficção quanto as de realidade são discutidas desde a *Poética* de Aristóteles, havendo que se lidar, para tanto, com a verossimilhança e a mimesis. Em Aristóteles, a verossimilhança é um critério para a construção da mimesis, estando alicerçada no que é possível de acontecer e no que é aceitável/factível no contexto de uma dada narrativa. Essa aceitabilidade não passa por situações que estejam em concordância com a ordem social vigente, mas sim por aquelas que sejam estabelecidas como coerências internas do enredo.

Sendo assim, a ficção possui autonomia para representar o mundo segundo suas próprias possibilidades e pela aceitabilidade. Isso garante a Nelson Rodrigues a liberdade de criar enredos que desvelam ações e pensamentos que muitos de nós preferíamos deixar no *backstage*.

2.1 Expressionismo e expressividade

Nelson Rodrigues, desde a adolescência, foi um ávido leitor e também um grande apreciador de cultura, frequentando óperas e cinema. Essa bagagem

cultural lhe proporcionou as condições de se iniciar no teatro, tirando do ostracismo a dramaturgia brasileira.

Uma das referências que se pode observar nos enredos rodrigueanos é o expressionismo⁵, vanguarda artística europeia que teve seu maior êxito na Alemanha, iniciando-se na última década do século XIX e chegando até a década de 1930. *Vestido de noiva* e *Toda nudez será castigada* podem ser lidas dentro do estilo de escrita e de encenação do expressionismo alemão, como evidencia Eudinyr Fraga (1994, p. 91):

Parece-me que a maior parte da dramaturgia nelson-rodrigueana evidencia fortes características expressionistas. Não que fosse um expressionista na acepção estrita do termo, mas sua visão do mundo fundamenta-se nessa concepção existencial, na recusa violenta da realidade (embora nela alicerçada), na distorção exagerada da sociedade que nos cerca, no privilegiar o grotesco do comportamento humano.

Vale destacar que, nos quesitos encenação e direção artística dos espetáculos, a participação de Ziembinski foi fundamental para que o texto de Rodrigues pudesse ser representado de forma exitosa, pois ele foi o elemento primordial para que se conseguisse transpor para o palco as inovações que pretendia Rodrigues em *Vestido de Noiva*, não apenas com sua direção, mas pelo seu conhecimento em iluminação e sonoplastia, essenciais para que se pudesse ter a experiência que Rodrigues buscava ao escrever a peça que alçou o teatro brasileiro à modernidade.

O expressionismo tem como um de seus pilares a manifestação das necessidades interiores do homem moderno, ressaltando-se que essas

⁵ “O expressionismo é, da mesma forma, uma particular maneira de ver: a expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência do conflito entre as pseudo-realidades do mundo de cada um e a realidade interna, através da dor e do sofrimento” (FRAGA, 1998, p.19).

“Para os artistas expressionistas, a realidade não é uma forma de conhecimento, e sim de expressão. O palco se torna o espaço interno de uma consciência” (ROSENFELD, 1968, p. 68).

Há no expressionismo uma atmosfera de sonho, tendendo ao pesadelo e à alucinação. Os conflitos se desenvolvem de modo fragmentado, por meio de cenas curtas que, de certa forma, têm autonomia narrativa. As personagens são colocadas em situações-limite, tendendo à abstratização. A estrutura monológica do drama estiliza o diálogo, marcadamente exaltado e entrecortado, assumindo feições fáticas e, muitas das vezes, artificiosas (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 142).

necessidades são estabelecidas em um determinado contexto social. A modernidade nos apresenta um homem sem muitas certezas e que mesmo em sua plenitude, ou em busca dela, pode se irmanar na perda de identidade individual, no gosto da amargura, na comunhão de infelicidades e no delírio pela ausência (FRAGA, 1998).

Tanto em *Vestido de noiva* quanto em *Toda nudez será castigada*, as peculiaridades expressionistas estão presentes. Eudinyr Fraga (1994, p. 89-90) esclarece alguns dos pressupostos do expressionismo como definidos por Styan:

1. A atmosfera de sonho e mesmo de pesadelo, corroborada pela iluminação irreal, pelas distorções cenográficas e pela utilização de pausas e silêncios contrapondo-se ao texto falado;
2. A simplificação dos cenários, sugerindo, imagisticamente, o tema da peça;
3. A fragmentação da história e da estrutura da peça em episódios que valendo por si mesmos, expressam a visão do protagonista, em geral do próprio autor;
4. Os caracteres perdem sua individualidade e visam a uma abstratização que os torna estereótipos caricaturais, grotescos, muitas vezes;
5. Diálogo febril, poético, tomando a forma de longos e líricos monólogos, ou, às vezes, de frases telegráficas, com uma ou duas palavras, entrecruzando-se diálogos, estilizando (e artificializando) a linguagem. Poder-se-iam acrescentar extrema subjetivação, predileção pelo irracional e pelo oculto, misticismo confuso, desrespeito pela autoridade, preocupações éticas e sociais.

Essas particularidades remetem ao que Nelson Rodrigues produziu desde a inovação encenada em *Vestido de noiva* e os três planos de atuação das personagens, lugares onde a ação propriamente dita se desenvolve, dentro da mente de uma mulher em coma e que busca, nos planos da alucinação e da memória, reconstruir sua vida à beira da morte, sem que seja possível corrigir ações passadas.

No plano alucinatório, não se consegue uma ordem cronológica dos fatos, nem mesmo saber se o que é apresentado corresponde ao real ou não, ainda que, dentro do plano da memória de Alaíde, plano este que poderia nos apresentar os acontecimentos passados, e que a teriam levado a um quadro à beira da insanidade e à morte iminente. Essas memórias se passam em *flashbacks*, confundindo-se com seus desejos mais íntimos. Com a mente de Alaíde em deterioração após seu

acidente, e o coma posterior, suas memórias fragmentadas não são passíveis de confiança.

Temos alguns conflitos observados dentro do enredo, entre eles, aquele entre Alaíde e Lúcia na disputa pela conquista do mesmo homem, Pedro. Porém, o que se destaca em *Vestido de noiva* é o conflito de Alaíde consigo mesma, que permeia todo o enredo. Somos atraídos pela luta de Alaíde contra as amarras sociais que a prendem e tolhem sua liberdade de ação e de escolha.

Ela é o resultado de uma organização social medíocre e sem horizontes, que assinala à mulher (sobretudo de sua classe social – estamos em 1943) um único caminho: casa, ter filhos, frequentar reuniões sociais, teatros, cinemas. A vida sexual restringe-se à sensaboria do sexo conjugal, em que o prazer é terreno proibido, reservado somente para uniões extramatrimoniais. (FRAGA, 1998, pp. 61-62)

A liberdade de escolha e de ação só poderá ser exercida/recobrada (se é que ela a teve um dia) quando Alaíde cria em seu imaginário moribundo a personagem de Madame Clessi, prostituta famosa que fora assassinada pelo amante de 17 anos. A escolha por Clessi como guia esclarece como Alaíde via a sociedade e seus jugos morais, pois só por meio de Clessi e de uma atmosfera onírica ela pode expressar-se livremente sobre sua sexualidade, o casamento e até mesmo sobre o desejo de ter matado Pedro, vendo-se livre de suas amarras.

ALAÍDE (deixando cair a pulseira) — Pedro, minha pulseira caiu. Quer apanhar para mim? Quer?

(Pedro vai apanhar. Abaixa-se. Rápida e diabólica, Alaíde apanha um ferro, invisível, ou coisa que o valha, e, possessa, entra a dar golpes. Pedro cai em câmara lenta.) (Trevas)

Voz DE ALAÍDE (microfone) — Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado.

Voz DE CLESSI (microfone) — Mas como foi que você arranhou o ferro?

Voz DE ALAÍDE (microfone) — Sei lá! Apareceu! (noutro tom) Às vezes penso que ele pode estar vivo! Não sei de nada, meu Deus! Nunca pensei que fosse tão fácil matar um marido. (RODRIGUES, ano 1993, p. 360)

Nas obras de Nelson Rodrigues, em especial nas obras que são *corpora* deste estudo, não há vencedores; o que há são personagens em meio a seus

redemoinhos emocionais, tentando fugir de suas angústias. Contudo, “[...] fracassam inevitavelmente, pois ninguém sai ileso com e em Nelson Rodrigues” (FRAGA, 1998, p. 61).

As personagens rodrigueanas expressam seus sentimentos de forma exacerbada, como é o caso de Alaíde (nos planos da memória e da alucinação) e de Geni (na fita deixada para Herculano). Há também aqueles que permanecem em silêncio, arquitetando suas vinganças pessoais, esperando o momento oportuno para que seus desejos e seus sentimentos possam vir à tona. É o caso de Lúcia e de Patrício, já que ambos possuem um ódio entranhado pelos irmãos. Mesmo que esse sentimento tenha nascido por motivos diversos, eles aguardam taciturnamente o ensejo para poder destruir aqueles que, em sua visão, são os responsáveis pela ruína em que estão imersos, como pode-se observar em Bentley:

O choque de dor anseia por ser mitigado e liberto através de gritos, contorções, lágrimas. Os bons meninos que se mantêm quietos e calados sob uma chuva de golpes talvez venham a pagar por esse estoicismo vinte anos depois, num divã de psicoterapia. Seus ressentimentos, em vez de se consumirem por um processo natural, foram acumulados no inconsciente. (BENTLEY, 1981, p. 184).

Dessa maneira, Lúcia e Patrício formulam seus planos de vingança contra seus irmãos silenciosamente, alimentando um ódio que cresce ainda mais com o passar do tempo. Ambos agem em silêncio para que não haja oportunidade de defesa, pois houvessem os dois externado suas frustrações desde o início tanto Alaíde como Herculano já estariam preparados para o embate.

Tanto nos protagonistas quanto nos antagonistas dos enredos rodrigueanos verifica-se, além da insatisfação quanto à obediência dos padrões morais e sociais, a fúria contra a sociedade, principalmente por sua mão invisível, mas onipresente no controle, e também quanto à incapacidade de as personagens fugirem a essa dominação. Entretanto, a partir dos trechos tecidos, temos a certeza de que esse mecanismo de controle não os fará retroceder em seus desejos, como explicita Fraga (1994, p. 92):

Ao sentimento de revolta associa-se o de impotência. Assumindo a fúria de viver, esses seres de exceção jamais poderão retroceder e compactuar com o *status quo* que abominam. Renunciar ao caminho escolhido seria, sem dúvida, num certo sentido, mais trágico e melancólico, já que tais personagens não se deixam envolver nunca com sentimentos excessivamente delicados, tais como melancolia ou nostalgia.

Outro ponto crucial entre as personagens do drama expressionista rodrigueano concerne à fragmentação, que não está presente apenas nas memórias ou na visão das personagens a respeito de determinado assunto, mas também na forma como o enredo é construído, utilizando-se de cenas e de frases curtas que acabam por ser objetivas, simples e de fácil entendimento do público. Por outro lado, essa objetividade pode, em alguns casos, resultar em entendimentos ambíguos ao leitor/espectador mais desatento.

O expressionismo rodrigueano emprega a técnica da criação e da descrição das personagens, porém em *Vestido de Noiva*, a peça conta apenas com a existência da protagonista. O restante dos personagens que nos são apresentados, em geral, está em estado deteriorado por conflitos internos e externos, o que nos leva a duvidar se elas realmente agiram ou sentiram da forma como a mente valetudinária de Alaíde nos apresentará durante o desenvolvimento do drama em cena.

Fraga (1998, p. 146) elucida como essa construção é pautada:

O palco expressionista, entretanto, o recusa em geral, tornando-se o espaço interno de uma consciência. Apenas o protagonista tem existência efetiva e os demais, inclusive objetos, luz, música, natureza física, são suas projeções exasperadas. [...] São flashes alucinados justapondo o passado, os desejos frustrados, as aspirações futuras, as armadilhas enganadoras da memória. A intenção é 'projetar a realidade essencial' de uma consciência reduzida às estruturas básicas do ser humano em situação extrema.

Essa dramaturgia do "eu", cheia de subjetividade, foi influenciada pelas grandes mudanças que as sociedades, não apenas europeias, viviam no período entre as guerras mundiais. O artista expressionista tinha pretensões universais, e a subjetividade era uma forma de responder ao caos advindo das guerras e dos ataques que se vivia naquela época, além das pressões e das opressões de uma

sociedade que busca nivelar o homem. Margot Berthold (2011, p. 475), em *História Mundial do Teatro*, destaca:

O drama expressionista alemão respondia à crise da autodestruição com um grito. Pesadelos e utopias, o determinismo por trás das decisões individuais, as visões socialistas do porvir, o conflito entre o instinto livre e restos castradores de religião, tudo isto foi se somando a um fardo tão pesado que rompeu a linguagem coerente. Êxtase, confissão, protesto explodiam, numa condensação frenética da linguagem, em dinâmicas estridentes do som: no grito.

Nelson Rodrigues exerce a função de organizador do caos e, como dito anteriormente, devido à subjetividade presente nos textos, percebe-se que não existe de fato uma memória real, ou melhor, uma memória que não seja afetada/alterada pelos eventos traumáticos a que os protagonistas são submetidos. Assim é tanto com Alaíde em seu estado alucinatório devido ao acidente, quanto com Geni, que enlouquece após a perda do seu amor, Serginho, que a abandona e assim consegue completar sua vingança contra o pai e também contra ela mesma.

A personagem Geni, em *Toda nudez será castigada*, além de ser uma pessoa atormentada por um passado conturbado, convive com o estigma de que irá inexoravelmente ser vítima de um câncer no seio, devido a uma praga que lhe foi rogada pela própria mãe ainda na infância:

GENI — Foi minha mãe, quando eu tinha 12 anos. Um dia minha mãe me mandou comprar não sei o quê. Nem me lembro. Eu me demorei. E quando cheguei, minha mãe gritou: — ‘Tu vai morrer de câncer no seio!’ Minha própria mãe me disse isso. Você ainda se admira que eu tenha caído na zona? Toda mulher já foi menina. Eu, não. Eu posso dizer de boca cheia que nunca fui menina. (RODRIGUES, 2012, pp. 24-25)

O abandono de Serginho, o amor que traria sua redenção e a inocência perdida na infância, fazem com que Geni entre em desespero e cometa suicídio. Mais uma vez, somos guiados pelas memórias da protagonista que, nas suas descrições, sempre o fará utilizando as suas perspectivas, podendo elas serem fidedignas, inventadas, suavizadas ou fruto de um processo de degradação de sua

consciência. Romão (2010, p. 1) trata das lembranças ou memórias fidedignas ou falseadas como segue:

Sobre o mecanismo das 'lembranças encobridoras', Freud (1899/1996) as descrevem como sendo aquelas lembranças irrelevantes que associam seu conteúdo com outras lembranças, as quais busca substituir. Neste texto, as fontes destas lembranças não são diretamente o esquecimento, mas sim a omissão de um evento retido na memória. As lembranças sofrem ação de duas forças opostas: aquelas que buscam a lembrança fidedigna e aquela que exerce a resistência e produz o falseamento da recordação. Seu mecanismo de atuação, qual descreve Freud, perpassa pela resistência, sofre a ação do deslocamento e recalque e por fim, é substituída por um conteúdo de fantasia. As lembranças evidenciam o aspecto lacunar da memória, em que as rememorações são da ordem da ficção, não sendo de fato passíveis de serem comprovadas enquanto verdadeiras.

Além do falseamento ou da construção das memórias de forma seletiva, temos ainda a questão dos desvarios, também presentes no expressionismo. Por exemplo, para Herculano em *Toda nudez será castigada*, que dissera a Patrício que jamais iria ver uma prostituta, ao olhar uma foto de Geni nua, que fora deixada estrategicamente pelo irmão, na tentativa de persuadi-lo e assim iniciar seu plano, a foto funciona como um gatilho:

GENI — Não, senhor! Caridade eu não faço! (muda de tom) Você precisa saber que eu estou comprando um apartamento. Na planta. Vai ter reajustamento, o diabo. Sabe quanto é a entrada? E tenho que dar dinheiro na semana que vem. O homem disse que não esperava nem um minuto.
 PATRÍCIO (berrando) — Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia vai ser um tiro! (RODRIGUES, 2012, pp. 14-15)

Herculano, ao ver a fotografia, acaba por embriagar-se e ir ao encontro da mulher que o irmão havia dito que seria sua salvação para a degradação em que vivia após a morte da esposa.

Esses desvarios que ajudam a compor as personagens rodrigueanas quase em geral as conduzem a uma trajetória destrutiva. Os finais são trágicos, devido às paixões e aos sentimentos exacerbados, além do inconformismo perante os valores e os códigos morais e sociais que as oprimem e/ou humilham. Mesmo que as

personagens satisfaçam seus desejos, isso não lhes trará paz e equilíbrio, pois não conseguem se libertar da noção de erro e de pecado que lhes foi impingida pela organização social (FRAGA, 1998).

2.2 A tragédia familiar carioca

Em quase toda sua obra dramática, Nelson Rodrigues apresenta uma variante das tragédias⁶ gregas ou clássicas. As representações dramáticas clássicas eram de acesso público, o que poderia incluir mulheres e crianças.

No teatro grego, o gênero trágico se caracterizava pela recorrência de certos tipos de temas, como os conflitos de sangue entre membros da própria família. Havia um desalinho entre a vontade e o orgulho desmedidos do herói, e seu destino era inexorável. Esse conflito deveria causar na plateia pena, repulsa, ou terror.

Outra característica marcante nas tragédias era que as personagens que seriam os heróis deveriam possuir elevada condição, como por exemplo, deuses, semideuses, reis e príncipes, e que após um desafio ao destino ou às leis (*hybris*), eles haveriam de ser destruídos por conta de seu orgulho desmedido e pela tentativa de modificar o destino.

⁶ Aristóteles dá uma definição de tragédia que influenciará profundamente os dramaturgos até nossos dias: "A tragédia é a imitação de um a ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de um a narrativa e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções" (1449b) (PAVIS, 2008, p. 415).

"Vários elementos fundamentais caracterizam uma obra trágica: a *catharsis* ou purgação das paixões pela produção do terror e da piedade; a *hamartia* ou ato do herói que põe em movimento o processo que o conduzirá à perda; a *hybris*, orgulho e teimosia do herói que persevera apesar das advertências e recusa esquivar-se; o *pathos*, sofrimento do herói que a tragédia comunica ao público. A sequência tipicamente trágica teria por 'fórmula mínima': o *mythos* é a *mimese* da *práxis* através do *pathos* até a *anagnorisis*. O que significa, dito de maneira clara: a história trágica imita as ações humanas colocadas sob o signo dos sofrimentos das personagens e da *piedade** até o momento do *reconhecimento* das personagens entre si ou da conscientização da fonte do mal. Sem fazer aqui a história da tragédia, cumpre reter três períodos em que ela floresce particularmente: a Grécia clássica do século V, a Inglaterra elisabetana e a França do século XVII (1640-1660)" (PAVIS, 2008, p. 416).

O objetivo dessas peças era promover uma reflexão dos espectadores, além de provocar comoção ou mesmo horror. Quando algum dos personagens matasse seu inimigo, isso não deveria gerar comoção, nem compaixão, mas sim um sentimento de horror frente a essa ação desproporcional.

Aristóteles divide a tragédia em prólogo, episódio, êxodo e a parte do coral. O prólogo é a parte que precede a entrada do coro; o episódio é a parte completa da tragédia, que se situa entre os dois cantos completos do coro, e o êxodo é a parte final, na qual não há coro posterior.

Vemos, nas tragédias gregas uma linearidade característica, o que exige um começo, meio e fim. Além disso, as peças não possuíam uma longa duração, para que pudesse haver um melhor entendimento perante a audiência:

E assim, tal como em relação aos corpos e aos animais é necessário que tenham uma dimensão que possa ser abrangida por um só olhar, também em relação aos enredos será necessária uma duração determinada, fácil de recordar. Os limites da extensão, de acordo com os concursos e a faculdade de percepção, não são do âmbito da arte, pois, se fosse preciso apresentar a concurso cem tragédias, competiriam perante as clepsidras como aconteceu algumas vezes, segundo dizem. Pela própria natureza da ação, em matéria de duração, o limite mais amplo, desde que se seja perfeitamente claro, é sempre o mais belo. Para dar uma definição em termos genéricos, o limite conveniente da extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa. (ARISTÓTELES, 2008, p. 52)

Diferentemente da comédia⁷, o gênero trágico procurava representar os homens superiores aos da realidade em questão (ARISTÓTELES, 2008, p. 40).

A tragédia grega procurava imitar os atos complexos de homens, o que deveria então gerar na plateia temor e compaixão. Seguindo esse pressuposto, as tragédias não deveriam imitar os atos dos homens bons, pois isso poderia causar

⁷ “A longa tradição e a rica história da comédia fazem com que a sua definição tenha de ser obrigatoriamente multifacetada. Em princípio e em termos gerais, ela poderia ser situada como o gênero oposto à tragédia, identificando um tipo de peça teatral em que os personagens pertencem a uma humanidade menor e cujas peripécias conduzem a um desfecho feliz, mas a opção está longe de esgotar as nuances que o termo apresenta” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 85-86).

repulsa ao espectador, tampouco imitar os atos dos homens maus que passam da infelicidade para a felicidade, pois isso contrariaria o princípio trágico e não provocaria compaixão ou condescendência. O que resta, então, é o que explica Aristóteles (2008, p. 61):

Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro, integrando-se no número daqueles que gozam de grande fama e prosperidade, como Édipo e Tiestes, ou outros homens ilustres oriundos de famílias com esse mesmo estatuto. (ARISTÓTELES, 2008, p.61)

Ao analisarmos as noções de trágico expostas, podemos nos perguntar se seria possível uma tragédia moderna e se é factível que se escrevam tragédias na contemporaneidade. A resposta é positiva. Ainda que na modernidade e nos nossos dias, a tragédia circunscreva prerrogativas diferentes do que se realizava na Grécia antiga, segundo Raymond Willians (2011, p. 29):

Numa vida comum, transcorrida em meados do século XX, conheci o que acredito que seja a tragédia em muitas formas. Ela não se revelou na morte de príncipes. A tragédia correu a um só tempo mais pessoal e geral. Fui impelido a tentar entender essa experiência e recuei, desconcertado em relação à distância que se interpunha entre a minha própria noção de tragédia e as convenções da época. Conheci a tragédia na vida de um homem reduzido ao silêncio, em uma banal vida de trabalhos. Na sua morte comum e sem repercussão vi uma aterradora perda de conexão entre os homens, e mesmo entre pai e filho; uma perda de conexão que era, no entanto, um fato social e histórico determinado: uma distância mensurável entre o desejo desse homem e a sua resistência ao sofrimento, e entre esses dois e os objetivos e sentidos que uma vida comum lhe ofereceu. A partir daí, tomei conhecimento dessa tragédia de forma mais ampla.

A tragédia moderna escrita por Nelson Rodrigues foi inicialmente nomeada de “Tragédia carioca de costumes”, nome que foi repelido pelo autor, que as queria nomear simplesmente de “Tragédias cariocas”, como explica Magaldi (1993, p. 66):

Tive a oportunidade de comentar com Nelson os critérios da edição do *Teatro Completo*. Como hipótese conciliatória, cheguei a citar a classificação ‘tragédia carioca de costumes’, que Nelson afastou, fixando-

se em 'tragédia carioca', gênero atribuído a *A falecida*. Não aprofundi as razões do autor e sou hoje obrigado a permanecer em conjecturas. Como Nelson impôs sua obra, sobretudo de início, contra a dominante comédia de costumes, não gostaria de filiar-se a uma corrente cuja ambição artística lhe parecia em geral menor. Tanto pela fidelidade ao seu universo como a um projeto estético superior, Nelson julgava imprescindível mover-se sempre no território da tragédia.

As tragédias rodrigueanas não possuem personagens elevadas como as tragédias gregas. Nelas, estão personagens tipicamente cariocas e suburbanas da Zona Norte do Rio de Janeiro. Quando vemos esse universo aparentemente reduzido, podemos pensar que as tragédias de Nelson Rodrigues pudessem ter perdido seu elemento universalizante. Contudo, elas apresentam enredo que abarcam não apenas a sociedade da antiga capital, mas que se aplicam a diversas sociedades do início do século XX.

Essas personagens estão envoltas em um conflito moral ou social, ou ainda pelo desejo de realização de seus anseios, acabando por infringir a deontologia vigente. Leiamos as palavras de Schopenhauer, citado por Willians (2011, p. 60):

[...] personagens de moralidade comum, em circunstâncias que ocorrem com frequência [...] [são] situados de tal modo com relação um ao outro que a sua posição os impele, cientes e de olhos abertos, a causar um ao outro o maior dano, sem que nenhum deles esteja inteiramente errado.

A evolução e a modernização da visão que se tinha do gênero trágico oferecem novas perspectivas e considerações a serem tecidas, mostrando-nos que o homem moderno e o contemporâneo já não estão afeitos a um destino pré-determinado por forças que estão para além de sua vontade. Nessa nova visão trágica, o efeito trágico não é moralizante, nem purgativo (WILLIANS, 2008).

A palavra tragédia tem sido utilizada em contextos bastante díspares quando comparada à definição aristotélica, associada a eventos representacionais que nos causam horror ou tristeza.

Está também um pouco distante da reformulação de Bradley: 'nenhum mero sofrimento ou infortúnio comuns, nenhum sofrimento que não provenha em grande parte da ação humana e, em alguma extensão, da ação do sofredor, e trágico, por mais deplorável ou terrível que possa ser' Aqui a 'reivindicação ética', um conteúdo positivo e representativo, foi

modificada para o conceito mais geral de 'ação'. Mas o que é realmente significativo é a subsequente separação tanto do conteúdo ético quanto da ação humana de toda uma classe de sofrimento comum. (WILLIANS, 2011, p.73)

Assim, a tragédia moderna está ligada ao indivíduo e suas mazelas diárias, a suas lutas interiores, à sua solidão e à sua impotência ao tentar ir contra um sistema social já estabelecido e que o oprime. Como não há uma posição elevada do herói trágico moderno, o público pode se identificar, principalmente em sua falta de sabedoria, e também pela falta de horizonte e do que poderia ser feito de seu destino.

Essa tragédia do indivíduo e de sua vida aparentemente medíocre lança o leitor/espectador em uma verossimilhança atualizada, pois, em nossos tempos, pensar em disputas ou no destino de reinos inteiros nas mãos dos atos de heróis não é plausível.

Percebemos tanto em *Vestido de noiva* quanto em *Toda nudez será castigada* que os destinos trágicos das personagens acabam por confrontar uma ação irreparável cometida, e também a força de um destino imutável, advindos de atos cometidos não por inocência ou ignorância, mas porque a satisfação pessoal está em primeiro plano, em detrimento dos sentimentos do outro.

A tragédia rodrigueana, apesar de afastar-se do clássico grego, utiliza-se, por exemplo, de algo similar ao prólogo, que contava o que havia se passado. Vemos esse artifício nas duas peças que são *corpora* deste trabalho. Por outro lado, as duas peças desprezam a linearidade habitual, em que as ações desempenhadas pelas personagens caminham na direção de um desfecho.

Em *Vestido de noiva*, somos informados a respeito do atropelamento e da iminente morte de Alaíde tão logo a peça se inicia. A partir daí, teremos acesso aos acontecimentos por meio da mente combalida e agonizante da protagonista. Nelson Rodrigues também faz uso de algo similar em *Toda Nudez Será Castigada*, em que Herculano, após chegar de uma viagem, recebe o embrulho da empregada, a fita deixada por Geni. Por meio desse artifício dramático, conheceremos como a história se desenvolveu, sempre pela perspectiva da protagonista.

2.3 Alaíde e Lúcia: vestidas para casar ou para matar?

As personagens femininas do teatro rodrigueano *corpora* deste estudo diferem sob vários pontos de vista: personalidades, classes sociais, transgressões e repressões sofridas. Suas escolhas se mostrarão prejudiciais a elas próprias e dentro dos enredos acabarão, por levá-las à loucura e à destruição.

A respeito do comportamento dessas personagens, Mostaço, Baumgartel e Colaço (2009, p. 19) observam que:

Nesse âmbito, o comportamento restaurado remete aos inúmeros 'eus' que cada um alberga dentro de si, com distintas funções, como age em diferentes situações ou diante de momentos qualificados, dando respostas às ações provenientes da vida; seja nas condições íntimas, domésticas ou coletivas. Ou seja, há a preocupação em se captar os modos como cada um se representa a si mesmo diante da multiplicidade de ocasiões que enfrenta, enfeixando não apenas traços da personalidade, como também da identidade e da conduta, a lhe fornecer algum tipo de coerência ou continuidade existencial.

A personalidade não é uma coisa una, sendo construída ao longo da vida e dependendo das situações e dos ambientes a que pertencemos. Nossos “eus” são parte de um todo, possuindo facetas que se apresentam de acordo com as convenções sociais, com os grupos a que pertencemos e com as concessões que nos são feitas ou não, dependendo também das nossas possibilidades econômicas, posição social e gênero. Podemos pensar de modo semelhante sobre as personagens ficcionais e, nesse caso, as mulheres do teatro rodrigueano.

As questões e as implicações socioculturais de gênero que imperavam em uma sociedade patriarcal e machista, como a brasileira, são decisivas para a análise do papel da mulher, seja na ficção, seja na realidade empírica. Os ranços do patriarcalismo no Brasil determinam, como explica Saffioti (1992, p. 187),

O gênero [como sendo] relacional, quer enquanto categoria analítica, quer enquanto processo social, o conceito de relações sociais de gênero, deve ser capaz de captar a trama de relações sociais, bem como as transformações historicamente por ela sofridas através dos mais distintos processos sociais, trama esta, na qual as relações de gênero, têm lugar.

As obras de Nelson Rodrigues não tinham interesse em discutir o gênero como categoria analítica ou (re)pensar o papel da mulher na sociedade brasileira de meados do século XX. Partindo desse pressuposto, o que encontramos em seus textos dramáticos são representações dos vários tipos de mulheres que circulavam não somente pelo Rio de Janeiro, mas também pelo Brasil naquele momento histórico: comuns e de origem suburbana; pertencentes à classe média ou à alta burguesia; prostitutas; solteironas; jovens interessadas no casamento como objetivo de vida. Há, por outro lado, dois eixos que as unem: a busca pelo exercício de uma sexualidade plena e a repressão alheia ou própria dessa mesma sexualidade.

Ao pensarmos nas personagens femininas de Rodrigues, elas tentam representar, também, os sentimentos e os comportamentos que as pessoas fingem, ou não querem ver. Em geral, quando no trato social, as mulheres tentam escapar aos padrões estabelecidos para elas, os aparelhos repressivos, controlados por instâncias marcadas pelo patriarcalismo e pelo machismo, entram em ação. Marilandes Ribeiro Braga (2005, s/p) comenta:

A mulher sofre com a repressão sexual desde a Idade Média em virtude dos dogmas religiosos impostos pelo clero. O sexo era algo pecaminoso para as mulheres se ligado ao intuito do prazer, isto é, permitia-se a elas relações sexuais apenas para suprir as necessidades fisiológicas de seus maridos e com finalidades reprodutivas. Daí a total submissão ao homem, a inibição do desejo e o desconhecimento do próprio corpo. Na década de 60 tem início a revolução sexual, que privilegiou os direitos igualitários de voto, inseriu a mulher no mercado de trabalho e induziu o sexo livre com o surgimento da pílula anticoncepcional, porém, mesmo com tanto alvoroço, não conseguiu se livrar dos tabus sexuais migrando para uma nova repressão sexual imposta por elas mesmas.

O papel da mulher se restringia ao lar, sendo ela a responsável pela criação dos filhos e pela organização da casa, devendo obediência ao marido, sem o direito de questionar suas atitudes e sem o direito ao prazer sexual, visto como profano e relegado a mulheres como Madame Clessi de *Vestido de Noiva*.

Segundo os estudos historiográficos de Carla Bassanezi, em *História das Mulheres* (2004), e de Maria de Fátima Cunha, em *Mulher e Historiografia: da visibilidade à diferença* (2000), a mulher foi, durante muito tempo, objeto da autoridade masculina, submissa e maternal. Suas funções na sociedade eram

prover o bem-estar dos filhos, do marido e da casa. Ao homem, cabiam a chefia e o provimento da família, sendo a autoridade máxima da casa e o responsável pelo orçamento doméstico. Os homens valorizavam a virgindade. Assim, a mulher ideal para o casamento era aquela que se mantinha afastada dos prazeres carnavais durante o estágio anterior ao matrimônio.

Além da opressão masculina e do histórico de repressão ao qual foram submetidas, por vezes, observamos que as próprias mulheres, em algum grau, servem como elementos mantenedores dos comportamentos ditados por homens e por instituições como a família, a igreja e o Estado.

No final da década de 60 e no início da década de 70, no Brasil, intensificaram-se os movimentos de caráter político, intelectual e cultural que reclamavam por condições de direito igualitárias entre homens e mulheres. As mulheres, especialmente as de classe média, passaram a se inserir no mercado de trabalho, bem como a exteriorizar seus desejos, inclusive os sexuais. Elas também lutaram - e ainda o fazem - contra violências de várias ordens: física, psicológica e moral.

Apesar de suas lutas, as mulheres ainda são objeto de repressão e de opressão social. Se ainda nos dias de hoje, a situação perdura, ainda que tenham acontecido grandes avanços, o que pensar dos tempos em que Nelson Rodrigues escreveu suas obras e as viu encenadas pela primeira vez?

Goffman (1985) relata que as variações comportamentais estão relacionadas aos diversos papéis representados pelos indivíduos na sociedade, em função do *status* que ocupam. Para o autor, a interação social é vista sob a perspectiva do controle das impressões:

Dentro das paredes do estabelecimento social encontramos uma equipe de atores, que cooperam para apresentar à plateia uma dada definição da situação. Isto incluirá o conceito da própria equipe e da plateia e princípios relativos à linha de conduta que deverá ser mantida mediante regras de polidez e decoro. Encontramos as vezes uma divisão entre região dos fundos, onde é preparada a representação de uma prática, e região de fachada, onde ela é apresentada. O acesso a estas regiões é vigiado, a fim de evitar que o auditório veja os bastidores e para impedir que estranhos participem de uma representação que não lhes é endereçada.

Sabemos que entre os membros da equipe prevalece a familiaridade, sendo provável a solidariedade, e são compartilhados e guardados segredos que poderiam prejudicar a representação. (GOFFMAN, 1975, p. 218)

Isso nos leva a pensar que o que representamos para a sociedade por onde circulamos é apenas uma fração do que se passa nos bastidores familiares. Os comportamentos perniciosos, as perversões e as vulgaridades ficam, em sua maior parte, entre quatro paredes.

Um comportamento semelhante, de certa convivência e advindo da necessidade de convivência entre as personagens rodrigueanas, é esboçado quando Lúcia, em *Vestido de Noiva*, após ser traída, não externa sua indignação. Ao contrário, ela se mantém em silêncio, esperando o momento oportuno para sua vingança, interpelando a irmã sobre o roubo do namorado, sugerindo que lhe tomará o marido e que ele nunca seria feliz com ela, Alaíde.

MULHER DE VÉU (intimativa) — Sente-se aí. (as duas se enfrentam) Não vai chamar ninguém!

(Maquinalmente, Alaíde senta-se na banquetta, olhando, com espanto, a mulher de véu; esta mostra-se bastante excitada.)

ALAÍDE (numa alegação ingênua) — Mas eu preciso da linha branca!

MULHER DE VÉU — Primeiro, vamos conversar! (sardônica) Linha branca!

ALAÍDE — Você vai querer discutir agora! Agora!

MULHER DE VÉU (exaltada) — Então! Por que não será agora? Que é que tem de mais? (noutro tom) Eu nunca falei, nunca disse nada, mas agora você tem que me ouvir!

ALAÍDE (gritando) — Tem gente ouvindo! Fale baixo.

MULHER DE VÉU (excitada) — Então você pensa que podia roubar o meu namorado e ficar por isso mesmo?

ALAÍDE (entre suplicante e intimativa) — Você não vai fazer nada!

MULHER DE VÉU (com desprezo) — Ah! Está com medo! (irônica) Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha. (RODRIGUES, 1993, p. 366)

ALAÍDE (desesperada) — Eu não admito que você venha recordar essas coisas! Ele é meu noivo!

MULHER DE VÉU (perversa) — Viu ou não viu?

ALAÍDE — Não!

MULHER DE VÉU — Viu, sim!

ALAÍDE (patética) — Por que é que você não protestou antes? Por que não falou na hora?

MULHER DE VÉU — Porque não quis. Quis ver até onde você chegava. (noutro tom) Esperei por este momento. (RODRIGUES, 1993, p. 367)

MULHER DE VÉU (continuando a frase) ... mas com Pedro você errou. (luz vertical sobre cada grupo)

ALAÍDE (levantando-se e atravessando entre os círios com ar de deboche. Luz vertical acompanha) — Vou-me casar com ele daqui a uma hora, minha filha.

MULHER DE VÉU Pois é por isso que eu estou dizendo que você errou. Porque vai casar!

ALAÍDE (irônica) — Ah! é? Não sabia!

MULHER DE VÉU — Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido. (acintosa) Só isso! (RODRIGUES, 1993, p. 369)

Lúcia, como observamos acima, trama seu plano de vingança e crê que momentos antes do casamento seria a hora perfeita para destilar todo seu ódio e ressentimento guardados por tanto tempo. Ali, na sala onde a irmã fazia os últimos preparativos para casar-se, ela fará o movimento que lhe faltava, interpelando Alaíde sobre os roubos dos namorados, em especial Pedro, e passando a atormentá-la como forma de punição e numa tentativa de arruinar um casamento que ainda nem se concretizara.

A literatura dramática de Nelson Rodrigues põe o público em estado de desconforto, tanto quando lemos o texto de forma solitária quanto durante uma encenação. Muitas vezes, questionamos a verdade de seus enredos. Porém, o que devemos buscar é a verossimilhança desses enredos. David Carroll (1980, p. 201) assim se pronuncia sobre a relação entre literatura e realidade:

Considera-se a literatura ser representacional quando produz uma figura de uma realidade, seja psicológica ou social, particular e historicamente reconhecida, seja, de maneira mais abstrata, uma figura de uma 'realidade' ideal, mítica, metafísica, quando apresenta ou torna visível os traços 'essenciais' ou 'característicos' de algo 'externo', de um espaço ou contexto diverso do 'estritamente literário'. Supõe-se que a 'exterioridade' existe antes de sua representação e é assim a origem da literatura representacional, que está presente em si mesma, antes de ser representada na literatura.

Pensando no conceito de representação em *Vestido de Noiva*, entendemos que a alucinação criada na mente de Alaíde permite a ela a reconstrução do mundo de Madame Clessi. Essa ação, por sua vez, cumpre a missão de libertar Alaíde da carga moral familiar que a reprime. Ela mesma, de forma agressiva, transporta-se em sua alucinação para o bordel, local onde pode encontrar o ilusório, o que lhe dá as forças necessárias para desafiar a realidade, como se pode perceber a seguir:

ALAÍDE (perturbada) — Não sei como a senhora pôde escrever aquilo! Como teve coragem! Eu não tinha!

MADAME CLESSI (à vontade) — Mas não é só aquilo. Tem outras coisas.

ALAÍDE (excitada) Eu sei. Tem muito mais. Fiquei! . (inquieta) Meu Deus! Não sei o que é que eu tenho. É uma coisa — não sei. Por que é que eu estou aqui?

MADAME CLESSI — É a mim que você pergunta?

ALAÍDE (com volubilidade) — Aconteceu uma coisa, na minha vida, que me fez vir aqui. Quando foi que ouvi seu nome pela primeira vez? (pausa) Estou-me lembrando! (RODRIGUES, 1993, p. 354)

ALAÍDE (intransigente) — Não, não vou, não! Desista. (ameaçadora) Pedro! (repele-o) Também vou ler!

PEDRO — O quê?

ALAÍDE (enigmática) — Você nem faz ideia! Um diário! O diário de uma grande mulher!

(Trevas.)

ALAÍDE (nas trevas, ao microfone) — Ele não sabia por que eu estava mudada. Tão mudada. Como podia saber que era um fantasma — o fantasma de Madame Clessi — que me enlouquecia? (RODRIGUES, 1993, p. 358-359)

O plano alucinatório funciona como uma válvula de escape. Dentro dele, Alaíde pode encontrar sua mestra Madame Clessi, personagem que na mente da protagonista, é escolhida para tal fim, por representar a liberdade de pensamento e de ação que Alaíde gostaria de ter no plano da realidade. Alaíde se identifica com aquilo que a sociedade reprime como comportamentos considerados inapropriados. Luiz Costa Lima (1981, p. 219) afirma sobre os valores que uma sociedade estabelece e sua representação na arte:

A ordem hierárquica, constitutiva da classificação, é, portanto, um princípio

naturalmente imotivado, pelo qual uma cultura, uma sociedade, uma classe ou um grupo estabelece e diferencia valores, concebe critérios de identificação social, de identidade individual e de distinção sócio individual. A representação é o produto de classificações. Ou seja, cada membro de uma sociedade se representa a partir dos critérios classificatórios a seu dispor. As representações são, por conseguinte, os meios pelos quais alocamos significados ao mundo das coisas e dos seres. Por elas, o mundo se faz significativo.

A citação de Costa Lima é inquietante, pois nos dá ciência de que a representação dentro de uma sociedade é variável e depende do que cada grupo nela inserido tem como base para classificar e diferenciar seus valores. Assim, Alaíde, angustiada, tem que representar seu papel social de acordo com o modelo patriarcal e machista vigente em meados do século XX, sentindo-se, por isso, insatisfeita e incompleta. Esse sentimento de incompletude vai permear quase toda a obra do dramaturgo, como Lopes (1993, p. 263) explicita:

Com o amor temos em Nelson Rodrigues a imagem marcante da incompletude. Por isso seus personagens viveram raramente um amor feliz, por isso suas peças têm raramente um final feliz. Essa incompletude é por sua vez figura forte de linguagem. O que dizemos ao nos pronunciarmos sobre ou quanto ao feminino? Que falamos das coisas da mulher, aquela que vive, que age no confronto com o masculino, as coisas do homem.

Em *Vestido de Noiva*, esse confronto não acontece, mesmo porque percebemos que a apresentação de todas as personagens masculinas presentes na peça, salvo o pai e os que estão presentes no plano da realidade, tem a fisionomia de Pedro, que, apesar de ser o objeto de disputa entre as irmãs, parece ser algo que se busca, que se quer mais por orgulho do que para a realização de um amor folhetinesco.

Lúcia, também em *Vestido de Noiva*, é outra vítima da subjugação e da pressão exercida para que a mulher se enquadrasse aos padrões de época. Sua sexualidade e seus desejos são postos de lado, em razão de querer manter sua virgindade, não por convicção, mas por tentar ser vista como pura perante os valores morais e, assim, conseguir retomar o marido da irmã.

ALAÍDE — Não tenho nada com isso! Ele me preferiu a você — pronto!

MULHER DE VÉU — Preferiu o quê? Você se aproveitou daquele mês que eu fiquei de cama, andou atrás dele, deu em cima. Uma vergonha!

ALAÍDE (sardônica) — Por que você não fez a mesma coisa?

MULHER DE VÉU — Eu estava doente!

ALAÍDE — Por que então não fez depois? Tenho nada que você não saiba conquistar ou . . . reconquistar um homem? Que não seja mais mulher — tenho?

MULHER DE VÉU (agressiva) — O que me faltou sempre foi seu impudor.

ALAÍDE (rápida) — E quem é que tem pudor quando gosta? (RODRIGUES, 1993, p. 368)

Ambas as irmãs estão em conflito sobre como devem representar seu papel social. Enquanto Alaíde busca, no plano da alucinação a possibilidade de ser quem gostaria, Lúcia opta por seguir e obedecer às convenções sociais, arquitetando internamente o roubo do marido da irmã e pensando na morte dela.

ALAÍDE (microfone) — Sabe para onde eu vou agora?

LÚCIA — Não me interessa!

ALAÍDE — E nem digo minha filha! Vou ter uma aventura! Pecado. Sabe o que é isso? Vou visitar um lugar e que lugar! Maravilhoso! Já fui lá uma vez!

LÚCIA (sardônica) — Imagino!

ALAÍDE (com provocação) — Na última vez que fui, tinha duas mulheres dançando. Mulheres com vestidos longos, de cetim amarelo e cor-de-rosa. Uma vitrola. Olha: querendo, pode dizer a Pedro. Não me incomodo. Até é bom!

LÚCIA (sardônica) — Mentirosa!

ALAÍDE (microfone) — Ah! Sou?

LÚCIA (afirmativa, elevando a voz) — É! Não foi lá, nunca! Nunca! Tudo isso que você está contando as duas mulheres, os vestidos de cetim, a vitrola — você leu num livro que está lá em cima! Quer que eu vá buscar? Quer? (RODRIGUES, 1993, p. 390-391)

PEDRO (insinuando) — Quem é o culpado?

LÚCIA (espantada) — Eu, talvez!

PEDRO (enérgico) — Você, sim!

LÚCIA (espantada) — Tem coragem. . .

PEDRO Tenho. (com veemência) Quem foi que disse: 'Você só toca em mim, casando!' Quem foi?

LÚCIA — Fui eu, mas isso não quer dizer nada!

PEDRO (categórico) — Quer dizer tudo! Tudo! Foi você quem me deu a ideia do ‘crime’! Você!

LÚCIA (com medo) — Você é tão ruim, tão cínico, que me acusa!

PEDRO (com veemência, mas baixo) — Ou você ou ela tinha que desaparecer. Preferi que fosse ela.

LÚCIA (com angústia) — Essa conversa quase diante do caixão!

PEDRO (sempre baixo) — Não estudamos o ‘crime’ em todos os detalhes? Você nunca protestou! Você é minha cúmplice. (RODRIGUES, 1993, p. 391)

Chegamos, assim, ao que Luiz Costa Lima define como a representação de representações, a forma como as personagens pensam sobre o mundo quando dele distanciadas: Alaíde, em seu plano de alucinação e enferma, e Lúcia, demonstrando traços de perturbação psicológica que não a deixarão seguir em frente, ambas agindo de forma patológica. Novamente, recorremos a Luiz Costa Lima (1981, p. 230) no que refere às nuances da representação:

Identificação e distância, identificação a partir da própria distância constituem, pois, os termos básicos e contraditórios dos fenômenos da mimesis. Pensando-a, pois, em relação às representações sociais, diremos que ela é um caso particular seu, distinto das outras modalidades porque a mimesis opera a representação de representações. Na fórmula, reencontramos sua propriedade paradoxal.

Representação de representações, a mimesis supõe entre estas e sua cena própria uma distância que torna aquelas passíveis de serem apreciadas, conhecidas e/ou questionadas. Essa distância, pois, ao mesmo tempo que impossibilita a atuação prática sobre o mundo, admite pensar-se sobre ele, experimentar-se a si próprio nele.

É interessante ressaltar que, em sociedade, representamos os papéis que são esperados de nós. Dessa forma, a mimesis, no que toca às representações sociais, torna-se um fenômeno ambíguo, pois ela representa uma faceta que nem sempre corresponde ao que os “atores” desejam ou ao que fazem dos/nos bastidores.

Nas personagens femininas de *Vestido de Noiva*, embora haja uma intensa disputa e desprezo e ódio entre as irmãs, elas representam o que os valores morais da época esperavam delas, deixando as desavenças para serem resolvidas dentro do estabelecimento familiar.

Observamos que a personagem Alaíde, ao se distanciar da sua realidade e passar a agir no plano alucinatório ao lado de sua guia Clessi, começa a pensar sobre seus atos por meio do plano da memória. Somente esse distanciamento é capaz de fazer com que ela possa enxergar as consequências de seus atos, embora não possa corrigi-los no plano da realidade, já que este plano nos remete apenas a informações circunstanciais e que servem somente para situar o espectador sobre o estado de saúde da protagonista.

PRIMEIRO FULANO (berrando) — Diário!

SEGUNDO FULANO (berrando) — Me chama o Osvaldo?

PRIMEIRO FULANO — Sou eu.

SEGUNDO FULANO — É Pimenta. Toma nota.

PRIMEIRO FULANO — Manda.

SEGUNDO FULANO — Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, Rua Copacabana. Olha. .

PRIMEIRO FULANO — Que é?

SEGUNDO FULANO — Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

PRIMEIRO FULANO — Sei, me lembro. Continua.

SEGUNDO FULANO — Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.

PRIMEIRO FULANO . . . generalizadas. Estado gravíssimo.

SEGUNDO FULANO — O chofer fugiu. Não tomaram o número. Ainda está na mesa de operação. (RODRIGUES, 1993, p. 386)

Outro ponto a ser destacado na representação das personagens femininas de Nelson Rodrigues, de maneira específica em *Vestido de Noiva* e em *Toda Nudez Será Castigada*, é o tom pessimista de seus percursos, o que não lhes oferece possibilidade de salvação ou remissão. Esse tom já era percebido há muito nos romances e nas posições dos narradores, devido ao empobrecimento das experiências e o fim das grandes narrativas, como explicita Theodor W. Adorno (2003, p. 55):

Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo o seu elemento. O realismo era-lhe imanente; até mesmo

os romances que, devido ao assunto, eram considerados 'fantásticos', tratavam de apresentar seu conteúdo de maneira a provocar a sugestão do real.

O desencantamento das personagens com o mundo ao redor é percebido de forma gritante. Elas parecem não conseguir interagir com o ambiente circundante. Alaíde e Lúcia em *Vestido de Noiva* não conseguem mostrar sua personalidade; estão sempre representando algum papel perante a sociedade, e o amor, que poderia ser a sua redenção, mostra-se incapaz de trazer esse sentimento.

Alaíde casa-se com Pedro, buscando libertação do controle dos pais e da carga moral da sociedade, mas se vê em situação de maior clausura com Pedro e sua vida de dona de casa de alta sociedade. Lúcia, por sua vez, permite que o namorado fique com a irmã, pois está presa aos valores morais da época e deixa que isso a impeça de lutar pelo namorado usando as mesmas armas que Alaíde.

Esse destino e as convenções sociais que a protagonista deve seguir e cumprir, como, por exemplo, o casamento, que, embora lhe proporcionasse o prazer do sofrimento da irmã e a livrasse das amarras da família, acabam lhe acarretando o desconforto de um matrimônio e de uma vida infeliz ao lado de um homem que não ama.

PEDRO — Me repeliu!

ALAÍDE — Repeli, sim. Eu não gosto de você! Deixei de gostar há muito tempo! Desde o dia de nosso casamento . . .

PEDRO (levanta-se e aproxima-se) — Bobinha!

ALAÍDE — Sério!

(Os dois se olham.)

ALAÍDE (ficando de costas) — Gosto de outro.

PEDRO (apreensivo) — Alaíde! Olhe o que eu lhe disse!

ALAÍDE (acintosa) — Gosto, sim, Gosto de outro. Que é que está me olhando?

PEDRO (com certa ameaça) — Não continue, Alaíde!

ALAÍDE — No mínimo, você está pensando: 'Se ela gostasse de outro, não diria.' Acertei?

PEDRO — Você é completamente doida!

ALAÍDE — Por que é que você não se ofende com as coisas que estou dizendo?

PEDRO — Vou ligar ao que você diz?

ALAÍDE E (irônica) — Ah! Não! (exaltada) Você faz mal em dizer que não mataria nunca a sua mulher! . . . Um marido que dá garantias de vida está liquidado.

PEDRO (irritado) — Não provoque, Alaíde!

ALAÍDE (exaltada) — Vou abandonar você, fugir daqui! Quero ser livre, meu filho! Livre! Tão bom! (RODRIGUES, 1993, p. 359-360).

As ações de *Vestido de Noiva* desenvolvem-se, praticamente, todas no plano da memória e da alucinação. Há por parte de Alaíde uma preferência por relacionar-se com Madame Clessi, que viveu e morreu na casa onde sua família habitava. Alaíde busca em Clessi uma mentora para uma vida diferente da que tinha com Pedro, principalmente sem as convenções opressoras da sociedade. Por outro lado, ela não tem coragem de deixar para trás o convívio familiar e ser como Clessi, livre, pois essa liberdade lhe custaria as benesses e o conforto que lhe eram oferecidos por sua posição social.

Em *Vestido de Noiva*, assistimos ao empobrecimento das relações humanas, principalmente no seio familiar, pois as personagens não conseguem estabelecer dentro da família as mínimas relações afetivas. Além disso, nenhuma das personagens logra se impor frente ao que a sociedade espera e prescreve para elas. Alaíde, em seu leito de morte, tem momentos de escapismo, por meio de suas alucinações, e Lúcia sucumbe à loucura e às perturbações advindas da culpa. É na mente em agonia de Alaíde que ela procura, sozinha, uma saída para seu dilema, já que não tem respaldo nem familiar, nem social. Por outro lado, a irmã cede aos seus fantasmas internos e será perseguida por eles.

MÃE (assustada) — Não fique assim, Lúcia!

LÚCIA (continuando sem dar atenção) ‘...escoriações generalizadas’... ‘Não resistindo aos padecimentos’ ... (com voz surda) Sei isso de cor, mamãe! De cor!

MÃE — Minha filha!

LÚCIA (espantada) — Está ouvindo, mamãe? Ela outra vez! Ela voltou — não disse?

MÃE — Não é nada, minha filha. Ilusão sua.

LÚCIA (atônita) — Mas eu ouço a voz dela. Direitinho! Falando!

MÃE — Você parece criança, minha filha!

LÚCIA .com ar estranho) — Não foi nada. Bobagem.

ALAÍDE (microfone) 'Você sempre desejou a minha morte. Sempre, sempre'. (RODRIGUES, 1993, p. 392-393)

Assim, Alaíde e Lúcia caminham para um desfecho em suas vidas que nos indica que esses conflitos internos e principalmente os questionamentos que elas têm com o mundo ao seu redor, repressivo e dominador, não serão resolvidos. Alaíde, ao falecer, perderá sua realidade idealizada, na qual ela podia desempenhar o papel em que mais se sentia confortável. Lúcia, mesmo viva e conseguindo não só arquitetar como orquestrar seu plano de vingança e de reconquista do que lhe havia sido tomado, não tem perspectivas mais satisfatórias do que a irmã, pois será assombrada pelos fantasmas criados pela consciência de suas ações e que culminaram na morte de Alaíde.

As ações das personagens as conduzem a um fim trágico. Elas parecem ter ciência de que esse desfecho seria inevitável. Isso talvez indique que a contemporaneidade deixou o homem perdido em um mundo que está em constante transformação e onde suas escolhas na busca do prazer passam pela destruição do outro que esteja no caminho. Segundo Adorno (2003, p. 62), os narradores contemporâneos são:

[...] testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar o mundo pleno de sentido. Essas epopeias compartilham com toda a arte contemporânea a ambiguidade dos que não se dispõem a decidir se a tendência histórica que registram é uma recaída na barbárie ou, pelo contrário, o caminho para a realização da humanidade, e algumas se sentem à vontade demais no barbarismo.

Tanto Lúcia como Alaíde parecem bem à vontade com a maldade de seus atos, não se importando com as consequências por eles criadas. Ambas se mostram conscientes de que esses mesmos atos podem levá-las até a morte delas mesmas ou de outras pessoas que estão a elas ligadas. Ainda assim, e mesmo que não haja sentido em viver esse embate, ambas preferem alcançar seus desejos, sejam eles de vingança, de posse, ou de assistir à destruição alheia.

2.4 Geni, a morta e as tias: quem está nu?

Em *Toda Nudez Será Castigada*, a representação das personagens femininas oferece uma gama de mulheres que merecem um olhar crítico, pois possuem uma carga dramática que nos deixa com sentimentos que vão do horror à repugnância e, em vez de causarem compaixão como nas tragédias gregas, deixam-nos em estado de tensão contínua.

Ainda que o teatro de Nelson Rodrigues seja pautado pelo excesso das situações e das relações familiares e amorosas, somos levados a pensar a respeito dos dramas revelados e também a respeito da sociedade que gerou esses tormentos. As personagens criadas nesse mundo caótico guardam paralelismos com a realidade que lhes garantem a comunicação e a compreensão do público (LINS, 1979).

Nelson Rodrigues, em seu mundo peculiar, busca a construção desse universo, que apesar de possuir algumas características semelhantes à realidade, subverte, de certa forma, o conceito de representação social.

Sobre a representação social, Goffman (1985, p. 40) assevera:

Compreende-se como representação social o processo de atuação dos atores sociais, cujo fim é participar e partilhar da vida social cotidiana, ajustando [...] à compreensão e às expectativas da sociedade em que é apresentado.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, as personagens femininas acabam por representar um papel social em que algumas delas, como as tias e a falecida, buscam atender às expectativas da sociedade e conseqüentemente seguir o que se espera delas, nem que para isso vivessem infelizes e de maneira hipócrita, como no episódio em que as tias recebem Geni logo após o estupro de Serginho pelo ladrão boliviano, ou por ocasião do casamento de Geni com Herculano, o que a torna a dona da casa onde as três moravam de favor:

TIA Nº 2 — Retire-se ou eu chamo a radiopatrulha!

GENI — Minha senhora, a senhora não sabe o que eu vim dizer. Eu vim aqui.

TIA Nº 3 — Ponha-se lá fora!

GENI (desesperada para a Tia nº 1) — A senhora, que me conhece, que falou comigo. Eu tenho uma coisa para dizer muito importante. (para a outra) Madame, deixa eu falar, e depois eu vou-me embora!

TIA Nº 2 — Estava nua no jardim!

GENI — Pelo amor de Deus!

TIA Nº 3 — Uma vagabunda na nossa casa!

TIA Nº 1 — Mas fala! Depois do que aconteceu com Serginho nada mais me espanta! Você pode ficar nua! (RODRIGUES, 2012, p.57)

TIA Nº 2 (a medo) — Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece uma mulher que. (para, a medo)

TIA Nº 1 (autoritária e líder das outras) — Mulher que o quê?

(ameaçadora) Eu não admito que na minha presença.

TIA Nº 2 (apavorada) — Estou falando baixo.

TIA Nº 1 (ameaçadora) — O que é que você ia dizer de Geni?

TIA Nº 3 — Geni agora é da família.

TIA Nº 2 (tiritando de timidez) — Mas eu ia elogiar Geni. (querendo agradar a outra) A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona.

TIA Nº 1 — Você está louca?

TIA Nº 2 — Eu, louca?

TIA Nº 1 (acusadora) — Sim, sim. Você é a mais velha de todas. (rápida e incisiva) Sabe o que é arteriosclerose? (para a outra) Não é, mana?

TIA Nº 3 — Está com arteriosclerose!

TIA Nº 1 — Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose!

TIA Nº 2 (quase sem voz, apavorada) — Não me internem! Eu não quero ser internada!

TIA Nº 1 (incisiva) — Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.

TIA Nº 3 — Virgem.

TIA Nº 2 (doce, humilde e sofrida) — Geni se casou virgem. (RODRIGUES, 2012, p. 69).

O comportamento das tias mostra como a sociedade da época via a profissão de Geni com desprezo, e sua promiscuidade não seria perdoada por membros da sociedade que eram castas e tementes a Deus. Porém, ao observarmos mais atentamente seus comportamentos preconceituosos, entendemos que as tias seguiam o que lhes era mais conveniente, pois, ao ver Geni em nova posição, de

esposa de Herculano, que era quem detinha o poder dentro da casa, elas passam a ignorar o passado da ex-prostituta, tratando-a como alguém de ilibada reputação.

Mesmo a castidade das tias é marcada pela hipocrisia, uma vez que, durante o transcurso da peça verifica-se que elas ultrapassam o cuidado usual aos homens da casa: davam banho em Serginho, mesmo ele sendo adulto, e também investigavam as roupas masculinas sob o pretexto de enviá-las para a lavanderia, sempre em busca de vestígios de sexo ou do prazer solitário:

PATRÍCIO (interrompendo tumultuosamente) — Eu não disse nada! Juro, quer que eu jure? Não fui eu! (baixando a voz, sófrego, implorante) Vou te contar a verdade, a verdade! Imagine que as nossas tias, antes de mandarem a roupa para a lavanderia, examinam as tuas cuecas!

HERCULANO — Você está louco!

PATRÍCIO — Palavra de honra! Quero morrer leproso, se estou mentindo! (exultante) E viram, pelas cuecas, que você é homem, o teu desejo pinga! (numa explosão selvagem) Você é homem, homem, homem! (RODRIGUES, 2012, p. 39)

TIA (como uma demente) — Acontece, acontece. Meu pai, se fosse o (como uma demente) — Acontece, acontece. Meu pai, se fosse o Hitler, mandava matar todos os pederastas. O guarda viu, estava lá e viu. Os outros presos viram. (com ferocidade) Você é mulher da vida, mas tem que me acreditar. Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo. (RODRIGUES, 2012, p. 50)

Esse caráter quase incestuoso permeia muitas obras de Nelson Rodrigues. Em *Vestido de Noiva*, temos a relação entre Madame Clessi e seu amante de dezessete anos, e em *Toda Nudez será Castigada*, além das tias e Serginho, vemos essa vertente na relação que se desenvolve entre Geni e Serginho. O garoto, por influência de Patrício, planeja sua vingança contra o pai e passa a ter uma relação amorosa com a madrasta, porém, só consuma o ato após Geni casar-se com Herculano.

SERGINHO — Fica nua! (numa euforia desesperada) Não é desejo. Estou vingando minha mãe! É vingança!

(Geni exalta-se.)

GENI — Vingança minha também! Eu também me vingo! (soluçando) Me vingo de ninguém. (mudando de tom e desabotoando a blusa) — Olha os meus seios enquanto são bonitos! (RODRIGUES, 2012, p. 65).

SERGINHO — Não tira a roupa! Está tirando a roupa, por quê?

GENI (desatinada) — Você não pediu, não mandou?

SERGINHO (furioso) — Ou pensa que eu vou fazer alguma coisa em você?

GENI — Eu conto o que nós fazemos, tudinho, eu e teu pai!

(Serginho parece falar agora para alguém invisível.)

SERGINHO — Eu não estou traindo meu pai! Prostituta não trai! (num berro) O que é você, hem, sim, você?

GENI (atônita) — Eu?

SERGINHO — Você não é prostituta? (com a voz estrangulada) Diz!

GENI — Sou.

SERGINHO (possesso) — O quê? O quê?

GENI (numa explosão) — Prostituta!

(Serginho, com triunfante crueldade, põe-se a berrar.)

SERGINHO — Então, vai-te embora! Sai daqui! Sai daqui!

GENI (desesperada) — E não volto nunca mais?

SERGINHO (baixo e ofegante) — Volta casada. Casa com meu pai e volta. Como esposa. (berrando novamente) Tem que ser a mulher do meu pai, a esposa (baixo novamente) e minha madrasta. (RODRIGUES, 2012, p. 65-66).

A relação incestuosa entre Geni e Serginho, pode-se dizer que é o desenrolar dos desejos do rapaz por sua falecida mãe. A criação moralista das tias e o temor da suposta mãe diante dos preceitos religiosos esconderam os desejos de Serginho. Com a morte da mulher de Herculano, Serginho passa a ter nojo do sexo e das relações amorosas entre homens e mulheres, fazendo o pai jurar que jamais teria não apenas uma nova esposa, mas também que nunca mais teria relações sexuais com nenhuma outra mulher. Serginho chega ao ponto de dizer que preferia não ter nascido para que a mãe tivesse morrido virgem, assim como as tias.

HERCULANO — Olha para mim, Serginho. Olha para mim.

SERGINHO (num choro manso) — O senhor mudou!

HERCULANO (doce) — Você teve uma mãe e eu tive uma mãe. Nem eu nem você.

SERGINHO (desesperado) — Cala a boca! Cala a boca!

HERCULANO — Você tem de ouvir tudo. Nem eu, nem você podemos ter ódio do sexo. O sexo quando é amor.

(Serginho tem um rompante feroz. Cresce para o pai.)

SERGINHO — Eu preferia não ter nascido! Preferia que minha mãe morresse virgem, como minhas tias, que ainda são virgens.

HERCULANO — Meu filho, fala com calma. Não se exalte. Não chora, Serginho!

SERGINHO (como um possesso) — Mas eu preciso chorar! Eu preciso gritar!

HERCULANO (exaltado também) — Então chora! Então grita!
(RODRIGUES, 2012, p. 34).

As tias, aliás, representam os valores e a sociedade patriarcal. Mesmo sendo mulheres, elas empunham o cajado da falsa moralidade e servem como o elemento de sustentáculo para que aquelas pessoas que habitam a residência mantenham seus desejos sombrios escondidos.

Por não possuírem características individuais, nem físicas, nem psicológicas descritas ao longo do enredo, essas personagens se assemelham ao coro das tragédias gregas, determinando quais comportamentos estariam de acordo com o *status quo* e quais deveriam ser abolidos. Outra marca que acompanha suas ações durante a peça é a hipocrisia e a desfaçatez conforme mudam ou fingem mudar suas opiniões:

TIA Nº 1 — Você com seus sonhos! (furiosa) E para de sonhar!

TIA Nº 2 (como uma débil mental) — Não foi sonho, foi pesadelo!

TIA Nº 1 (enérgica) — Olha aqui. Presta atenção. Nunca que Patrício teria coragem de levantar um dedo para Herculano. Patrício que se faça de tolo. Herculano dá-lhe na boca, assim!

TIA Nº 2 — Eu não queria sonhar nunca mais. No sonho, só vejo parentes morrendo, e Herculano é quem morre mais.

TIA Nº 1 (sem ouvi-la) — Patrício levou uísque. Diz que é bom para o Coração. (RODRIGUES, 2012, p. 15)

Apesar de agir como o senso moral e condenar os vícios que os moradores da casa poderiam ter, as tias acabam por flexibilizar seus valores quando é de sua conveniência ou quando não estão mais no controle. Na cena anterior, notamos que a bebida, vista como uma das degradações do homem, é vista como remédio, já que Herculano estava mal e Patrício queria animá-lo com “uísque que é bom para o coração”.

Por meio das tias, sua velhice, sua decrepitude e sua hipocrisia, o autor consegue mostrar ao leitor/espectador que essa velhice não é apenas uma questão etária, mas é sobretudo uma questão de como a sociedade patriarcal estava em ruínas, principalmente pelas contradições entre os valores e discursos e suas práticas, carregando consigo os preconceitos e as falsas certezas, como podemos observar nos trechos abaixo:

HERCULANO (desesperado) — Não é verdade! Não é verdade! (muda de tom) (arquejante) A ideia da viagem é do médico e não minha!

TIA Nº 1 (como se cuspsse) — Médico comunista!

HERCULANO (atônito) — É o médico da família. Bom médico.

TIA Nº 3 — Pode ser bom médico, o sujeito que se amigou com a enfermeira? Uma mulata ordinária?

(Escurece o palco. Luz sobre padre Nicolau. Aparece Herculano.)

HERCULANO — Padre Nicolau, eu vim aqui porque. Eu queria que o senhor me ajudasse. Preciso de sua ajuda.

PADRE (rápido e malicioso) — É sobre uma viagem?

HERCULANO (atônito) — O senhor já sabe?

PADRE — Parece.

HERCULANO — Então, minhas tias estiveram aqui?

PADRE — Deixe as perguntas para mim.

HERCULANO (sofrido) — Padre, o senhor quer me ajudar?

PADRE (melífluo) — Sou contra essa viagem.

HERCULANO — O senhor não concorda?

PADRE (com mais vivacidade) — A troco de que soltar esse menino no mundo? Meu filho, você não percebe que não tem sentido? Você pode perder esse rapaz. Ele não está preparado para a solidão.

Outra coisa: — A ideia da viagem é sua?

HERCULANO — Pois é. Não é minha. Do médico.

PADRE (mais incisivo) — Ah, então, muito pior.

HERCULANO — Não entendi. Por que muito pior?

PADRE — Esse médico não é um que tem atividade política?

HERCULANO — Socialista.

PADRE — Socialista, comunista, trotskista, tudo dá na mesma.

Acredite: — Só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva. O menino deve ficar com as tias. (RODRIGUES, 2012, p. 42-43).

Vemos também no médico e no padre as duas figuras que realizam o embate entre a ciência e a religião, sendo que o padre é coagido pelas tias para que a viagem de Serginho fosse cancelada, enquanto o médico, de posição política controversa para a ala conservadora, se pauta pelos quesitos científicos para avaliar a viagem do garoto.

Geni, a personagem que representa o pior do ser humano na visão moralista, por vender seu corpo em troca de contrapartida monetária, representa a personagem que ali tem a melhor das intenções e trata bem a todos. Apesar de inicialmente ser levada ao plano de Patrício apenas para ter a sua remuneração, acaba por apaixonar-se por Herculano ou pela ideia de que morreria de câncer, assim como sua falecida esposa.

Vê-se, em seu comportamento com Herculano, um senso materno de proteção e cuidado. Em várias passagens, ela usa expressões como: “meu amor, é pena” ou que “não abandona homem que está por baixo”. Esse senso de cuidado também se repete na forma como a personagem trata Herculano em algumas situações:

HERCULANO (atônito) — Quem é você?

GENI — Melhorou, filhinho?

HERCULANO — Que lugar é esse?

GENI — Você está na Laura.

HERCULANO — Quer dizer que. (desesperado) E como é que eu vim parar aqui?

GENI — Não se lembra?

HERCULANO — Você é a?

GENI — Geni!

HERCULANO (desatinado) — A tal.

GENI — Quer um sanduíche? (RODRIGUES, 2012, p. 18)

GENI — Escuta. Nós não vamos casar? Vem! No teu carro!

HERCULANO — Você está louca?

GENI (desatinada) — Então, ali. Olha, ali. Está escuro. Filhinho, não tem ninguém. Em pé! Em pé!

HERCULANO (forte) — Olha, Geni! Escuta! Quer me escutar?

GENI (na sua frustração) — Então eu vou me satisfazer sozinha. (RODRIGUES, 2012, p. 40).

Após o casamento com Herculano, Geni tem a chance de representar uma dama da sociedade carioca, porém após o estupro de Serginho e a pena e o remorso que sente pelo ato cometido pelo ladrão boliviano, já que o defloramento de Serginho é causado quando ele flagra o pai e a futura madrasta nus no jardim, Geni passa a nutrir pelo enteado um amor verdadeiro, pueril, que funciona para ela quase como uma redenção de sua vida nos prostíbulos. Ela mesma diz que não gostaria de voltar à antiga vida:

SERGINHO — Escuta, Geni!

GENI (chorando) — Serginho, eu dependo de você. Você é tudo para mim. O amor que eu nunca tive!

SERGINHO — Fala que depois eu falo!

GENI — Sou outra mulher, por sua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! Quer ver uma coisa? Ontem, eu saltei do automóvel e caiu um frasco de perfume que eu tinha acabado de comprar. Então, sem querer, eu disse: — “Merda.” Não era nem palavrão. Se você soubesse a vergonha, o remorso que eu tive. Vergonha, remorso, por nós, pelo nosso amor. Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais! (RODRIGUES, 2012, p. 71-72)

A imagem da Dama das Camélias cai bem a Geni: como a cortesã francesa, o amor puro e verdadeiro poderia mudá-la e fazer dela uma nova pessoa, seguidora das convenções sociais e morais. Porém Nelson Rodrigues e finais felizes não caminham juntos, de forma recorrente, e, como uma tragédia carioca, *Toda nudez será castigada* preza pela união entre amor, traição e morte.

Ao ser abandonada pelo enteado, Geni se desilude com o amor e também com o esforço que havia feito para agradar esse amor, puro, mas incestuoso e traidor. Essa nova desilusão a leva à loucura e ao suicídio. Na ânsia de também ter

a sua vingança pessoal, ela prefere deixar uma fita, contando a Herculano tudo o que se passou, num último ato de rebeldia e de denúncia contra o mundo que a oprimiu.

CAPÍTULO 3

O CASAMENTO CASTIGADO

3.1 As mulheres e seu vestido de noiva

O papel relevante da mulher, não apenas na formação da sociedade brasileira, mas também no seu desenvolvimento, foi representado de várias formas na literatura brasileira. Muitas dessas representações faziam e fazem parte de um discurso patriarcal, mantendo a subjugação e a opressão femininas, representando a ideia de que elas tinham vocação apenas para ser a pessoa responsável pelos trabalhos relacionados à casa e ao cuidado com a família. Mary Del Priore (1994, p.11) apresenta a visão da sociedade do início do século XX sobre as mulheres:

A mulher na história do Brasil tem surgido recorrentemente sob luz de estereótipos, dando-nos enfadada ilusão de imobilidade. Auto sacrificada, submissa sexual e materialmente e reclusa com rigor, a imagem da mulher de elite opõem-se a promiscuidade e a lascívia da mulher de classe subalterna, pivô da miscigenação e das relações inter-étnicas que justificaram por tanto tempo a falsa cordialidade entre colonizadores e colonizados. Para romper com a silenciosa paisagem dos estereótipos femininos, fundada na negação dos papéis históricos representados por mulheres, faz-se necessário rastrear a informação mais humilde, adivinhar a imagem mais apagada e reexaminar o discurso mais repetido.

A visão sobre a mulher era bastante limitada, e o teatro de Nelson Rodrigues apresenta personagens femininas marcantes que estão inseridas em uma representação machista. Essas personagens, de alguma forma, buscam transgredir a falsa moralidade e a hipocrisia vigentes, ainda que, na maioria das vezes, elas acabem sucumbindo, seja pela morte, que funciona como uma punição, seja pela desgraça causada por seus atos frente a um destino inexorável, que as condena diante da sociedade.

Em quase todas as obras de Nelson Rodrigues, as personagens femininas têm papel relevante, senão o protagonismo dentro dos enredos. Em *Vestido de Noiva*, essa relevância é evidente, pois verificamos que as mulheres são as

personagens que realizam algo de expressivo e alvo de julgamentos, tanto por parte das demais personagens quanto do público.

Esse julgamento advém da visão que a sociedade possuía e possui sobre a função das mulheres e que preconiza a perpetuação da condição submissa da mulher. Havia dentro da sociedade o que se pode classificar como família modelo, como define Bassanezi (2000, p. 608-609):

Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais - ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido - e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional.

Em *Vestido de Noiva*, Alaíde, Lúcia (a Mulher de Véu), Madame Clessi, Dona Lígia e Dona Laura, cada uma delas possui seu modo particular de enfrentamento, de subjugação e de condescendência frente a esse modelo familiar.

Dona Lígia, a matriarca, representa a continuação de um modelo de obediência às regras impostas pelo patriarcado e segue sua existência sem questionamentos. Durante a peça, não são apresentados grandes detalhes a seu respeito e, nas vezes que entra em cena, são apenas curtas passagens, mas que podem nos dar a ideia sobre sua visão moralista, como na passagem do encontro do diário de Madame Clessi:

PAI (continuando a frase) ... numa orgia louca.'

MÃE — E tudo isso aqui?

PAI — Aqui, então?!

MÃE — Alaíde e Lúcia morando em casa de Madame Clessi. Com certeza, é no quarto de Alaíde que ela dormia. O melhor da casa!

PAI — Deixa a mulher! Já morreu!

MÃE — Assassinada. O jornal não deu?

PAI — Deu. Eu ainda não sonhava conhecer você. Foi um crime muito falado. Saiu fotografia.

MÃE — No sótão tem retratos dela, uma mala cheia de roupas. Vou mandar botar fogo em tudo.

PAI — Manda. (RODRIGUES, 1993, p. 354)

Nas falas da mãe de Alaíde e Lúcia, vemos o temor de conviver com a família na mesma residência onde teria vivido Madame Clessi, uma famosa cortesã assassinada. Esse temor se dá em face do modo de vida da prostituta, que levava uma vida que fugia aos padrões morais impostos. Em conjunto com o pai, que é o chefe da casa, ela repudia a presença de roupas e de outros pertences de Clessi, pretendendo atear-lhes fogo como forma de destruir aquilo que violava seu senso de moralidade social, senso esse que pregava o comportamento que as moças de família deveriam seguir para que não fossem mal faladas. Segundo Bassanezi (2000, p. 610):

As moças de família eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem mal faladas. Tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com os rapazes. Eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio enquanto aos rapazes era permitido ter experiências sexuais.

Ainda no tocante à Dona Lígia, os laços familiares e de amor fraternal estão em desarranjo: as filhas não lhe demonstram nem afeição, nem respeito, havendo algumas passagens da peça em que se nota um certo desprezo pela mãe, o que pode indicar que as filhas também repudiam sua maneira de lidar com a opressão da sociedade e seus costumes, todos alicerçados na submissão feminina. Leiamos como, após mais uma discussão, as irmãs zombam da mãe e de sua transpiração excessiva:

ALAÍDE (para Lúcia) — Diz ou não diz?

LÚCIA (com certa relutância) — O que eu disse, mamãe, é que a senhora . . . transpira muito. Demais! Pronto! (para Alaíde) Viu como eu disse?

D. LÍGIA (abandonando-se com mais força) — Mas, minha filha! Você teve coragem. . . Oh! Lúcia!

ALAÍDE (na sua cólera) — Mas não foi só isso!

(Luz no plano da alucinação.)

ALAÍDE (cruel) — E aquela história, 'aquilo' que você disse?

D. LÍGIA (levantando um dos braços e abanando na altura das axilas) — Chega, Alaíde! Chega! Chega! Uma filha, meu Deus!

LÚCIA — Aquilo o quê?

PEDRO (ajoelhado) — Deixe ela dizer, D. Lígia. Está tão interessante!

ALAÍDE (agressiva) — Não se lembra?

LÚCIA (resoluta) — Agora me lembro! Eu também falei, mamãe, que quando a senhora começa a transpirar — a senhora é minha mãe — mas eu não posso! Não está em mim. Tenho que sair de perto! (RODRIGUES, 1993, p. 383)

Fato relevante é que, em se tratando do pai, as filhas não repetem o mesmo comportamento hostil, dissimulado e jocoso que têm com a mãe. Isso nos leva a pensar sobre o modo como as filhas veem a mãe, talvez de modo inferior à figura paterna, afinal, o pai era o chefe da família e a ele deveriam manifestar respeito, obediência e mesmo medo.

MÃE Já disse para você não chamar sua irmã de mulher, Lúcia!

LÚCIA (exaltadíssima) — Chamo, sim! Mulher, mulher e mulher!

MÃE — Vou chamar seu pai! Você não me respeita!

LÚCIA (desafiante) — Pode chamar! (noutro tom) Bater em mim, ele não vai!

MÃE Isso é coisa que se faça! Rogar praga para sua irmã!

LÚCIA — Então! Depois do que ela me fez!

MÃE (indo sentar-se na banqueteta, patética) — A gente tem filhos...

LÚCIA (interrompendo com violência) Eu mandei a senhora me botar no mundo, mandei?

MÃE (com lágrimas, explodindo) — E, depois, é isso!

(Entra o pai de Alaíde. Dona Lígia levanta-se, rápida. Lúcia assume uma atitude discreta. O pai vem furioso.)

PAI (gritando) — Vocês vêm ou não vêm?

MÃE — Vou, sim. (disfarçando) Estava aqui conversando ...

PAI (azedo) — Isso é hora de conversar?

(Sai Dona Lígia.)

PAI — E você? Não vem?

LÚCIA — Não. Eu fico..

PAI (estranhando) — Por quê?

LÚCIA — Não estou me sentindo bem. Se for, vou desmaiar na igreja.

PAI (furioso) — Está bem. (RODRIGUES, 1993, p. 377)

Por meio das didascálias, notamos que o comportamento de Lúcia se modifica com a entrada do pai na cena: ela deixa de ser desafiadora e exaltada como estava durante a acalorada discussão com Dona Lígia, passando a ter uma atitude discreta e comedida. Outro comportamento notado perante a presença do pai em cena, é o de Dona Lígia, que estava sentada chorando, porém, com a entrada dele, se levanta rapidamente e também prefere esconder o teor da conversa com Lúcia, por medo de sua reação, pois ele estava nervoso com a demora da cerimônia.

Esses comportamentos femininos perante a figura do patriarca, do chefe da família, mostram também a visão do próprio Nelson Rodrigues, que por muitos, era visto como reacionário e conservador, como podemos observar nos excertos do artigo de Luís Nassif (2012):

Nelson Rodrigues não padece de nenhuma ambiguidade ideológica. Ele não disfarça o seu conservadorismo sob uma fachada liberal; ao contrário, é um conservador assumido. Nesse sentido, ele vive os seus valores com autenticidade. E, em sua arte, critica a incongruência ideológica, a hipocrisia e o cinismo próprios da mentalidade de classe média entre nós.

O fato de Nelson situar-se desde um ponto de vista moralista, reativo a qualquer mudança, não desqualifica a sua obra nem tira dela o caráter crítico. Autores conservadores, como Balzac, produziram uma crítica consistente da sociedade burguesa de sua época. Nelson realiza uma crítica demolidora da mentalidade de classe média, dos comportamentos hipócritas, da ostentação de aparências enganosas, do moralismo de fachada, que encobre a permissividade por baixo do pano, do descompromisso com valores estáveis e do arrivismo, numa época de transformações aceleradas.

As personagens femininas lutam contra a sociedade e esboçam uma resistência contra o sistema dominante, contudo seu fim dentro das tramas tecidas por Rodrigues não chega aos resultados que elas procuravam. Elas acabam sofrendo castigos por conta dessa transgressão, que não vêm mais dos deuses, mas da força do patriarcalismo e de suas normas de conduta. Assim, as mulheres são levadas à morte ou à loucura e, em alguns casos, a ambas. Caso desejassem

se livrar desses desafortunados desfechos, as mulheres deveriam se adequar ao que estava posto.

Vestido de Noiva, além de ser um marco na literatura dramática brasileira, apresenta uma protagonista, Alaíde, que está à beira da morte e que somente nesse estado terminal, após um acidente automobilístico, procura tentar resolver e rever seu passado por meio dos planos da memória e da alucinação. Essa memória, no entanto, se encontra em um estado de fragmentação e não é digna de confiabilidade.

Alaíde se encontra perdida entre os planos da memória e da alucinação, sem saber o que fazer. Ao buscar a ajuda de Madame Clessi, ela quer respostas para sua situação derradeira ou pelo menos quer entender como a sequência de fatos a levou a seu trágico destino.

Esta é a situação do herói moderno: sem rumo, sem grandes certezas ou perspectivas, estando a todo instante em situação de embate com as convenções sociais, primando pela insatisfação e pela incompletude. Sobre isso, escreve Beth Brait (1985, p. 40):

No que diz respeito especificamente ao romance e à personagem de ficção, somente com a obra *Teoria do romance*, de György Lukács, publicada em 1920, que essas questões são retomadas em novas bases. Lukács, relacionando o romance com a concepção de mundo burguês, encara essa forma narrativa como sendo o lugar de confronto entre o herói problemático e o mundo do conformismo e das convenções. O herói problemático, também denominado demoníaco, está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo, encarnando-se num gênero literário, o romance, situado entre a tragédia e a poesia lírica, de um lado, e a epopeia e o conto, de outro.

Seria este o maior pecado de Alaíde: o de não se conformar com o que estava pré-estabelecido para as mulheres de seu tempo? Ainda que em um mundo construído por alucinações e pelo seu consciente em declínio, ela consegue se libertar das amarras e agir por si só, segundo o seu arbítrio, sem que houvesse algum julgamento ou sentimento de reprovação. Em seu interior, Alaíde pode se livrar da carga moral que estava sobre suas costas. Em um mundo orientado por seu modo de enxergar as coisas, ela mostra seus desejos ocultos, inclusive o da

morte de outra pessoa, no caso Pedro, seu marido: no plano alucinatório, ela o assassina. Esse episódio demonstra sua agressividade e os sentimentos mais ferozes que nutria por Pedro. Isso tudo ficava apenas na sua mente. Desvencilhar-se dos laços do matrimônio seria sua libertação, e somente a morte de Pedro poderia realizar esse desejo.

Esse desejo inconsciente pode ser explicado pelo pensamento de Freud (2010, p. 182-183):

E damos com a importância da possibilidade de que a agressividade talvez não ache satisfação no mundo exterior, porque depara com obstáculos reais. Então ela poderá retroceder, elevando a medida de autodestruição vigente no interior. Veremos que isso acontece realmente assim, e como é importante este processo.

A insatisfação latente de Alaíde, por conta de um matrimônio medíocre e que não lhe proporcionava aventuras, nem emoções, ainda que as mais fúteis, é posta de lado apenas quando ela encontra o diário de Madame Clessi em sua casa e passa a fazer a leitura dos inúmeros casos amorosos da cortesã e de seu caso quase que incestuoso com um menino de 17 anos, que acaba por assassiná-la.

O temor do incesto é recorrente na obra de Rodrigues, perpassando grande parte das peças trágicas e também suas crônicas de jornal. As disputas de amor entre entes consanguíneos é outro tema que se repete com frequência, havendo mesmo uma referência da personagem Madame Clessi sobre o assunto quando diz que acha bonito duas irmãs brigando pelo mesmo homem.

Alaíde passa a sonhar com a liberdade e com as transgressões que vivenciara a prostituta Clessi. A prostituição, considerada uma das mais graves transgressões à moral, é a situação com a qual as moças de família jamais deveriam flertar ou imaginar um contato mais próximo. Contudo, aos homens, a ida a prostíbulos e as relações com prostitutas não eram/são apenas permitidas como também incentivadas, pois eram/são um modo de manter a virgindade das moças recatadas e um modo de iniciação do varão ao universo sexual.

Segundo Bassanezi (2000, p. 613):

[...] ir à zona era preservar a menina da sociedade [...] o que o namorado não podia fazer com a namorada fazia lá. Tinha que ser lá, não podia ser com a namorada. E as meninas sabiam disso [...] naquela época a gente não tinha ciúme nem nada [pensávamos]: 'é apenas uma fulana da vida, é menina da zona, mulher da vida!'. A gente separava bem a vida que ele pudesse ter lá e essa com a gente aqui (depoimento de Lia, maio 1994).

Apesar de serem criadas sob o mesmo teto, Alaíde e Lúcia apresentam personalidades e reações diferentes diante das situações a que são expostas. Segundo Brait (1985, p. 42), elas são personagens redondas, devido à sua complexidade e profundidade:

As personagens classificadas como redondas, por sua vez, são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências, surpreendendo convincentemente o leitor. São dinâmicas, são multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano. Para exemplificar, poderíamos recorrer ao elenco das personagens criadas pelos bons escritores e que permanecem como janelas abertas para a averiguação da complexidade do ser humano e potência da escritura dos grandes narradores.

Alaíde e Lúcia apresentam sentimentos diversos e complexos dentro do enredo: enquanto uma parece apresentar uma insatisfação com o mundo, buscando no confronto com a irmã uma vitória, nem que seja mínima, contra as convenções sociais, por meio do roubo de seus namorados, a outra esconde seus sentimentos e sua agressividade por muito tempo, articulando um plano de vingança e roubo do marido de Alaíde, o que seria uma desforra muito maior do que o que ela havia sofrido ao longo da vida.

Ao analisar Lúcia mais detidamente, encontramos uma mulher que, ao contrário da irmã, prefere ou é coagida a se manter fiel aos preceitos sociais e morais, preservando a sua virgindade, mesmo com a ameaça de perder Pedro para Alaíde. Porém, em seu íntimo, ela planeja retomar o namorado que havia sido roubado pela irmã, nem que para isso seja necessário destruir o casamento a poucos minutos do início da cerimônia ou planejar sua morte em conjunto com Pedro, para que pudesse tomar o lugar de esposa, que era o de Alaíde.

Essa agressividade entranhada e submersa em Lúcia é escondida das demais personagens e dos espectadores da peça até que ela entenda que seja o momento propício, o que acontece enquanto a irmã está nos preparativos finais para entrar na igreja. Lúcia tenta não apenas aniquilar as chances de felicidade de Alaíde, mas também atormentá-la, para que se destrua internamente, de forma que seu casamento seja o mais infeliz possível. Freud (2010, p. 183) em *O Mal-Estar na Civilização* traz uma explicação para comportamentos semelhantes ao de Lúcia:

Agressividade impedida parece envolver graves danos; realmente é como se tivéssemos que destruir outras coisas, outras pessoas, para não destruímos a nós mesmos, para nos guardar da tendência à autodestruição.

Lúcia crê que sua felicidade só pode ser alcançada com a destruição da irmã e de seu casamento, que já lhe dissera que “sempre foi mais mulher que ela”, e tece seu plano para ter Pedro. Como os laços matrimoniais eram quase que indissolúveis, apenas a morte de Alaíde poderia lhe proporcionar a vitória que ela procurava obter sobre a irmã. Assim, mais uma vez, o casamento, visto como um símbolo de pureza e de realização absoluta para a mulher, é usado para atingir uma satisfação vingativa e de punição.

Nesse cenário, o amor não é o ponto crucial, nem para Alaíde, nem para Lúcia. Segundo Bassanezi (2000, p. 618),

O amor era considerado importante para a união conjugal, mas não o suficiente para garanti-la. Dificuldades financeiras, diferenças de classes, problemas familiares, preconceitos sociais eram algumas das barreiras reconhecidas e reforçadas contra as uniões fora dos padrões.

O casamento, além de representar o ideal para as mulheres na primeira metade do século XX, em alguns casos, era a porta de entrada para uma nova vida, sem os vínculos familiares e a pressão paterna que punia os possíveis deslizamentos que as moças pudessem ter.

Em Nelson Rodrigues, o casamento não representa, nem para Alaíde, nem para Lúcia, essa libertação. Ao contrário, Alaíde vive um casamento ordinário que a leva a ter fascínio por uma prostituta assassinada no início do século XX e que

viveu na mesma casa onde ela morou quando solteira. Segundo os relatos, Madame Clessi tivera muitas aventuras, mas, principalmente, a liberdade de ação que ela ansiava ter.

Ao sofrer o fatídico atropelamento, Alaíde busca criar uma espécie de alter ego em sua mente e, assim, ter a oportunidade de viver as aventuras que ela acalentava. A escolha de Clessi para esse papel fundamental demonstra que Alaíde busca na prostituição uma transgressão aos valores e à moral de sua época.

Na figura a seguir, vemos como eram anunciados e vendidos os vestidos de noiva para as moças e como isso estava associado a um “destino natural e inexorável” para que as moças de família seguissem seu papel social. Segundo Bassanezi (2000), o “não casar” significava fracassar socialmente.



Fonte: História das Mulheres no Brasil, 2000, p.611

O título dessa obra revolucionária de Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva*, não foi escolhido inadvertidamente. O vestido de noiva, na sociedade brasileira do século XX, representava a pureza da mulher, seu recato e, assim sendo, um

passaporte para a vida de dona de casa e de cuidadora da prole. Na peça, ambas as irmãs pensam em casamento, mas de forma diferente ao que o vestido de noiva simbolizava: uma tenta casar-se para fugir dos laços de família; a outra deseja o seu vestido de noiva para atingir o ápice de sua vingança, ao roubar o marido da irmã e, assim, tomar-lhe o lugar na igreja, que julgava ser seu desde o início.

Entretanto, ao analisarmos a cena final da peça, quando Lúcia entra na igreja ao som da marcha nupcial e, ao mesmo tempo em que se inicia a marcha fúnebre, sempre com a presença da recém-falecida e de seu alter ego Madame Clessi, sabemos que o vestido de noiva não trará a ela mais felicidade do que o destino da irmã morta.

3.2 Os diferentes tipos de mulher em *Toda Nudez Será Castigada*

Escrita vinte anos após *Vestido de Noiva*, *Toda Nudez Será Castigada*, classificada por Nelson como uma obsessão em três atos, envereda também pelo ramo da tragédia moderna e tem, no casamento e nas punições pelos desvios morais, sua marca trágica. As personagens femininas novamente dominam a cena, e cada uma, a seu modo, traça seu percurso, que lhes trará dor, sofrimento e morte.

Geni, a prostituta que se redime e se casa com Herculano, homem da alta sociedade, retoma a imagem da Dama das Camélias, com traços do grotesco, pois o amor que ela deixa ir para não lhe tirar a felicidade é Serginho, seu enteado. Com ele, ela mantinha uma secreta relação amorosa e incestuosa, e não com seu marido Herculano.

Temos, como em outras obras rodrigueanas, uma relação entre amor e morte. Inicialmente, Geni, assim como as outras personagens da trama, atua como se fosse um peão no tabuleiro de Patrício, irmão de Herculano. Ela se interessa por Herculano, devido à sua castidade e a seu modo de ser, afeito às regras morais, o que se demonstra ser apenas uma fachada (GOFFMAN, 1985), como Patrício explicita:

PATRÍCIO (berrando) — Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia vai ser um tiro! (RODRIGUES, 2012, p.15)

PATRÍCIO (maravilhado) — Tiro e queda! Eu sabia, tinha a certeza! É a obscenidade do casto. Escuta.

GENI (desesperada e chorando) — Patrício, tarei, tarei! (RODRIGUES, 2012, p. 25)

PATRÍCIO — Deixa eu falar. Eu conheço o meu pessoal. Nós somos todos castos. Nós, não. Eu não sou. (com um riso meio soluçante) Mas eu também seria, se não tivesse havido um fato, um fato na minha vida. Mas o Herculano, as minhas tias solteironas. Nenhuma casou. (muda tom) Sabe qual foi o fato, o tal fato na minha vida? (RODRIGUES, 2012, p.25)

PATRÍCIO — Daí o seguinte. Quando ele aparecer — vai aparecer na certa. O casto não resiste. Quero ser mico de circo — você não recebe. Esnoba.

GENI — Deixa de piada. Eu gosto dele.

PATRÍCIO — Sua cretina!

GENI — Teu irmão é macho. Não é como esses que. Macho. (RODRIGUES, 2012, p. 25)

Geni também se interessa por haver uma morta entre os dois, a falecida esposa de Herculano, morta devido a um câncer no seio, doença que Geni acreditava que desenvolveria em algum ponto de sua vida e que a levaria à morte, em virtude de uma praga rogada pela mãe ainda na infância.

GENI — Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo. Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos. (RODRIGUES, 2012, p.15)

Esse sentimento que mescla amor e morte, que envolve Geni e Herculano e que, posteriormente, vai também envolvê-la com Serginho, seu enteado e filho da falecida, se tornará sua tábua de salvação quanto à vida de excessos decorrentes da prostituição.

Geni, considerada pela sociedade e seus membros como a personagem mais impura, mais suja, e que transgride as regras morais e sociais diuturnamente, é humilhada em diversas ocasiões pelas demais personagens, devido à sua condição de prostituta. Ademais, seu caráter é confundido com a sua condição de

“mulher da vida”. As demais personagens não dão a ela chances de se mostrar internamente, como pensa, como vê o mundo ao redor. Elas estão focadas na sua vida de prostituta como se esse quesito definisse por completo sua personalidade.

GENI — Não me humilhe que eu te.

HERCULANO (cortando) — Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público! (RODRIGUES, 2012, p. 19)

PATRÍCIO — Ó sua besta! Tem que usar a cabeça. Você é mulher da zona. Põe isso. (aponta para a cabeça) Herculano é o sujeito que nunca, nunca. De mês em mês, quando a mulher era viva, fazia o papai e mamãe, de luz apagada. Sujeito religioso. (RODRIGUES, 2012, p.27)

TIA Nº 2 — Estava nua no jardim!

GENI — Pelo amor de Deus!

TIA Nº 3 — Uma vagabunda na nossa casa!

TIA Nº 1 — Mas fala! Depois do que aconteceu com Serginho nada mais me espanta! Você pode ficar nua! (RODRIGUES, 2012, p.57).

HERCULANO — Pela última vez! Ou você sai por bem ou quem chama a radiopatrulha sou eu. E você vai sair daqui debaixo de borrachada. (RODRIGUES, 2012, p.57)

HERCULANO (num crescendo) — Ouve, meu filho. Se alguém te disse que eu ia casar com essa mulher, é mentira, calúnia! Jamais me passou pela cabeça essa ideia. E nem é minha amante! Uma prostituta não é amante, é a mulher que todos usam — mas pagando! Nunca seria minha esposa, nunca! E você tem que acreditar em mim! Você nunca viu seu pai mentir. (cai a exaltação de Herculano) (RODRIGUES, 2012, p.60)

Em meio a esse espectro de personagens, Geni é a que se apresenta mais autêntica, com o coração puro e livre de preconceitos, em certos momentos da peça. Talvez pela praga rogada pela mãe e por não ter tido uma infância como as outras crianças, ela desenvolve um senso de cuidado e de abnegação quando diz que seu amor precisa ser pena, tanto a Herculano quanto a Serginho. Ela apresenta uma sinceridade, que, em raras oportunidades podemos identificar em outras personagens de *Toda Nudez será Castigada*.

Geni vai de prostituta a dama da sociedade e de quem vendia o corpo por dinheiro a quem nutre um grande amor por Serginho. Quando lhe retiram o aparente

porto seguro do amor, acaba por enlouquecer, pois entende que a sua condição nunca foi alterada, sendo sempre usada por outrem para a satisfação de seus desejos.

Com base em Freud (2010, p. 31), percebemos que esse sentimento revolta e de incompletude de Geni nasce das privações a que sociedade a submeteu. Tudo lhe foi negado: respeito, amor maternal e, por fim, o amor pelo enteado.

Descobriu-se que o homem se torna neurótico porque não pode suportar a medida de privação que a sociedade lhe impõe, em prol de seus ideais culturais, e concluiu-se então que, se estas exigências fossem abolidas ou bem atenuadas, isto significaria um retorno a possibilidades de felicidade.

Nem quando se torna esposa de um homem bem sucedido economicamente, Geni terá as amarras dos valores morais que a perseguiram desatadas. Novamente, Freud (2010, p. 29) proporciona uma resposta para as causas do sofrimento humano:

Já demos a resposta, ao indicar as três fontes de onde vem o nosso sofrer: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade.

Outro ponto que vemos dentro da peça a respeito das personagens femininas, em especial Geni, é o de que o sofrimento, ou melhor, a causa dele advém das bases da civilização, pois contra a natureza e contra os limites do nosso corpo físico não se pode lutar. Assim, o que parece mais nos causar dor são as bases da sociedade criadas por nós mesmos. O que chamamos de civilização passa a exercer o controle sobre nossas ações e nossos comportamentos. Geni é marginalizada pela sociedade, porque a profissão de prostituta é vista por meio de um código moral que foi criado por essa mesma civilização. Segundo Freud (2010, p. 30):

Ela diz que boa parte da culpa por nossa miséria vem do que é chamado de nossa civilização; seríamos bem mais felizes se a abandonássemos e retrocedêssemos a condições primitivas. A asserção me parece espantosa

porque é fato estabelecido — como quer que se defina o conceito de civilização — que tudo aquilo com que nos protegemos da ameaça das fontes do sofrer é parte da civilização.

Em Nelson Rodrigues, a possibilidade de felicidade é quase nula. São raras as oportunidades em que as personagens podem degustar momentos de calma ou que não estejam envoltas em tormentos pessoais e morais. Cada uma das personagens que são apresentadas em *Toda Nudez Será Castigada* possui não apenas personalidade, mas também formas de ver o mundo de acordo com a aceitação ou não das convenções sociais.

Geni, por exemplo, diz a Patrício que nunca foi menina. Essa frase tão impactante incide numa gama de questionamentos. Simone de Beauvoir (1967, p. 9), em *O Segundo Sexo*, faz uma afirmação que corrobora a fala de Geni:

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino.

Em contraponto ao comportamento transgressivo e provocador de Geni, temos as tias e a falecida esposa de Herculano, mulheres que viveram em função de cuidar dos homens da casa, funcionando também como elementos que perpetuam os dispositivos de controle da palavra e do sexo. Segundo Michel Foucault (1998, p. 24),

Se for possível, nada deve escapar a tal formulação, mesmo que as palavras empregadas devam ser cuidadosamente neutralizadas. A pastoral cristã inscreveu, como dever fundamental, a tarefa de fazer passar tudo o que se relaciona com o sexo pelo crivo interminável da palavra. A interdição de certas palavras, a decência das expressões, todas as censuras do vocabulário poderiam muito bem ser apenas dispositivos secundários com relação a essa grande sujeição: maneiras de torná-la moralmente aceitável e tecnicamente útil.

A criação cristã é preconceituosa a que as tias e a falecida tiveram acesso e a que foram submetidas durante a vida vem à tona quando as palavras de cunho sexual e a valorização do homem como chefe de família são explicitadas:

TIA Nº 1 — O que Herculano tem não é doença, é desgosto.

TIA Nº 3 — Basta de morte na família!

PATRÍCIO — Mas titia! A senhora não achava bonito o viúvo que se mata? Viúvo que tem tanta saudade da mulher que mete uma bala na cabeça?

TIA Nº 3 — Não venha com seu deboche!

TIA Nº 2 — Herculano é o chefe da família. Não pode morrer. (RODRIGUES, 2012, p. 11)

Há nessas falas, nas quais as tias posicionam Herculano como o chefe da casa e que, por esse motivo, não poderia morrer, duas acepções diferentes: uma de que Herculano, como o homem mais velho da casa, deve deter o poder sobre a casa, exercendo o controle sobre as decisões mais importantes, e outra que vê o esteio econômico também em Herculano, sendo ele o provedor do sustento. Sendo assim, a sua morte lhes importava em demasia, pois era ele quem lhes garantia o teto e uma vida sem maiores contratempos.

Apesar de solteiras e virgens, as tias possuíam uma grande preocupação com o sexo dos habitantes da casa. Elas não falavam abertamente, mas os controlavam através das lavagens de roupas, procurando vestígios de prazer solitário ou de alguma aventura em bordéis.

HERCULANO (para as velhas) — O que é que vocês fizeram com meu filho?

TIA Nº 1 — O culpado é você!

HERCULANO — Esse menino não vive uma vida normal! Não tem namorada!

TIA Nº 2 (com esgar de nojo) — Só pensa em sexo!

HERCULANO — Meu filho me condena porque eu ponho talco nos pés! Como se fosse obsceno pôr talco nos pés.

TIA Nº 3 — Nós achamos! Nós achamos! (RODRIGUES, 2012, p. 32).

MÉDICO — Herculano, na vida desse menino está tudo errado!

HERCULANO — O senhor diz muito mimo?

MÉDICO — Um rapaz que tem 17 anos, 17?

HERCULANO — Fez 18.

MÉDICO — Dezoito. Um homem, Herculano. Hoje, um garoto de 14 anos assalta, mata. Tudo é adulto. Serginho tem namorada? Não tem, não.

HERCULANO — Que eu saiba.

MÉDICO (afirmativo) — Não! Nunca teve! Ele me confessou. Outra coisa: não faz vida sexual. Não conhece nem o prazer solitário. Vocês querem criar um monstro? É isso? Simplesmente, esse menino precisa viver! E não devia ficar com as tias! (RODRIGUES, 2012, p. 41).

Como vemos, a sexualidade de Serginho é confiscada pela criação a que as tias e a mãe o submeteram, criando, como o médico observa, um monstro que não conhece nada da vida além do que lhe foi doutrinado durante sua ainda breve vida, antes do episódio do ladrão boliviano. As tias e a falecida são as guardiãs do sexo dentro do seio familiar e também de sua exclusão. Sobre essa exclusão, assevera Foucault (1988, p. 9):

A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa. A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio.

A falecida, apesar de ser uma personagem importante na peça, já inicia a trama, após sua morte, não possuindo falas, nem *flashbacks*. Ela é a personagem que desperta em Serginho um amor obsessivo, quase que doentio, uma compulsão, que está longe de ser apenas maternal. Ela foi a única mulher, além das tias, que ele conheceu, nascendo daí uma relação que beira o incesto e, que se consumará quando Geni se torna sua madrasta e amante, mantendo o seu desejo sexual, ainda que por vingança, ligado à figura materna perdida.

Geni, mesmo após ter sido resgatada por Herculano, mantém sua visão mais liberal sobre o sexo, sendo reprimida pela voz autoritária de Herculano, que tenta enquadrá-la nos moldes e valores da sociedade patriarcal:

GENI (desesperada de desejo) — Vocês homens são bobos! Está pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas

tem sua tara por alguém. (muda de tom) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (ofegante) Geladas!

HERCULANO (amargurado) — Amor não é isso!

GENI (furiosa) — Me diz então o que é que é amor?

HERCULANO — Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher. (RODRIGUES, 2012, p. 36)

GENI (na sua frustração) — Então eu vou me satisfazer sozinha.

(Herculano, rápido, a segura pelos dois braços e sacode.)

HERCULANO (desesperado) — Não fale assim! Não quero que você fale assim nunca mais. Aquela Geni acabou, pronto. Sou católico praticante. Só entendo o sexo no casamento. (RODRIGUES, 2012, p. 40)

O desespero de Herculano, que podemos aferir por meio das didascálias, representa sua visão hipócrita quanto às relações de homem e mulher naquela época, pois, mesmo já tendo tido relações sexuais com Geni enquanto prostituta e como sua amante, passa a negar o sexo com ela, agora que passaria a ser uma mulher de família. Geni também passa a sofrer essa coibição, que parece funcionar, e ela, com a repressão vivida em seu novo lar, tentará controlar seus impulsos, ainda que por conta do amor que passa a nutrir por Serginho, e não por Herculano.

O amor de Geni por Serginho, que, para ela, representa a pureza de um amor que não busca nada em troca, atua nela como um fator de controle. Ela passa a ter uma nova visão sobre o seu passado, recriminando-se e buscando se adequar ao que a sociedade esperava dela como uma mulher de respeito e não “de zona”, como Patrício a definira anteriormente.

GENI (chorando) — Serginho, eu dependo de você. Você é tudo para mim. O amor que eu nunca tive!

SERGINHO — Fala que depois eu falo!

GENI —Sou outra mulher, por sua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! Quer ver uma coisa? Ontem, eu saltei do automóvel e caiu um frasco de perfume que eu tinha acabado de comprar. Então, sem querer, eu disse: — ‘Merda.’ Não era nem palavrão. Se você soubesse a vergonha, o remorso que eu tive. Vergonha, remorso, por nós, pelo nosso amor. Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais! (RODRIGUES, 2012, pp. 71-72)

Serginho funciona para Geni como a possibilidade de remissão de seus pecados, um passaporte para uma vida que ela não havia sonhado. Todavia, para seu enteado, ela era apenas a parte final da vingança contra o pai. Essa nudez de Geni, não a nudez dos tempos de bordel, quando vendia o corpo para sobreviver, mas sim essa nudez de máscaras, já que ela se despe de seus (pré)conceitos, colocando sua vida nas mãos de outra pessoa a quem julga amar incondicionalmente, será castigada. Em Nelson Rodrigues, não há possibilidade de finais felizes, nem de não sofrer as consequências das ações e decisões tomadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como percebemos ao longo do trabalho de pesquisa, as produções de Nelson Rodrigues têm como motivos centrais o amor, a traição e a morte, questões que desde a infância do dramaturgo permearam sua vida. A morte do irmão Roberto em plena redação do jornal do pai foi a primeira cena de violência explícita com que Nelson teve contato e que ele levaria consigo pelo resto da vida como um evento que mudou por completo a vida da família Rodrigues.

A vida de Nelson no subúrbio carioca é outro fator que contribuiu para a sua criação. São os velórios e as pequenas tragédias cotidianas que figuram entre os enredos e as personagens por ele criadas, em conjunto com as leituras quase que compulsivas durante a adolescência.

A vida profissional iniciada no jornal do pai, Mário Rodrigues, e a escolha para esse início na seção policial é talvez o elemento que faltava a ele para a construção de suas peças, marcadas por enredos com traços trágicos, disputas amorosas entre membros da mesma família e, em muitas peças, a confusão entre realidade, alucinação e loucura.

Esses elementos ficam explícitos em *Vestido de Noiva*, peça considerada precursora do teatro moderno brasileiro e que os apresenta entrelaçados. Ainda que a peça se passe dentro de uma casa de família e as personagens não ultrapassem os muros para interagir com os demais membros da sociedade, a construção do espaço da casa dá conta da história contada por Nelson Rodrigues. Suas representações, ao mesmo tempo em que nos chocam, nos proporcionam uma reflexão do poder patriarcal sobre as mulheres e como essa opressão nos é apresentada.

As personagens, em especial as femininas, são as molas centrais e fio condutor do enredo da peça. Cada uma das personagens busca a satisfação pessoal, sendo as relações familiares marcadas pela frieza, culminando em conflitos internos tortuosos, gerando sentimentos de solidão e de fuga da realidade para mundos de fantasia, reclusão e alucinação.

Aláide busca resolver suas frustrações recorrendo a um mundo de alucinação, no qual dá vazão, por meio de sua mentora e guia, uma prostituta que teria sido assassinada no início do século XX, às suas frustrações. Os planos da memória e da alucinação representam também o plano da liberdade de movimentos, longe das convenções sociais e da repressão dos desejos. Isso acontece por Madame Clessi representar a liberdade da mulher de viver da forma que quisesse, sem obedecer às convenções da sociedade, e por não fazer parte da classe burguesa, deslumbrada com o mundo ao redor, que até aceitaria certos abusos, mas nunca por parte das mulheres.

Por mencionar certos abusos tolerados, citamos a proibição da peça seguinte à *Vestido de Noiva, Álbum de Família*, que acabou censurada por ser considerada muito escandalosa por conta dos inúmeros incestos representados ali. Pode-se apreender, a partir das reações tanto da sociedade quanto da censura e mesmo dos críticos, que a uma parcela da sociedade estava ciente das perversões, dos abusos praticados, principalmente contra as mulheres, mas que, nos bastidores ou em menor escala, tais comportamentos eram considerados “normais”, devido à submissão imposta à mulher.

Considerando essa moral repressora, marcada pela hipocrisia, as personagens femininas de Nelson se atêm ao alcance do seu prazer, seja ele sexual ou voltado para a vingança, o orgulho, o ódio, o amor e a obsessão pelo que não se tem, ou pelo que lhe foi tirado. Nesse sentido, não é o amor que as move, mas a posse, a afirmação pessoal.

Cada uma das mulheres presentes nas produções do dramaturgo apresenta uma faceta que lhe proporciona ser a condutora de seu percurso da forma que melhor lhe convém, nem que para isso seja necessário criar um plano alucinatório e ali ela possa se desvencilhar das amarras morais. Entretanto, apesar disso representar uma espécie de liberdade de ação, também recaem sobre essa conquista e esse poder as reações do mundo e as complicações por não se ter alguém para ser responsabilizado senão a si mesmo pelos desfechos que, por vezes, levam à morte, à culpa e a uma fuga da realidade.

Se isso acontece, a personagem só encontra algum conforto em sua fuga para o plano da alucinação, pois ali é um território em que a manipulação da mente permite recontar a própria história em diferentes versões, que podem ou não condizer com a realidade opressora.

Alaíde, durante toda a peça, está em embate com o mundo e com sua irmã Lúcia, mas, ao analisarmos o texto mais detidamente, Alaíde está em conflito consigo mesma e busca essa resolução, recriando suas memórias combalidas e fragmentadas, além de um plano alucinatório, onde há total liberdade de ação e no qual ela escolhe a tutela de Madame Clessi, antiga cortesã carioca que teria sido assassinada pelo amante de 17 anos, como sua guia nesse percurso.

Interessante ressaltar que o que temos a respeito das demais personagens que são apresentadas são apenas espectros que a protagonista nos mostra por meio de suas memórias e alucinações. Assim, se elas agiram de tal forma ou se eram repressivas ou vingativas como é exibido, não se saberá ao certo.

Alguns estudos demonstram que nossas memórias com o tempo acabam por adaptar-se, ou que, em alguns casos, podem ser suprimidas como forma de defesa e, assim, acabam alteradas. Sendo assim, as memórias de Alaíde podem nos contar a história que, para ela representa a realidade dos fatos, sem que isso seja, efetivamente, uma verdade, ainda mais considerando seu estado de saúde debilitado.

Em *Toda Nudez Será Castigada*, temos outra personagem em estado psicológico que beira a loucura. Mais uma vez, temos uma peça que não possui uma linearidade dos acontecimentos, pois, de partida, somos informados que Geni cometera suicídio. Se, em *Vestido de Noiva*, a alteração dos planos se faz com microfones e mudanças de luz, em *Toda Nudez será Castigada*, o instrumento utilizado por Nelson Rodrigues para essa alteração se dá por meio de uma fita cassete que é entregue a Herculano pela empregada assim que ele retorna de uma viagem.

Como Herculano de imediato escutará a fita deixada por Geni, a partir disso a história se desenrola e encenará não somente para nós leitores e espectadores,

mas também para Herculano, a traição perpetrada por Geni, por Serginho e por Patrício.

Se, em *Vestido de Noiva*, o autor escolhe um dos símbolos da pureza e do casamento tradicional para destruir, em *Toda Nudez Será Castigada*, o dramaturgo, ainda que mostre o casamento como uma forma desgastada, apresenta a punição, não pela nudez, ou seja, pela ausência de vestimentas, mas sim a punição pela exposição da pureza das personagens. Todos que apresentam no enredo algum traço de inocência serão punidos, castigados.

Geni, que inicialmente se alia a Patrício para formar um plano e tomar dinheiro de Herculano, se apaixona por ele e, como castigo, primeiro terá sua liberdade tolhida pelas convenções sociais e morais a que se submete ao se tornar uma mulher casada e de família.

Em segundo lugar, ela será punida quando crê no amor de Serginho, de forma que passa a questionar seus modos anteriores. Ela se propõe, após conhecer um amor que supõe seja verdadeiro, nunca mais voltar a ser prostituta, pois ele seria o amor puro que ela não tinha experimentado. Novamente o amor e a morte caminharão em conjunto, e ela só descobrirá o porquê da partida de Serginho pela boca de Patrício, que a procura quando Herculano não estava e, assim, poderia tripudiar ainda mais sobre ela e sua inocência.

Enquanto ela achava que estava controlando as ações das personagens ao seu redor, era manipulada. Percebe, então, que o mundo moderno, fragmentado e cheio de falsidade, não tolera a pureza e a verdade. Assim, Geni é castigada, não apenas pela sua vida pregressa nos bordéis cariocas, mas também é punida quando pretende abandonar a vida que lhe havia sido traçada desde a infância.

Outras personagens vão, da mesma forma que Geni, sofrer por acreditarem em seus pares: Herculano, controlador e chefe da família patriarcal, pensa que conseguiu demover sua então esposa da vida de excessos e que ela havia se tornado uma dama da sociedade carioca. No entanto, era traído pelo filho e pela esposa sob seu próprio teto. Herculano sofre ainda outro golpe quando descobrir, ainda através da audição da fita cassete, a homossexualidade do filho após proporcionar-lhe uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano para a Europa.

Também conhecerá a personalidade de seu irmão Patrício e seu ódio, a ponto de arquitetar um plano para destruí-lo financeira e emocionalmente, fazendo-o perder a esposa e o filho simultaneamente.

Serginho é outro que, ao despir-se, ainda que por pouco tempo, é castigado pelo estupro que sofre do ladrão boliviano na cela. A punição de Serginho acaba por fazê-lo descobrir sua homossexualidade, dissimulada devido à criação da falecida mãe e das tias.

Patrício, que se autodenominava o cínico da casa, não se despe, usando inúmeras máscaras ao longo de toda peça; ele não se mostra totalmente a ninguém. Em primeira instância, se passa por amigo de Geni, a fim de convencê-la a participar do plano de falir o irmão. Ele dissimula para Serginho compartilhar sua dor pela traição do pai à promessa de não ter mais nenhuma mulher. Representa o tempo todo e, como não se despe, seu desfecho não é trágico.

As três tias também usam máscaras, representando a hipocrisia. Por isso, não são atingidas pelas ações trágicas. A única tia que sofre alguma punição, ou melhor, uma ameaça é a tia mais velha, que diz que Geni, após o casamento, está com modos tão bonitos que nem parece que tinha sido da zona. Rapidamente ela é recriminada pelas demais, que lhe dizem que Geni era honestíssima e jamais havia tido qualquer contato com a prostituição.

A falecida esposa de Herculano era considerada por ele uma chata sexual, que tomava banho de assento apenas enquanto estava sob o efeito do álcool. Para a sociedade, ela representava o que havia de mais belo e puro no tocante a uma boa esposa, pois cuidava da casa e do marido. Como o amor não era um fator preponderante para a manutenção do vínculo do matrimônio, pressupõe-se que, pela frequência e pela falta de intensidade do sexo dentro do casamento, ela também não nutrisse por Herculano qualquer tipo de desejo sexual.

Há uma crítica sobre quem está marginalizado, como é o caso de Geni, que é estigmatizada, ofendida e humilhada durante toda a peça, seja por seu trabalho com a prostituição, seja por seu caráter bondoso e piedoso. Porém, aos olhos das demais personagens, o que a define é o fato de ser prostituta. O mais não importa.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

AGUIAR, Flávio. Roteiro de leitura. In: RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. pp. 107-123.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril S.A Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores).

_____. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2001.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo. A Experiência Vivida*. 2. ed. Tradução de Sergio Millet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967. (Volume II).

BENTLEY, Eric. *A experiência viva no teatro*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BRAGA, Marilandes Ribeiro. *Repressão sexual*. Sinomar Calmona: Colunismo Social, 18/04/2005. Disponível em: < http://www.sinomar.com.br/cs_180405.asp>. Acesso em: 18 fev. 2017.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo, Ática, 1985. (Série Princípios).

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem (Orgs.). *História do Teatro Brasileiro: de Anchieta a Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; EDUERJ; FUNARTE, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Zero Hora*, Porto Alegre, 24 out. 2009. Caderno de Cultura, p. 5.

_____. *Literatura e Sociedade* 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

CARROLL, David. Representation or the End(s) of History: Dialectics and Fiction. *Yale French Studies*, n. 59, p. 201–229, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2929822>>. Acesso em: 7 out. 2018.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: A Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CUNHA, Maria de Fátima da. Mulher e Historiografia: da Visibilidade à Diferença. *História & Ensino*, v.6, p. 141-161, 2000.

DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 1994.

_____. (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. De Textos). *História das mulheres no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Contexto. 2000.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>>. Acesso em: 9 set. 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade: a Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. (V. I).

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o Expressionismo. *Travessia – Revista de Literatura Brasileira*, Florianópolis, n. 28, p. 89-103, 1994.

_____. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial. 1998.

FREUD, Sigmund. *O Mal-Estar na Civilização e Outros Textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOUHIER, Henri. *L'essence du théâtre*. Paris: Plon, 1943.

_____. *Le Théâtre et l'existence*. Paris: Aubier, 1952.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

HUSAIN, Shahrukh. *Divindades femininas: criação, fertilidade e abundância, a supremacia da mulher, mitos e arquétipos*. Lisboa: Taschen, 2001.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma Realidade Em Agonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.

LIMA, Luiz da Costa. Representação Social e Mimesis. In: _____ *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1981.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues. Trágico Então Moderno*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. Nelson Rodrigues, o Trágico e a Cena do Estilhaçamento. *Revista Travessia*, Florianópolis, n. 28, 1994.

LUKÁCS, Georg (2000). *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1971.

MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

_____. *Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *Teatro da Obsessão – Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

_____. *Iniciação ao Teatro*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1994.

MOSTAÇO; Isabel; BAUMGÄRTEL, Stephan; COLAÇO, Vera (Orgs.). *Sobre Performatividade*. Florianópolis: Ed. Letras Contemporâneas, 2009.

NASSIF, Luis. Nelson Rodrigues: Reacionário ou libertário? 21/02/2012. Disponível em: < <https://jornalggn.com.br/cultura/nelson-rodrigues-reacionario-ou-libertario/>> Acesso em: 12 fev. 2019.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro desagradável*. Rio de Janeiro: Dionysos, 1949.

_____. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993. (Volume Único).

_____. *Toda nudez será castigada*. Roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *Teatro desagradável*. In: _____. *Teatro completo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. p. 273-278. (V. 1).

ROMAO, L. M. S. Entre limites e giros da memória. *Espéculo (Madrid)*, v. 45, p. 1-17, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth. Rearticulando gênero e classe social. In: _____. *Uma questão de gênero*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1992.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna* 2. ed. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosacnaify, 2002.