

A PALAVRA LITERÁRIA COMO DESESTABILIZADORA DE SENTIDO EM *A DAMA DO LOTAÇÃO* E EM *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA* DE NELSON RODRIGUES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p118-138>

Isadora Grevan de Carvalho

RESUMO

Este artigo discute a palavra ficcional literária como desestabilizadora da verdade no conto “A dama do lotação” e na peça de teatro *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues. Investiga a tomada da palavra ficcional como forma de reinvenção das personagens, engendrando um processo de reação e destruição dos padrões tradicionais e opressores da família patriarcal da época. Busco entender como os múltiplos pontos de vista e processos narrativos confundem o leitor, além de desafiar encenadores e diretores a pensar montagens e adaptações que levem em consideração as nuances literárias dos textos de Nelson Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: Relações de Gênero; Teatro; Discurso Ficcional; Performance.

ABSTRACT

*This article discusses the literary fictional word as a destabilizer of truth in the short story “A dama do lotação” and in the play *Toda nudez será castigada*, both by Nelson Rodrigues. It investigates the use of the fictional word as a way of reinventing the cha-*

KEYWORDS: Gender Relations; Theatre; Fictional Speech; Performance.

racters, engendering a process of reaction and destruction of the traditional and oppressive patterns of the patriarchal family structure of the time. I seek to understand how multiple points of view and narrative processes serve to confuse the reader, in addition to challenging theater and cinema directors to rethink adaptations and performances that take into account the literary nuances of Nelson Rodrigues' texts.

Para muitas pessoas, o cinema é uma maneira de se purificar. Uma vez, numa reunião de alta sociedade, uma maravilhosa senhora, sem qualquer sombra de pudor, me disse: “Eu era uma verdadeira *Dama do Lotação*. Fazia psicanálise e nada de resolver o meu problema. Quando saiu o filme, fui vê-lo. Me identifiquei tanto com a heroína que, ao final, estava de alma lavada, inteiramente purificada”. Repito sempre que se não existisse o lado podre em cada um de nós, não existiria, também, a indústria cinematográfica (...). Hollywood criou as mais lindas fantasias sobre a lama inconfessa e encantada que repousa no fundo de cada pessoa. (...) Todas as vezes que o cinema colocar o homem diante de suas próprias abjeções, cada um de nós sentirá o eterno que existe em suas profundezas e, aliás, verá a própria sombra de Deus. Pois, sem Ele, todos nós não passamos de uns canalhas.¹ (RODRIGUES apud MARTINS, 2008, p. 423).

Começamos por essa citação para ressaltar um aspecto da obra de Nelson Rodrigues, que se torna mais claro quando analisamos adaptações para o cinema ou teatro de suas obras em contraste com o texto, tanto de suas peças, como de seus contos. A palavra ficcional confunde os pontos de vistas, que são múltiplos e divergentes, repletos de fluxos de consciência ou monólogos interiores. Além disso, a palavra ficcional é transformada em história dentro da história e por vezes, em agência, principalmente pelas personagens femininas, quando essas personagens tomam a palavra, contando a própria história. Os discursos e narrativas, por vezes, replicam discursos vigentes e ao mesmo tempo, os contrastantes, referentes à educação sexual e perspectivas diversas da igreja, da

¹ Entrevista de Nelson Rodrigues a Jussara Martins (Revista Manchete, 21/12/1985).

ciência, do jornalismo e do indivíduo, mas principalmente, a palavra engendra um processo de fantasia e revelação dos desejos reprimidos dos personagens.

Os personagens que não se encaixam, não assumindo posições sociais estanques, servem como catalisadores de um movimento de desmoronamento dos ideais da família tradicional burguesa, além de apontar para a angústia dos indivíduos na procura de uma ética própria.

No filme *A Dama do Lotação* dirigido por Neville D'Almeida, a fantasia e a criação narrativa dos personagens, incluindo a do narrador, são transformadas em cenas reais vividas pelos personagens em cena. É importante ressaltar que apesar das cenas explícitas de encontros sexuais de Solange terem um peso primordial na narrativa do filme, eliminando a questão da fala de Solange como um elemento desestabilizador da verdade, esta ênfase na fala não é de todo eliminada. De fato, a presença das sessões de psicanálise de Solange traz este elemento por um outro viés. Não me debruçarei aqui na análise do filme, mas fica aparente que a suposta agência e libertação sexual de Solange, na atuação de Sonia Braga no filme de 1978, no contexto da pornochanchada no cinema brasileiro da época, ao mesmo tempo que questiona as normas repressoras vigentes, aprisiona o corpo feminino através da narrativa cinematográfica de voyeurismo masculino. Laura Mulvey, no seu artigo seminal sobre o olhar masculino no cinema (male gaze), enfatiza que a supervalorização do corpo sensual e belo feminino para o olhar masculino, se dá através de um controle pela ansiedade da castração, que neste caso, seria através da escopofilia fetichista. Observe que, no filme, o corpo de Sonia Braga é ao mesmo tempo enaltecido pela sua perfeição e sensualidade (idealizado) como rebaixado em cenas que mostram seu corpo num êxtase diabólico ou macabro num cemitério, satisfazendo duas vias de fuga descritas por Mulvey a seguir.

Assim, a mulher como ícone, exibido para o olhar e prazer dos homens, os controladores ativos da visão, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significava. O inconsciente masculino tem duas vias de fuga dessa ansiedade de castração: preocupação com a reconstrução do trauma original (investigando a mulher, desmistificando o seu mistério), contrabalançada pela desvalorização, punição ou sal-

vação do objeto culpado (um caminho tipificado pelas preocupações do filme *noir*); ou então a rejeição completa da castração pela substituição em objeto fetichista ou transformar a própria figura representada em fetiche para que a torne reconfortante em vez de perigosa (daí a supervalorização, o culto da estrela feminina). Esta segunda via, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório em si. [...] A escopofilia fetichista, por outro lado, pode existir fora do tempo linear, pois o instinto erótico está focado somente no olhar. (apud PENLEY, p. 64, *minha tradução*).

No texto, no entanto, os encontros sexuais de Solange nunca são narrados como fatos, mas contados por Solange ela mesma, o que desestabiliza a veracidade dos acontecimentos. Já em *Toda Nudez Será Castigada*, peça do ciclo de Tragédias Cariocas, as cenas são contadas através das gravações deixadas por Geni logo antes de seu suicídio. Em “Riso da Medusa”, Helene Cixous aponta, como um chamado:

É tempo de as mulheres começarem a marcar as suas proezas por escrito e oralmente. Linguagem. Todas as mulheres conhecem o tormento de se levantarem para falar. Ela o coração acelerado, às vezes inteiramente perdido pelas palavras, pelo chão e pela linguagem que escorrega — é como um feito ousado, como é grande uma transgressão por uma mulher a falar, mesmo que apenas abra a boca em público. (CIXOUS, 2022, p. 10)

Essa possibilidade da tomada da palavra por Solange, em “A dama do loteação”, move a trama e aponta para um ponto muito mais importante no texto literário em si, que é o elemento da fantasia e da fala como engendrador de uma nova realidade para os personagens. O que está reprimido na posição sexual oprimida das mulheres, não necessariamente se delinea e se revela pelo seu contrário na cena rodriguiana, mas uma possível forma de libertação, mesmo que muitas vezes trágica, se dá através do texto que se escreve e se faz no palco. Como veremos a seguir, o texto não evoca um voyeurismo masculino em si, pois as cenas de encontros, além de dúbias, não são descritas explicitamente nem com nenhum

floreio pornográfico. De fato, esta tomada da narrativa por Solange se desenrola em não menos de uma página:

Sem excitação, numa calma intensa, foi contando. Um mês depois do casamento, todas as tardes, saía de casa, apanhava o primeiro lotação que passasse. Sentava-se num banco, ao lado de um cavalheiro. Podia ser velho, moço, feio ou bonito; e uma vez — foi até interessante — coincidiu que seu companheiro fosse um mecânico, de macacão azul, que saltaria pouco adiante. (RODRIGUES, 1992, p. 223)

Conto de *A Vida Como Ela É* (publicados originalmente na coluna do jornal Última Hora, de 1951-1961), as palavras, em terceira pessoa, se desenvolvem como descrições do estado de espírito do personagem Carlinhos, por exemplo, não dos acontecimentos em si. A primeira parte, que já começa com o ciúme de Carlinhos de sua esposa, se dá debaixo de uma chuva torrencial. Adjetivos e verbos relacionados à chuva influenciam a percepção do estado de espírito dos personagens, como por exemplo: “debaixo de chuva, Carlinhos foi bater na casa do pai” (RODRIGUES, 1992, p. 219), e mais adiante, “ele, desabando na poltrona”, ou na maneira com que o narrador descreve a reação do pai: “Patético, abrindo os braços aos céus, trovejou” (p. 219).

As palavras muitas vezes vêm com um fundo falso, ou são usadas propositalmente para esconder uma insegurança através de afirmações hiperbólicas. Essas frases são usadas principalmente para descrever Solange como uma figura quase embalsamada, angelical, uma projeção fabulosa de características. Vemos, desde o começo, que Solange é santificada, criando o que Flora Sussekind (1977) chama de fundo falso: a imagem da esposa perfeita e da família perfeita, que vai contra o que os personagens realmente suspeitam do feminino nas suas fantasias que é enigma, mistério incontrolável, sensualidade e uma beleza arrebatadora e destruidora, uma ameaça à estrutura da família burguesa da época. “Então, o velho, que adorava a nora, que a colocava acima de qualquer dúvida”, ou:

Dela mesma se dizia, em toda parte, que era ‘um amor’; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: ‘É um doce de coco’. Sugeria nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de

extraterreno. O velho e diabético general poderia pôr a mão no fogo pela nora. (p. 219).

Ou mesmo a descrição patética do pai, causando uma reação contrária da parte do leitor:

“- o pai tinha uma dignidade de estátua -” (p. 219).

Nos áudios extraídos do depoimento histórico que o autor concedeu para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1967², Nelson fala da escrita do folhetim no seu desenvolvimento como escritor, uma afirmação que reitera a preocupação do autor com a palavra literária folhetinesca: “o folhetim é um escola de ficcionista, fazer situações, estruturas romanescas, tenho prazer em fazer isso”. Na entrevista ele descreve uma história escrita no seu quarto ano primário, quando ele e um outro garoto ganharam uma competição de melhor conto. Conta a história de “um adultério, um marido esfaqueando uma adúltera (a violência da minha vida como ela é)”, que começa de maneira similar a “A dama do loteamento:” “a madrugada raiava sanguínea e fresca”.

No conto, os fatos que comprovariam que Solange estaria traindo o marido com o melhor amigo Assunção, como o próprio Nelson menciona aqui, tomam papéis secundários: o que Carlinhos supostamente vê, que causa a suspeita e o ciúmes, quando cai seu guardanapo no chão e os três estão jantando, são os pés de Solange em cima dos de Assunção, mas que o próprio narrador ressalta, nos confundindo: “ou vice-versa” (p. 220).

“Carlinhos apanhou o guardanapo e continuou a conversa, a três. Mas já não era o mesmo. Fez a exclamação interior: ‘Ora essa! Que graça!’” Observemos que: “A angústia se antecipou ao raciocínio. E ele já sofria antes mesmo de criar a suspeita, de formulá-la. O que vira, afinal, parecia pouco. Todavia, essa mistura de pés, de sapatos, o amargurou como um contato asqueroso” (p. 220). O narrador explicita a angústia como um sentimento que precede todo o tipo de raciocínio lógico ou abertura para uma investigação concreta dos fatos. Além disso, se ele não sabia

² Áudios do Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro, pesquisados pela Angélica Paulo, e da entrevista de Humberto Werneck para a Playboy em 1979 extraídos do podcast “Quatro Cinco Um”; <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/podcasts/repertorio-451-mhz/nelson-rodrigues-sexo-mentiras-e-folhetim>.

quais pés estariam em cima de quais pés, coloca-se a dúvida se houve algum contato intencional entre os dois ou não.

De fato, essa questão complexa e ao mesmo tempo ambígua, da diferença da palavra aos fatos que aparecem em cena ou na tela, pode dificultar a adaptação das obras. Na adaptação para o cinema, essa dúvida se Solange ia mesmo todo o dia no ônibus procurar homens, passa a ser a realidade da personagem de Solange, enquanto que no conto, ela é dúbia, sendo ou uma fantasia de Carlinhos ou inventada por Solange ela mesma. Ela vai ganhando forma no desejo de seu marido controlar o desejo da mulher, e ao mesmo tempo, se estabelece como um ato de proteção de Solange. Ao exagerar sua história de adultério, trazida primeiramente como suspeita pelo marido, impede que seu marido mate o melhor amigo Assunção no processo ou que ela mesma seja vítima da sua agressão. Solange é quase uma Capitu, e Carlinhos, um Bentinho do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis³, porque o que está em jogo é a suspeita, o controle e a imaginação dos personagens.

Por contrapartida, Solange conta e recria sua própria história com as palavras, como vemos em várias outras personagens femininas de Nelson Rodrigues. O conto põe em cena a questão da fantasia de Carlinhos, a relação amorosa como uma impossibilidade dentro deste modelo de estrutura familiar patriarcal, desafiando de forma irônica a dicotomia santa/puta, que tantas vezes aparece em sua obra. Quando Solange desafia este modelo dicotômico imposto, se redimindo por falta de culpa, o marido também se questiona como o seu corpo santificado não se deteriora com a presença da “puta”:

O marido a olhava, pasmo de a ver linda, intacta, imaculada. Como é possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro? Solange agarrou-se a ele, balbuciava: “Não sou culpada! Não tenho

³ Segundo Schwarz, o ciúme, no romance, reflete uma problemática mais ampla, também presente no controle exacerbado de Carlinhos:

Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Nesse sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise. (SCHWARZ, 2006, p. 12).

culpa!"E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. (p. 222).

Como leitores, não sabemos quando a personagem Dama do Lotação começa, ou se ela se engendra pelo ciúmes, como vemos em outros personagens de seu teatro, como em Lídia de *A Mulher sem Pecado*. Nelson narrador ainda enfatiza: "Entretanto, a certeza de Carlinhos já não dependia de fatos objetivos" (p. 220). A própria reação do pai, por vezes patética, entra em contraste com a história em que Carlinhos acredita: "o pai pergunta: 'Conta o que houve, direitinho!' O filho contou. Então, o general fez um escândalo: '— Toma jeito? Tenha vergonha! Tamanho homem com essas bobagens!' Foi um verdadeiro sermão. Para libertar o rapaz da obsessão" (p. 220). Contado em terceira pessoa, os pontos de vista mudam, quando Carlinhos confronta a esposa e ameaça matar o amigo.

— Vou matar esse cachorro do Assunção! Acabar com a raça dele!
A mulher, até então passiva e apenas espantada, atracou-se com o marido, gritando:

— Não, ele não!

Agarrado pela mulher, quis se desprender, num repelão selvagem.
Mas ela o imobilizou, com o grito:

— Ele não foi o único! Há outros! (p. 222)

e a história, agora contada pela mulher, o impede de agir, de controlar o desejo enigmático de Solange, que o tanto apavora, pela monstruosidade incontrolável dos números. E assim

Começou a relação de nomes: Fulano, Cicrano, Beltrano... Ele berrou: "Basta! Chega!" Em voz alta, fez o exagero melancólico:

— A metade do Rio de Janeiro, sim senhor!

O furor extinguiu-se nele. Se fosse um único, se fosse apenas o Assunção, mas eram tantos! Afinal, não poderia sair, pela cidade, caçando os amantes. (p. 222)

O conto revela que dentro dessa moralidade vigente, há uma incompatibilidade entre o desejo sexual de uma mulher e o casamento. A mulher não sente culpa por trair o marido, mas sentiria culpa se sentisse desejo por ele, mexendo aqui com os possíveis julgamentos morais dos leitores da época. Solange,

no seu suposto querer fantasístico, continua no seu furor de números, sem se sentir culpada, enquanto o marido vira um morto vivo. A multiplicação exagerada de números torna Solange a Medusa, e o marido, paralisado ao ouvi-la, uma estátua. Em “A Cabeça da Medusa”, de 1922, Freud explora o mito da medusa, e afirma que as cobras na cabeça

[...] na realidade, porém, servem como mitigação do horror, por substituírem o pênis, cuja ausência é a causa do horror. Isso é uma confirmação da regra técnica segundo a qual uma multiplicação de símbolos de pênis significa castração [...]. Observe-se que temos aqui, mais uma vez, a mesma origem do complexo de castração e a mesma transformação de afeto, porque ficar rígido significa uma ereção. Assim, na situação original, ela oferece consolação ao espectador: ele ainda se acha de posse de um pênis e o enrijecimento tranquiliza-o quanto ao fato (FREUD, [1940/1922], 1980, p. 289).

Já Petra Ramalho Souto enfatiza, na sua tese de mestrado sobre as mulheres de Nelson, que Lucila Garrido:

retoma a discussão sobre a visão dicotômica da mulher na sociedade brasileira (puta/santa) e conclui [...] que a mulher rodriguiana, ao ser classificada como santa ou puta, não é necessariamente boa ou má, segundo julgamentos morais, mas um ser que segue, a fim de satisfazer seus desejos, uma ética própria que por vezes contraria a moral sexual vigente na sociedade que se reflete no texto rodriguiano. (SOUTO, 2004, p. 29)

A relação entre os supostos fatos e o faz de conta de sua história contada misturam-se a um desejo de vingança pelo controle exacerbado do marido e seu ciúme doentio, através da projeção de valores de pureza sobre a Solange, que ela não compartilha. Neste sentido, apesar de limitado, a personagem revela uma agência na escrita de sua própria história, ao invés de ser vítima de uma, imposta pela sociedade:

Apanhou um rosário, sentou-se perto da cama: aceitava a morte do marido como tal; e foi, como viúva, que rezou. Depois do que ela própria fazia nos lotações, nada mais a espantava. Passou a noite fazendo quarto. No dia seguinte, a mesma cena. E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante, de lotação.

Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo. (p. 223)

A tomada da palavra por Solange engendra um convite a uma viagem, como expressa Fraga a seguir:

Creio que todas as pessoas têm um momento na existência em que, por instantes, se sentem fraquejar, quase perder a consciência, ante o desejo de tudo abandonar e ceder a *l'invitation au Voyage*, já que o mundo organizado pelos homens é falso e hipócrita, procurando, sem cessar, reprimir impulsos vitais. As personagens de Nelson vivem na expectativa desse chamado, sem saber exatamente como ele será. (FRAGA, 1998, p. 102)

No caso de *Toda Nudez Será Castigada* (1957), o corte abrupto do que seria o presente da encenação para uma história narrada, se quebra com a fita gravada que Geni deixa para Herculano ouvir, após seu suicídio. Sábado Magaldi descreve a similaridade da ação como projeção de uma narrativa subjetiva em três de suas peças: Lembre-se que *Vestido de Noiva* abre com os sinais indicadores de um atropelamento, no plano da realidade, tornando-se depois a projeção exterior da mente da agonizante, nos planos da memória e da alucinação. Em *Valsa nº 6*, uma adolescente, também em agonia, reconstitui, pela projeção exterior de seu cérebro, o pequeno mundo em que viveu. *Boca de Ouro* concentra seu foco nas três versões apresentadas sobre o protagonista, já morto. A matéria dramática de *Toda nudez* brota de achado semelhante: Herculano chega de uma viagem. A criada negra entrega-lhe um embrulho, logo identificado como gravação. É a voz da mulher, Geni, que àquela hora já se matou. Partindo do presente, toda a ação se resume a um grande flashback da narrativa de Geni, em que a história se desnuda aos poucos para o público (MAGALDI, 1994, 115).

A partir deste momento, a perspectiva da encenação e da narrativa é a de Geni misturada com a imaginação de Herculano ao ouvi-la. Observe que o ato de contar, de querer falar, e o do saber, está aqui nas palavras de uma morta, uma morte que ela mesma encena e narra. A tomada da palavra pela personagem feminina também se desenrola como um ato de revolta ao papel da mulher no modelo da família patriarcal vigente. Tanto Solange como Geni teriam razões o suficiente para temer a própria morte ou uma punição pelo adultério cometido. Solange usa da sua lábia para se proteger, enquanto Geni toma a sua morte nas

próprias mãos. Zechlinski enfatiza essa diferença na interpretação do adultério para mulheres:

Pelo Código Civil de 1916 (que vigorou até 2002) a mulher era um ser tutelado, como os menores, e o adultério feminino poderia ser punido se houvesse suspeita ou prova da relação íntima com um homem que não fosse o marido, mesmo que esporádica, enquanto o adultério masculino somente seria punido se comprovada a manutenção de uma concubina por um longo tempo. Assim, enquanto a punição do adultério para as mulheres tinha relação com o contato físico delas com outros homens, para os homens tinha relação com a sua função social de provedor do lar, ou seja, sua relação física com outras mulheres pouco significava perante a lei, mas a manutenção de uma concubina poderia significar a transgressão do seu papel de chefe de uma única família. Além disso, muitos criminosos passionais acabavam favorecidos pela justiça quando agrediam ou matavam as esposas adúlteras ou os amantes destas, pela noção de “legítima defesa da honra”, que embora não fosse uma figura legal (pois não era tipificada pelo Código Penal de 1940), era uma figura jurídica muito utilizada. (ZECHLINSKI, 2007, p. 420).

Já no primeiro ato da peça, ouvimos a voz de Geni no gravador dizendo que ela vai revelar algo ao seu marido e, ao mesmo tempo, falando para si mesma:

— Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (*com triunfante crueldade*) (*violenta*) Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. (*dilacerada*) (RODRIGUES, 1994, p. 1102).

A partir daí, a trama se desenrola em flashback, e fica a dúvida de se algumas das cenas teriam sido contadas por Geni na gravação ou seriam frutos da imaginação de Herculano.

Além das perspectivas individuais dos personagens e suas obsessões, encontramos as perspectivas mais abrangentes do padre, do médico e da polícia, que pairam sobre as decisões muitas vezes contraditórias dos personagens, complicando ainda mais o ponto de vista da encenação. Além de Geni, Patrício se revela como um personagem folha ou *foil*, que espelha, antagoniza e ao mesmo tempo escreve a narrativa que vai ser engendrada através de uma manipulação de

fatos, quase como um encenador que aos poucos vai perdendo o controle dos acontecimentos. Essa peça dentro da peça começa com um desejo de vingança de Patrício contra seu irmão, de quem ele depende financeiramente mas que em suas próprias palavras, ele odeia, mas finge não odiar:

PATRÍCIO (*com evidente ironia*) — Mas odiar sem motivo? Ele nunca me fez nada! Só na minha falência é que Herculano podia ter evitado tudo com um gesto, com uma palavra. (*incisivo*) Mas não fez o gesto, nem disse a palavra. E eu fui pra cucuia! (*ofegante*) Mas são águas passadas! (p. 1115)

Patrício tem um desejo que, *a priori*, é macabro, mas demonstra uma percepção aguçada dos personagens da família, por ele mesmo se sentir um estranho dentro da mesma. Essa percepção de fora tem um força também libertadora, e em vez de um padre, para salvar Herculano do suicídio, Patrício sugere para suas tias, Geni, uma prostituta. Ao fazê-lo, desafia a castidade perversa e falsa tanto das tias quanto de Herculano. Tanto Patrício como Geni não se encaixam no modelo da família patriarcal burguesa, criando sua própria realidade através de uma narrativa encenada e contada.

GENI — Mas como salvar a pátria?

PATRÍCIO (*exaltando-se*) — Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! (*triumfante*) Para mim, não há óbvio mais ululante! (p. 1116)

A armadilha engendrada por Patrício inclui uma garrafa de uísque e uma fotografia de Geni nua. “PATRÍCIO (*berrando*) — Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia vai ser um tiro!” (p. 1117). Aqui, Patrício passa a ter a perspectiva do manipulador da história e ao mesmo tempo alguém que vê o fundo falso da castidade, e da perspectiva religiosa das tias, como uma máscara tênue.

No trecho a seguir, Geni escreve sua história pela perspectiva das suas fantasias, e não pela perspectiva de Patrício, que seria o *cliché* da prostituta que se apaixona por um cliente, sendo subsequentemente salva por ele. Há um escrever consciente, uma obsessão com o câncer, com a morte, e o olhar do outro sobre seu corpo e suas partes. Este escrever se delinea por uma construção poética. O seu

desejo de morte se dá através da destruição do símbolo mais feminino do seu corpo:

GENI (gravação novamente) — 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. (p. 1118)

Na relação de Geni com Herculano, a primeiro plano, as palavras se diferenciam dos atos, ou os atos contradizem a intenção. Rodrigues enfatiza as máscaras sociais dos personagens dentro da peça, que em seu furor irracional, são deterioradas. O leitor já começa a perceber esse corte, entre o que se ouve e o que se faz, o que se quer, e o que se espera, além do aspecto meta-ficcional da narrativa. Observe que a ideia de uma realidade fixa, ou uma memória confiável, está sempre sendo questionada, já que muitas vezes Geni narra cenas em que nem ela estava presente. E ainda mais, percebe-se que as convicções que parecem sólidas e imutáveis para alguns, se desmoronam tão facilmente através das falas dos personagens.

GENI — Você me pedia para dizer palavrões!

HERCULANO (*estupefato*) — Mas eu tenho horror de mulher que diz palavrão!

GENI — E me contou que sua mulher nunca disse um nome feio, nem merda!

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.*) (p. 1201)

A questão do nomear, da construção individual de cada história, se revela aqui, por Herculano: “HERCULANO — Você está 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” (p. 1200). Geni, por sua vez, mesmo que paradoxalmente, causa admiração em Herculano,

pois ela não se encaixa em nenhuma visão preconcebida que ele possa ter do estereótipo de “prostitutas”. Além disso, sua mulher real não importa aqui, já que é a sua imagem e símbolo que importam mais para Herculano. A insatisfação da posição de sua mulher, quando viva, é mascarada por seu estatuto de santa, quando morta.

Herculano vive numa estrutura familiar idealizada que disfarça sob o título de "família burguesa" uma conjuntura na qual a mulher é criada para prover o lar e o homem para a vida social, ou seja, o trabalho, as relações com fins puramente sexuais e a possibilidade de sair para qualquer lugar. Porém, como a história acabaria provando, nem todas as mulheres viviam tão felizes e resignadas com o seu papel, como a falecida de Herculano; e é para cobrir esta fenda que se constitui a pressão da sociedade pela manutenção desse status quo, representado pelo papel da mulher. (MARTINS, 2008, p. 423)

É através de sua empatia e fala em relação à ferida no seio de sua mulher que Geni capta a empatia de Herculano, projetando suas expectativas sociais nela, inclusive a de “salvá-la” da profissão de prostituta. Rodrigues joga com o paradoxo que une Herculano e Geni. Enquanto que para Herculano, a morte santifica sua esposa, para Geni, o controle de sua morte lhe dá um poder fora dos padrões preconcebidos: “GENI (*na sua abstração*) — Eu cismo, desde garotinha, que também vou morrer de câncer no seio. É um palpito, sei lá”. Ou quando ela não aceita as ofertas de emprego de Herculano:

HERCULANO (*veemente*) — Geni, eu te arranjo um emprego!
 GENI (*furiosa*) — Não ando atrás de emprego! (novamente meiga)
 Dorme comigo, dorme! Não sei dormir sozinha! Tenho medo. Sabe que eu tenho medo de aranha?
 HERCULANO — Vou te dar um dinheiro e você..
 GENI (*furiosa*) — Se você não quer nada comigo, não é nada meu, mania de mandar em mim. O cara que teve antes de você também queria saber como é que eu caí na vida. Que merda!
 HERCULANO (*desesperado*) — Tenho pena da tua alma! (p. 1234)

Geni continua desafiando as expectativas de Herculano, quando ela explicita a relação entre o desejo sexual de uma mulher e o amor, contradizendo tudo que Herculano acredita sobre o amor até então:

GENI — Sujeito burro! (*mudando de tom, trinca os dentes*) Só de olhar você — e quando você aparece basta a sua presença — eu fico molhadinha!

HERCULANO (*realmente chocado*) — Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?

GENI (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! (p. 1134)

A ideia da palavra como determinante da vida de Geni, ela explicita, quando fala de sua mãe:

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. (p. 1138)

Geni inverte os papéis de homem e mulher preestabelecidos pela moral religiosa e cívica do casamento quando ela diz:

GENI — Você tem moral pra não admitir? Eu aqui bancando a palhaça, tendo que me satisfazer sozinha! (*numa imitação soluçante*) Noite de núpcias! Vou deflorar você! (*muda de tom e de paródia*) Você vai ser homem agora! Neste instante! (p. 1118)

Os paradoxos ou supostas contradições do indivíduo são narradas pelo maestro da cena, Patrício: “PATRÍCIO — Tiro e queda! Eu sabia, tinha a certeza! É a obscenidade do casto”, ou: “PATRÍCIO (*berrando*) — Herculano! O ser humano é louco! E ninguém vê isso, porque só os profetas enxergam o óbvio!” (p. 1085).

No segundo ato, Herculano hospeda Geni em uma casa para que ele possa se encontrar com ela em segredo. As tias #1, #2 e #3, sem nome, aparecem como um coro. Elas, *a priori*, representam o lado oposto de Geni, uma dicotomia que é

lentamente apagada à medida que a peça se desenrola. Adversas ao sexo em seus discursos, mais velhas e virgens, apoiam Serginho em sua obsessão de manter viva a mãe morta com suas visitas diárias ao túmulo e tomando banhos e cheirando suas roupas íntimas para, esperançosamente, detectar qualquer vestígio de atividade sexual anterior, o que não é nunca encontrado. As virgens demonstram um prazer sexual reprimido perverso no ato de impedir que Serginho tenha, ele mesmo, prazer sexual.

Quando acontece a suposta violação de Serginho pelo ladrão boliviano, o acontecimento é narrado pela tia, até os fatos que levaram Serginho a ser preso, colocando em dúvida a veracidade dos fatos. Não vemos nem Serginho vendo o pai e Geni nus no jardim, nem se embebedando, nem sendo preso, nem sendo estuprado, ao contrário do filme de Jabor, em que todos esses supostos acontecimentos narrados são encenados.

Novamente, como um escritor, Patrício reafirma a Geni, ele mesmo sem perceber como os personagens escapariam de seu controle: “PATRÍCIO — Então, não te levo ao Serginho. Ele só faz o que eu quero. O garoto está maluco. Mas é uma loucura que aderna para um lado ou para outro, segundo a minha vontade” (p. 1089). Com Serginho, ele redireciona a cena:

SERGINHO — Esposa, como minha mãe?

PATRÍCIO — Esse casamento é preciso, sabe por quê? Porque você vai cornear seu pai! Compreendeu agora? (p. 1120)

O ladrão boliviano, e a história, ganham vidas próprias, dependendo do ponto de vista de cada um. Ele passa a ser uma lenda, pois ninguém sabe o seu nome, ou o que realmente aconteceu e se realmente algo aconteceu entre os dois. Sabemos que ele fala espanhol e que foi barítono numa igreja, novamente uma alusão à palavra como faz de conta da história. Além disso, espanhol é uma língua de amantes, e Serginho estuda espanhol após o suposto estupro.

SERGINHO — Ele! Ele! (como se falasse para si mesmo, esquecendo Geni) Fala espanhol! Fala espanhol! Eu que, antigamente, achava que espanhol era mais bonito que o italiano. (*baixo*) Nunca mais posso ouvir ninguém falar espanhol. (p. 1089).

Embora alguns personagens reprimam sua sexualidade, eles sempre a sublimam ou a expressam de alguma forma deturpada. Geni é a única personagem que não tem medo de se expressar sexualmente ou de sentir prazer sexual. Essa feminilidade de Geni escapa ao controle até de Patrício, pois não se encaixa em nenhum discurso dicotômico do papel da mulher nessa sociedade, principalmente na maneira como ela fala de sexo e de seu desejo.

Na peça, o caráter monstruoso de um feminino descontrolado vai além da imagem da medusa em “A dama do loteação”, pois ele vai causando vários tipos de estragos ao ser revelado. Todas as abominações de cunho religioso descritas a seguir estão presentes como facetas do feminino monstruoso na peça:

Essa área não pode ser ignorada, pois o que se torna aparente na leitura de seu trabalho é que as definições do monstruoso como construídas no texto de horror moderno são fundamentadas em antigas noções religiosas e históricas de abjeção — particularmente em relação às seguintes “abominações” religiosas: imoralidade e perversão; alteração corporal, decadência e morte; sacrifício humano; assassinato; o cadáver; resíduos corporais; o corpo feminino e o incesto (*minha tradução*) (CREED, 2015, p. 69)

Magaldi ressalta que: “Em polos antagônicos, o médico e o padre completam o círculo familiar, fundado um na autoridade da ciência e outro, na da religião. [...] A análise dos diálogos no que se travam, permite arriscar que Nelson não isentou ironia às convicções que ambos ostentam” (p. 37). Ao aludir ao suposto estupro de Serginho pelo assaltante boliviano, o médico diz: “Pois essa monstruosidade foi o ponto de partida para um processo de vida” (p. 1105). A tomada da narrativa por Serginho de sua sexualidade através da história de estupro com o ladrão boliviano, engendra sua libertação das mordanças familiares.

A postura patriarcal do casamento e seus papéis é completamente demolida no processo das escritas dos desejos tanto de Geni como de Serginho. Geni constantemente faz referência aos seios, nomeando-os como forma de reverter seu papel tradicional de prostituta: “O melhor você não sabe. Tenho uma cisma que vou morrer de câncer no seio” (p. 1054). Ou: “A coisa mais difícil é um seio bonito”. Geni também sente que seu corpo é o de um mártir: “Meu amor é pena” (p. 1091) e

apesar de trabalhar como prostituta, e não ter escrúpulos, sente náuseas ao ver uma foto sua nua. Como visto em todas as obras de Rodrigues, Geni performa nela mesma a dicotomia santa/puta e reescreve seus papéis estanques através de uma ética própria. Ela tenta se redimir casando-se com Herculano e tendo Serginho como amante para salvá-lo (mais uma vez, aceitando um duplo código de ética de santa e prostituta). Acima de tudo, através da atuação consciente de Geni como mártir e salvadora, ela justifica seu comportamento passado como prostituta, bem como seu adultério.

As tias, entre elas mesmas, sabendo o que todas sabem, falam que Geni é virgem quando se casa na igreja, e a fala como narrativa/performance, passa a ser mais importante do que os fatos baseados em crenças de moralidade pré-estabelecidas.

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. (p. 1081)

A última história contada nessa trama é a de Serginho, que sai de viagem sem fazer a cena final que Patrício esperava dele, chamando seu pai de corno. Aqui, novamente, a veracidade e ponto de vista da história fica em aberto pois é contada por Patrício, e não encenada.

PATRÍCIO — Vou te contar uma e tu vai cair pra trás, dura. (*feroz*)
Serginho partiu com o ladrão boliviano!

(*Patrício começa a rir em crescendo.*)

PATRÍCIO — É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua de mel. Serginho não voltará mais, nunca mais. (p. 1107)

Patrício se vinga de Herculano, manipulando os fatos, para que Herculano perca o amor de sua vida, Geni. No entanto, é Geni que tem a palavra final.

Como repensar uma “Dama do loteação”, como fruto de uma imaginação ciumenta do marido? Ou, em contrapartida, como colocar no palco a ousadia do

confronto narrativo de Solange, sem deixar claro os limites da imaginação e realidade dos seus desejos? É possível repensar uma Solange em cena por uma perspectiva feminista, na qual o corpo da atriz não seria o fetiche do olhar masculino, mas alguém que recria a sua posição de falante e agente de seu próprio destino? O texto nos convida a esses questionamentos. O lado tênue dos fatos e das histórias que tomam proporções diferentes dependendo de quem as lê, ouve, ou escreve, se apresentam em todas as suas peças, como em *Vestido de Noiva*, através dos diferentes planos da realidade, alucinação e memória, ou em *Toda Nudez Será Castigada*, contada por uma gravação da voz de Geni antes de morrer, ou em *Boca de Outro*, através das múltiplas versões contada por sua ex-amante, além de em seus contos, o que fazem de Nelson Rodrigues um inventivo escritor da linguagem como matéria principal de questionamento e imaginação para sua literatura. A leitura atenta das possibilidades literárias de seus textos, tanto no teatro quanto na sua literatura de ficção, possibilita uma expansão das possibilidades cênicas e cinematográficas de sua literatura.

Referências Bibliográficas

- CIXOUS, Hélène. Trad. Guerellus, Natália et al. 2022. *O Riso Da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar Do Tempo.
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6859359>.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, Taylor & Francis Group; 2015.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 182.
- FREUD, S. “A cabeça da medusa” (1940 [1932]). In: *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289-290. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MARTINS J. G. D. & Universidade Federal de Santa Catarina Programa de Pós-Graduação em Literatura. (2008). *Nelson Rodrigues e sua cena: teatro da dupla tensão cinema da síntese* (dissertação).

MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

PENLEY, Constance. 1988. *Feminism and Film Theory*. New York London: Routledge; BFI.

RODRIGUES, Nelson. A dama do loteação. In *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*. 14ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. pp. 219-223.

RODRIGUES, Nelson. Toda nudez será castigada. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Duas meninas*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *Nelson Rodrigues e O Fundo Falso*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. *A vida Como ela É...: "Imagens do Casamento e do amor em Nelson Rodrigues."* *Cadernos PAGU*, no. 29, 2007, p. 420.

Isadora Grevan é professora de estudos latino-americanos, brasileiros e do mundo lusófono na Rutgers University nos Estados Unidos. Possui graduação em Literatura Comparada pela University of California, Berkeley, mestrado e doutorado em Estudos Brasileiros e Portugueses pela Brown University. Além de editora contribuinte do *Handbook of Latin American Studies*, na seção de teatro brasileiro, publicado pela Library of Congress de dois em dois anos, e artigos acadêmicos na área de teatro, literatura e cinema, é autora do livro *O Fetiche como Estrutura, Imagem e Performance no Teatro de Nelson Rodrigues* (Ed.UERJ, 2021).
email para contato: isadora.grevan@rutgers.edu