

JULIANA DA SILVA PASSOS

ENTRE EVAS E MARIAS:
A REPRESENTAÇÃO FEMININA EM *DOROTÉIA*

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Venturelli

CURITIBA
2009

Em memória do prof. João Alfredo Dal Bello

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha primeira e ainda orientadora de pesquisa, Clarissa Menezes Jordão, pelas infinitas contribuições;

Aos professores da graduação que foram determinantes para minha entrada na pós-graduação e cujas colaborações certamente se fizeram presentes: Raquel Illescas Bueno, João Alfredo Dal Bello (*in memoriam*), Liana Leão, Célia Arns de Miranda, Henrique Jansen, Gilberto Castro;

Aos professores da pós-graduação em Letras da UFPR que em diferentes disciplinas colaboraram com esta dissertação, sendo eles: Marta Moraes da Costa, Paulo Soethe, Walter Lima Torres, Paulo Venturelli, Regina Pzybycien e Célia Arns de Miranda;

Aos funcionários da Biblioteca Pública do Paraná, da Biblioteca do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR, da Biblioteca Nacional e da FUNARTE, no Rio de Janeiro;

Aos funcionários da secretaria da pós-graduação, em especial ao querido Odair;

Ao Prof. Paulo Soethe, pela infinita colaboração como coordenador e professor em tempo integral, pelas preciosas indicações de bibliografia, e pela atenção dada durante os vários cinco minutos que provavelmente se estenderam por algumas horas;

À professora Cátia Toledo de Mendonça, que, juntamente com o prof. Paulo Soethe, deu preciosas colaborações durante a banca de qualificação da qual gentilmente participaram;

Aos amigos Charlot e Rogério, prova viva de que existe vida feliz na pós-graduação;

Aos amigos Willian, Lívia, Jonathan, Caius, Manoel e James, que em diferentes momentos contribuíram com esta dissertação durante as conversas que tanto ajudavam a organizar as ideias ou apenas aliviar a tensão;

À minha família, sempre a mais linda;

Novamente, ao meu atual, futuro e eterno orientador Paulo Venturelli, por tudo;

Ao Cnpq, pela bolsa concedida.

Como qualquer narrativa, um livro não tem fim;
apenas ganha um ponto de suspensão. Um
livro tampouco principia por sua primeira frase:
esta remete a constelações doutras, assim como
a constelações de vozes esquecidas, lembradas
ou sequer ouvidas. Todo livro é o produto
de múltiplos e dispersos diálogos,
muitos dos quais o próprio
autor ignora.

Luís Costa Lima, *O controle do imaginário*

SUMÁRIO

RESUMO.....	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO.....	8
1. UMA FARSA IRRESPONSÁVEL	13
2. SOBRE A REPRESENTAÇÃO	35
2.1. A arte como representação	36
2.2. Linguagem e <i>Realidade</i>	47
2.3. Literatura e representação social: <i>mimesis</i> e alteridade	52
3. ENTRE <i>EVAS</i> E <i>MARIAS</i> : AS MULHERES RODRIGUEANAS	63
3.1. O Mito e a Religiosidade	63
3.2. Das <i>Evas</i> e <i>Marias</i> coloniais às <i>Evas</i> e <i>Marias</i> rodrigueanas	77
3.3.1. O matrimônio e a maldição do amor	84
3.3.2. <i>Marias</i> e os perigos da visão.....	90
3.3.3. O corpo feminino e os seus usos	92
3.3.3.a. <i>Marias</i> e o bom uso do corpo.....	94
3.3.3.b. A prostituta e a prostituição: o mau uso do corpo	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
Anexo I: Figuras	115
Anexo II: Excertos do “Depoimento para a Posteridade”	121
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122

RESUMO

Este trabalho propõe-se a investigar a representação da personagem feminina em *Dorotéia*, peça de Nelson Rodrigues de 1949, tendo como base as modernas teorias de representação, que consideram os diferentes discursos, artísticos ou não, como uma maneira não apenas de refletir o mundo extra-textual, mas também de construir diferentes realidades e intervir no universo pressuposto. A análise da peça e da representação de suas personagens femininas se faz através da investigação do procedimento de carnavalização dos gêneros teatrais cômico e trágico realizado por Nelson Rodrigues e de paralelos com a história brasileira e com os mitos de Eva e Maria, que permeiam nosso imaginário desde o Brasil colonial.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; *Mimesis*; Gêneros teatrais; Representação feminina.

ABSTRACT

This work aims to investigate the representation of female characters in *Dorotéia* (1949), by Nelson Rodrigues, having as basis the modern theories of representation, which consider the various speeches, artistic or not, as a way not only to reflect the world, but also to build different situations and intervene in the universe assumption. The analysis of the play and its representation of female characters is done through the research of the procedure of the theatrical genres comedy and tragedy *carnivalization* performed by Nelson Rodrigues as well as parallels with the Brazilian history and the myths of Eve and Mary, that permeate our minds since the Brazilian colonization.

Keywords: Nelson Rodrigues; *Mimesis*; Theatrical genres; female representation.

INTRODUÇÃO

O objetivo geral desta dissertação consiste na investigação de como se dá a representação das personagens femininas de Nelson Rodrigues em *Dorotéia*, a sexta peça do autor e a última das peças míticas (grupo composto por *Álbum de Família*, 1946, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, 1947 e *Dorotéia*, escrita e representada em 1949).

Meu primeiro contato com *Dorotéia* aconteceu no final do ano de 2005, não como crítica, mas como aluna do primeiro ano do curso de Artes Cênicas da Escola Técnica da Universidade Federal do Paraná. A peça seria encenada como trabalho da disciplina de Prática Teatral e o texto foi escolhido menos por seus temas e seu valor literário, mas por questões muito práticas: o número e o gênero das personagens – éramos uma equipe de seis mulheres. Enquanto escolha prática, que deveria facilitar o processo, é difícil dizer o quanto tal objetivo foi alcançado. Se por um lado o número de personagens era equivalente ao número de atrizes e não havia a dificuldade de construir uma personagem masculina, o texto acabou por apresentar um desafio muito maior.

Dorotéia é destoante não apenas dentro da obra de Nelson Rodrigues, mas, ainda hoje, é destoante como *teatro brasileiro*. Dentro do teatro rodrigueano, ao mesmo tempo em que se pode perceber inúmeros paralelos com outras peças, especialmente em certos temas e personagens recorrentes dentro da obra (como a prostituta e a prostituição, a moral e a perversão da moral sexual dominante, a religiosidade e as viúvas), esteticamente, trabalhando no plano do onírico e do absurdo, *Dorotéia* diverge da proposta realista presente na maior parte das peças do autor. Neste sentido, a peça se aproxima mais das outras peças ditas “míticas”. Aliás, sendo a última deste conjunto de quatro obras, *Dorotéia* parece ser o auge de uma proposta estética ousada que vinha se delineando nas peças que a precederam e que se concretizou de maneira plena em *Dorotéia*.

Se por um lado, na literatura brasileira, há alguns casos de dramaturgos esteticamente sofisticados e consideravelmente originais, como o próprio Nelson

Rodrigues, Oswald de Andrade, Hilda Hilst e Qorpo Santo, os palcos brasileiros e o seu público não são assim tão receptivos e abertos às “inovações” estéticas¹. A maior evidência disto é que, salvo Nelson Rodrigues, e isto contemporaneamente, todos estes autores não são de forma alguma exemplos representativos de sucesso com o público e a crítica nos palcos. Oswald de Andrade e Hilda Hilst são infinitamente mais reconhecidos por suas obras de prosa e poesia, sendo que os dois volumes que compõem a obra teatral desta última acabam de ser reeditadas depois de quase duas décadas fora do mercado e são raríssimas as suas encenações. Qorpo Santo, autor do século 19, foi descoberto pela academia há poucos anos e também não encontrou seu lugar nos palcos. *Dorotéia* é uma destas peças destinadas ao insucesso de público e crítica e assim foi desde a sua estreia. Mesmo com um público composto pela elite cultural carioca e paulista, a recepção da peça foi das piores. A temporada com 13 dias de apresentação encerrou-se muito antes que o previsto. Nelson Rodrigues atribuiu o insucesso à direção, que deu a peça um caráter extremamente trágico, em detrimento do lado cômico proposto *a priori* por ele. Aí reside a primeira dificuldade de abordagem da peça: a ambiguidade entre os gêneros teatrais, o paradoxo do tema trágico representado através da forma cômica. Este é o tema do primeiro capítulo desta dissertação: *Uma farsa irresponsável*.

A dificuldade em trabalhar com *Dorotéia*, porém, não reside apenas no fato da sua sofisticação estética, até porque, o que era “sofisticação estética” na década de 1940, apesar da ainda não familiaridade com os palcos brasileiros, literariamente falando, não apresenta maiores inovações – ao contrário, os recursos utilizados em *Dorotéia* se aproximam muito do teatro europeu pós-guerra, produzido ao longo da segunda metade do século XX, em especial o Teatro do Absurdo. Porém, como leitora e como atriz, construir significados lógicos dentro do universo “esquizofrênico” colocado por Nelson Rodrigues é uma tarefa desafiadora: a atmosfera onírica, os objetos colocados de maneira aparentemente arbitrária, a natureza ambígua da linguagem em constante

1 E o termo “inovações” encontra-se no texto entre aspas por serem consonantes com a estética vanguardista européia, muito embora sejam até hoje um tanto quanto originais para os palcos brasileiros.

disparidade com a imagem, e, sobretudo, a ambiguidade destas mulheres que se apresentam primeiramente como criaturas completamente caricaturais, mas se desenvolvem de maneira oposta à simplicidade de caráter que se apresenta de início, são todos origem de muitas dificuldades, mas também de desafio. É a ambiguidade apresentada por estas mulheres e pelas situações em que vivem, talvez, o maior fator de identificação com a obra: em meio às situações pouquíssimo verossímeis, absurdas, não chega a ser difícil reconhecer os ecos de um discurso repressor, às vias de extinção, fato que consigo ainda reconhecer na voz das minhas próprias parentes mais antigas.

No primeiro capítulo é abordada a questão da fusão dos gêneros trágico e cômico, buscando relacionar os elementos que identificam a peça com cada um destes gêneros aparentemente contraditórios, bem como aproximá-los entre si com o intuito compreender os possíveis sentidos de tal proposta estética. Para identificar os procedimentos do trágico colocados por Nelson Rodrigues em *Dorotéia*, têm-se como fontes Eric Bentley (1967), Raymond Williams (2002) e, principalmente, Patrice Pavis (2005). Já no estudo dos recursos farsescos, bem como suas intersecções, apontam-se como fontes Pavis (2005), Umberto Eco (2006), e, destacadamente, Michail Bakhtin (1996), que com suas teorias da carnavalização da linguagem e dos gêneros textuais lança uma nova luz à leitura de *Dorotéia*.

O segundo capítulo é um capítulo “móvil”, de alguma maneira independente, mas extremamente necessário, tendo em vista que, para analisar o processo da representação feminina feita por Nelson Rodrigues, é preciso que antes se defina qual é o uso feito do termo “representação”. Aqui, faz-se uma investigação específica do conceito de representação, desde os conceitos clássicos de *mímesis* propostos por Platão e Aristóteles, passando pela noção de *imitatio*, tradução inadequada do conceito aristotélico, até os movimentos de vanguarda europeus do século 20, tendo como base as artes plásticas, com atenção especial à obra de Magritte, bem como sua obra analisada por Foucault (2006), que não apenas ilustra, mas fornece subsídio teórico para abordar as transformações sofridas pelo conceito de representação nas últimas décadas. Assim, analisa-se como se dá o processo de representação na arte e na

literatura, suas relações com a linguagem e a realidade, até a discussão do próprio conceito de realidade e sua subjetividade, bem como o caráter ideológico intrínseco às representações, tendo como maior contribuição a obra de Luís Costa Lima. As conclusões deste capítulo ajudam não apenas a definir qual será a abordagem feita no capítulo principal que se segue, mas inclusive a justificar a própria dissertação: a crença na conclusão de que a literatura dialoga com o mundo exterior – não como um objeto passivo, como um reflexo objetivo da realidade, mas que constitui uma declaração viva acerca dos fatos do mundo e que com eles interage, ou seja, tem também o poder de influenciar, de transformar o mundo que a motiva – justificando o tempo, energia e verbas públicas investidos neste trabalho, que, assim, não constitui pura produção de conhecimento que se encerra e justifica em si mesma.

A partir deste estudo sobre a representação, concebida como ideológica, o último e principal capítulo desta dissertação, *Entre Evas e Marias: as mulheres rodrigueanas*, trata da representação feminina em *Dorotéia*, buscando o tipo de representação das personagens femininas postas na peça, quais os modelos de mulher são por ela colocados, como se relacionam umas com as outras, com a família, com os homens, como vivenciam a sexualidade, e quais são os discursos, as ideologias e a moral que permeiam a construção destas mulheres. Percebe-se no texto a marcada presença dos mitos católicos que permeiam a cultura brasileira desde sua formação, durante o período colonial, e desta maneira, se inserem de modo permanente em nosso imaginário. A partir desta constatação, busca-se resgatar, especialmente com base na história brasileira (com a grande contribuição da obra de Mary Del Priori, que resgata parte da história menos “grandiosa” do país, tendo como foco a esfera doméstica e privada e conseqüentemente as mulheres e os relacionamentos íntimos e familiares), os discursos que marcaram a nossa história e a representação que Nelson Rodrigues cria deste universo, que leitura o autor faz destes discursos, bem como o que a obra tem a acrescentar a eles.

Por fim, cabe lembrar sempre que o processo de construção do saber sempre nos leva à ideia de que ainda sabemos muito pouco. Se um tanto aqui será dito, muito ainda haveria por dizer. *Dorotéia* é talvez a menos explorada das

peças de Nelson Rodrigues, e, certamente, não porque haja menos o que se explorar. Ao contrário, a riqueza e complexidade são tantas, que se torna difícil mesmo saber por onde começar. Esta dissertação trata-se de um começo, de uma contribuição inicial para tantos outros estudos sobre *Dorotéia* que ainda estão por vir.

1. UMA FARSA IRRESPONSÁVEL

A peça para rir, com esta determinação específica, é tão obscena e idiota como seria uma missa cômica.
Nelson Rodrigues²

A obra teatral de Nelson Rodrigues foi classificada por Sábato Magaldi, a pedido e em comum acordo com o próprio autor, em três diferentes grupos temáticos – as tragédias cariocas, as peças psicológicas e as peças míticas – baseadas nas características mais evidentes de cada uma delas, muito embora esta classificação não seja rígida. Impõem-se sobre a divisão feita aspectos didáticos, numa tentativa de estudos temáticos da obra, e editoriais, no caso da divisão das peças entre os quatro volumes que compõem a obra completa. Porém, em maior ou menor proporção, as características de cada grupo se mesclam em diferentes obras. Nas próprias palavras de Magaldi:

Essas classificações, de resto, contêm inevitável dose de arbítrio, e se admiti uma, levo-a à conta da facilidade didática. Porque numa dramaturgia tão orgânica e pessoal como a de Nelson, as várias fases se interpenetram e há elementos míticos e da tragédia carioca nas peças psicológicas, problemas psicológicos e de tragédia carioca nas peças míticas, e situações psicológicas e referências míticas nas tragédias cariocas. Para a classificação, recorri à tônica de cada texto (MAGALDI, 1992).

Dorotéia, a sexta peça da obra completa de Nelson Rodrigues e a última das peças míticas (grupo composto por *Álbum de Família*, 1946, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*, 1947 e *Dorotéia*, 1949), faz parte deste conjunto de obras que Nelson Rodrigues designou como “teatro desagradável”: obras que, segundo ele, poderiam levá-lo como dramaturgo a qualquer destino, menos ao êxito, pois “são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia” (Rodrigues, 2004a: 275)³. Estas peças parecem marcar um

2 Entrevista de Nelson Rodrigues a Neila Tavares – Arquivos do INACEN, Rio. In: LOPES, 2007: 56. In: LOPES, 2007: 56.

3 É importante ressaltar que o texto “Teatro desagradável” foi originalmente publicado em outubro de 1949, portanto, escrito antes da chegada de *Dorotéia* aos palcos brasileiros. Por esta razão, Nelson Rodrigues não a inclui no grupo das “peças desagradáveis” juntamente com *Álbum de Família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos Afogados*. Porém o próprio texto indica que o autor estava em fase de produção desta parte de sua obra que compõe o ciclo das “peças desagradáveis”, ou, na terminologia de Sábato Magaldi, “peças míticas”.

momento muito característico na obra do autor, tendo sido escritas em sequência e em um curto espaço de tempo, entre 1946 e 1949.

Vários fatores contribuem para a acentuação da dimensão mítica nestas peças. Em uma narrativa, são as referências a pessoas, lugares e fatos históricos que indicam uma temporalidade e um espaço determinados que assinalem um lugar, uma época, um momento histórico específico. Nas peças míticas, o autor procura eliminar ou amenizar estas marcas; os elementos retratados pouco tangenciam a vida cotidiana, propondo ao leitor o campo mítico como alternativa. Há também frequentes referências diretas ou indiretas aos mitos gregos e judaico-cristãos, à ligação com os clássicos, à retomada do primitivismo humano e às personagens arquetípicas, somadas ao já citado caráter anistórico das peças. Em *Dorotéia* não há uma localização temporal precisa. Muito ao contrário, há uma única e vaga localização no tempo e no espaço dada pelas referências bíblicas presentes na peça, que a situam em um universo ocidental e cristão, percebidas em várias falas das personagens que evocam a religiosidade e os dogmas do cristianismo.

É possível não fazer suposições sobre uma localização deste universo ficcional na história (até mesmo porque se trata justamente de ficção), mas buscar alguns paralelos de situações pares em determinados contextos históricos. É possível também traçar alguns paralelos entre mitos gregos, como a maldição familiar dos Átridas e o mito de Electra recorrente na obra teatral rodrigueana e facilmente identificável nas suas quatro peças míticas. Há também a marca do universo bíblico, evocado pelo registro, como em *Dorotéia* (na qual se parodia o discurso religioso), ou pelo próprio enredo, como em *Álbum de Família* (com a presença da imagem de Jesus Cristo presente no palco e que se confunde com as feições do patriarca da família), e com a própria história.

Nelson Rodrigues gostava de criar gêneros próprios para suas peças. E *Dorotéia* foi chamada uma “farsa irresponsável em três atos”. Assim chamou também sua comédia *Viúva, porém honesta*. As duas peças, porém, são de naturezas muito distintas. Enquanto *Viúva* é uma comédia bem resolvida (e, assim sendo, caso único na obra do autor trágico), em *Dorotéia*, o que Nelson Rodrigues chamou de “farsa irresponsável” pode ser considerada uma mistura

aparentemente incoerente de gêneros – o trágico e o cômico – mas que se revela providencial. Classificada como farsa pelo autor, a peça é frequentemente recebida e encenada como uma tragédia. Nas palavras de Carlos Castello Branco, “é a mais realizada das suas tragédias”, muito embora

seja exagero procurar distinções rígidas na obra de um autor que habilmente lança mão de todos os recursos de expressão teatral, da tragédia, da comédia, do drama, da farsa etc., desde que lhe permitam traduzir sua concepção complexa do drama humano (BRANCO in: RODRIGUES, 2004b: 295).

De acordo com Carlos Castello Branco, não se tem aqui a pretensão de traçar linhas rígidas de separação entre os gêneros ou encontrar uma resposta para a questão do gênero teatral em *Dorotéia*. Isto, primeiramente, por crer que não seja possível, mas também por não acreditar que tal distinção se faça necessária, já que grandes obras são marcadas justamente pela possibilidade das várias leituras e uma tentativa de limitar tais possibilidades de acordo com um gênero teatral atentaria contra a própria natureza da obra e seria, portanto, improdutiva. O que se propõe, na verdade, é uma investigação a respeito das disparidades e, sobretudo, das intersecções dos gêneros cômicos e trágicos encontrados na peça, o que se mostra produtivo da perspectiva de pesquisadora, uma vez que os gêneros, mais do que apenas convenção, são também elementos interpretativos: se inscrevem dentro de determinados discursos e tradições e têm características próprias a serem consideradas. Minha proposta é que esta breve investigação dos gêneros teatrais em *Dorotéia* sirva para expandir os horizontes de compreensão da peça, e não para encontrar uma resposta que negaria outras possibilidades. A mistura de gêneros proposta por Nelson Rodrigues também deve ser considerada como uma proposta estética que dialoga claramente com as tendências do teatro ocidental durante o século XX, e, como proposta estética, é também carregada de significados.

Considerada um “gênero menor”, a farsa geralmente se associa ao cômico grotesco, “um riso grosseiro e pouco refinado”, “sempre é definida como uma forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível de comédia” (PAVIS, 2005: 164). A farsa utiliza-se de recursos como máscaras grotescas,

personagens “tipo”, tendências ao escatológico e obsceno e o resultado disto é o riso espontâneo, popular. Em *Dorotéia*, temos a utilização das “máscaras horrendas”, personagens altamente tipificadas, e fortes tendências ao escatológico e obsceno. Sua popularidade valoriza a dimensão corporal do ator e da personagem.

Esta rapidez e esta força conferem à farsa um caráter subversivo: subversão contra os poderes morais ou políticos, os tabus sexuais, o racionalismo e as regras da tragédia. Graças à farsa, o espectador vai a forra contra as opressões da realidade e da prudente razão; as pulsões e o riso libertador triunfam sobre a inibição e a angústia trágica, sob a máscara e a bufonaria e a “licença poética”. (PAVIS, 2005: 164)

Desta maneira, ao mesmo tempo em que se afasta da tragédia, por seu humor de “piadas” óbvias, por seu irracionalismo, pela tendência ao grotesco e apelo a temas e personagens “menores”, menos nobres, *Dorotéia* aproxima-se daquela pelo seu caráter catártico e seu enredo e estrutura trágicos. Como elementos farsescos podemos apontar prioritariamente a forte ligação com o corpo (nas palavras de Pavis, a farsa é “o triunfo do corpo”), o uso de máscaras hediondas, as imagens grotescas, e um uso peculiar da linguagem, que se aproxima em vários sentidos do conceito de *carnevalização da linguagem* bakhtiniano⁴.

A partir da análise da obra de François Rabelais, baseado nos conceitos de carnaval e carnavalização, Mikhail Bakhtin desenvolve uma teoria da cultura popular e da sua apropriação pela literatura (BAKHTIN, 1993). Carnaval, neste caso, não se refere apenas ao período de festas e festivais que antecedem a quaresma, regido pelo ano lunar de acordo com o cristianismo medieval, mas compreende as várias festividades associadas a comemorações sagradas durante a Idade Média e o Renascimento. Suas origens retomam antigos ritos de culto aos mortos e rituais para favorecer e celebrar as colheitas em comunidades agrícolas primitivas, e em especial a *Satturnalía* – festas em honra ao deus Saturno, na qual os escravos tomavam o lugar dos seus senhores, entregando-

4 Muito embora Bakhtin utilize o conceito de “carnaval” e “carnavalização” na análise de um conjunto específico de obras, a categoria “carnaval” pode aplicar-se em um amplo espectro de textos: aqueles que tematizam literalmente o carnaval, os que anarquizam hierarquias institucionais, os que apresentam o riso direto em relação à autoridade patriarcal, e aqueles que desenvolvem uma visão carnavalesca do corpo, privilegiando o grotesco, o “estrato corpóreo mais baixo” (STAM, 1992: 60-61).

se aos prazeres que habitualmente lhes eram negados, semelhante ao “mundo às avessas” do carnaval. Bakhtin faz um inventário das diversas manifestações populares que se opunham à cultura medieval eclesiástica e feudal: a *festa stultorum* (festa dos tolos), nas quais os bobos, equivalentes ao Rei Momo, reinavam sobre a desordem, a *Coena Cypriani* (Ceia de Cipriano), na qual as escrituras sagradas eram travestidas dentro do espírito carnavalesco, a *parodia sacra*, na qual a liturgia católica era parodiada e satirizada, e a *festa do asno*, uma sátira da fuga de Maria para o Egito, tendo o asno como a figura central. Todos estes ritos festivos de alguma maneira ridicularizavam e questionavam simbolicamente a Igreja, mais poderosa instituição da época (STAM, 1992: 44). O carnaval para Bakhtin está nestas diversas manifestações de cultura popular unificadas pelo riso – o riso coletivo e que se opõe ao repressivo tom solene do poder real e eclesiástico, propiciando, desta maneira, a inversão da ordem vigente. Para Bakhtin, o carnaval é a cultura opositora do oprimido, o mundo visto “de baixo”, “não a mera derrocada da etiqueta mas o malogro antecipatório, simbólico, de estruturas sociais opressoras” (STAM, 1992: 89). Por ser profundamente igualitário, ele inverte a ordem, combina opostos sociais e redistribui os papéis de acordo com a lógica do “mundo de ponta-cabeça” (STAM, 1992: 89). Segundo Thomas Bonnici, o carnavalesco é caracterizado pela inversão das estruturas de poder e hierarquias sociais, através da paródia, do ridículo e da mímica, para a desestabilização da ordem (BONNICI, 2007: 40).

Bakhtin aponta que “certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia ao culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana” (BAKHTIN, 1993: 6). E é este caráter carnavalesco que une o solene e o pitoresco, o público ao privado em tom satírico⁵, paródico, que podemos observar

5 É consensual entre os teóricos da literatura a dificuldade em cercar o termo *sátira* com um único conceito que dê conta do seu amplo espectro de usos e significados. Brevemente, no uso cotidiano entendemos o termo como a irreverente imitação (como sátiras políticas, por exemplo); como herança da tradição romana, temos a sátira como a forma cômica e moralizadora na qual o riso é utilizado como ferramenta de denúncia dos vícios da humanidade (SOETHE, 1998: 9). Na Literatura, o termo pode referir-se a qualquer obra que faça crítica direta, chacota ou agressão com o objetivo de punir ou ridicularizar. A partir disto, a teoria literária atribui um sentido mais específico à sátira: o de representar estética e criticamente aquilo que se considera, de uma determinada posição, errado. Assim, evidenciase na obra de caráter satírico a intenção de atingir objetivos sociais específicos (SOETHE,

em *Dorotéia*.

A peça satiriza os ritos religiosos com personagens caricaturais de mulheres extremamente religiosas e fieis aos dogmas da Igreja. Várias das falas são pronunciadas no mais solene tom religioso, como se pronunciassem orações:

D. ASSUNTA

– Eu, D. Assunta da Abadia, viúva triste, venho trazer, pela mão, conforme o prometido, o meu filho – Eusébio da Abadia...

DAS DORES (saboreando)

– Eusébio... e da Abadia...

AS TRÊS VIÚVAS (artificialíssimas)

– E nós agradecemos em nosso nome, assim como no de nossa filha, Maria das Dores, chamada Das Dores... ali presente...

D. FLÁVIA

– Amém.

(RODRIGUES, 2004b: 175-176)

Em alguns momentos, assuntos e tons solenes jocosamente são interrompidos pelo registro prosaico, desta maneira quebrando com a expectativa do leitor/expectador e funcionando como uma crítica (ou auto-crítica) ao que Eudinyr Fraga chama de “excessos alucinatórios do texto” (FRAGA, 1998: 132) – hermetismo, tendências ao surrealismo (com suas situações inverossímeis, como personagens que há anos não dormem e vivem numa casa sem móveis e cômodos, visões, aparições e objetos atuando como personagens) e ao expressionismo⁶ (com suas máscaras horrendas, simbolismos, diálogos que às vezes mais parecem monólogos delirantes que se intercalam):

DOROTÉIA (num sopro)

– Das Dores?

D. FLÁVIA:

– Sim, Das Dores... Quando Das Dores se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês...

MAURA (para Dorotéia)

– Foi, sim!...

1998: 9). Curiosamente, Brummack refere-se ainda à *sátira* como “designação atributiva para um gênero intermediário qualquer. Esse sentido estabeleceu-se por analogia com os dramas satíricos, considerados por Horácio e outros comentadores um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia (SOETHE, 1998: 10).

6 Sobre o expressionismo em Nelson Rodrigues, ver *Nelson Rodrigues Expressionista*, de Eudinyr Fraga. O autor tem como ponto de partida a idéia de que o expressionismo está na base da maioria das peças do dramaturgo.

D. FLÁVIA

– E, com susto, Das Dores nasceu de cinco meses e morta...

AS DUAS (choramingando)

– Roxinha...

D. FLÁVIA (também com voz de choro)

– Mas eu não comuniquei nada à minha filha, nem devia...

AS DUAS (choramingando)

– Claro!

D. FLÁVIA

– Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. (patética) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (tom moderado) De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... (ao ouvido de Dorotéia) Pensa que vive, pensa que existe... (formalizando-se e com extrema naturalidade) E ajuda nos pequenos serviços da casa.
(RODRIGUES, 2004b: 166)

Nelson Rodrigues também usa o procedimento carnavalesco incorporado posteriormente pelo Teatro do Absurdo⁷ de uma inversão do valor comum dos vocábulos para cindir a lógica, criando efeito cômico. Como o carnaval,

caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações e destronamentos de bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés”.
(BAHKTIN, 1993: 10)

Em *Dorotéia*, inverte-se o valor atribuído a vários vocábulos. Valores como a beleza, comumente entendidos como positivos, são tratados como algo profano, imoral, ofensivo:

DOROTÉIA (em desespero)

– Deixai-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (vacila) que vossa filha, Das Dores, (com admiração) é linda!

D. FLÁVIA (vociferante)

– Não blasfemes, mulher vadia!... (acusadora) Linda és tu!

⁷ Teatro do Absurdo foi o termo cunhado pelo crítico americano Martin Esslin para designar um grupo pouco homogêneo de obras teatrais, mas com a característica comum do tratamento inusitado da realidade. Brockett aponta como principais características a rejeição do racionalismo, a justaposição de eventos e o tratamento da linguagem, que é o ponto em que podemos fazer inferência a um processo de carnavalização, entendido como inversão. Para os dramaturgos absurdistas, a linguagem é vista como o maior dos instrumentos racionalistas, e, por isso, constantemente demonstram inadequação com relação a ela, usam palavras aleatória ou arbitrariamente, invertem valores ou descrevem ações contraditórias à palavra (BROCKETT, 1987).

(MAURA E CARMELITA APROXIMAM-SE PARA LANÇAR, À FACE DE DOROTÉIA, A INJÚRIA SUPREMA)

AS DUAS (como se cuspiassem)

– Linda!

D. FLÁVIA (ampliando a ofensa)

– E és doce... Amorosa... e triste! Tens tudo que não presta. (ofegante)

Minha filha, nunca! (lenta e sinistra) Nós somos feias...

(RODRIGUES, 2004b: 164)

Em outro determinado momento, existe também a arbitrariedade entre palavras e ações, lembrando, por exemplo, *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, uma das mais populares obras do Teatro do Absurdo, como na cena do idílio entre Das Dores e o noivo:

D. FLÁVIA (um súbito grito)

– Das Dores!

(DAS DORES ESTÁ MERGULHADA NO SEU IDÍLIO COM AS BOTINAS)

DAS DORES (em sonho)

– Não ouvi teu chamado, mãe... Grita outra vez...

D. FLÁVIA (num grito maior)

– Minha filha!

DAS DORES (sempre doce)

– Ainda não ouvi... Talvez ouça o grito seguinte...

(RODRIGUES, 2004b: 189)

Neste trecho, afirma Angela Lopes Leite, encontramos um “certo jogo com a linguagem na apresentação de um hiato entre o que é dito e o que é feito, entre o sentido que se espera que seja colocado e o que se coloca de maneira inesperada (como é muitas vezes o caso em *Esperando Godot*, por exemplo)⁸” (LOPES, 2007: 216).

As obras literárias que derivam das formas carnavalescas Bakhtin chamará de *realismo grotesco*⁹. São obras ligadas ao riso popular, às paródias, à profanação do sagrado, à degradação, ao grotesco, suas formas “aproximam da terra e corporificam”, estão “sempre ligadas ao baixo material e corporal. O riso degrada e corporifica” (BAKHTIN, 1993: 18). Como exemplo disto, podemos pensar em *Dom Quixote*:

8 Como exemplo deste hiato entre o que é dito e o que é feito em *Esperando Godot*, podemos pensar na fala final dos dois atos, quando Vladimir e Estragon concordam em levantar-se e ir embora, mas permanecem inertes no palco.

9 Como exemplos do realismo grotesco, Bakhtin apresenta Cervantes e Rabelais.

O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o “inferior absoluto” do realismo grotesco, o alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre e a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote (BAKHTIN, 1993: 20).

Neste sentido as obras do *realismo grotesco* se aproximam muito das características da farsa no contexto teatral, com suas tendências ao grotesco e aos assuntos “baixos”, ao corpóreo (em oposição ao espiritual) e mesmo ao escatológico. Em *Dorotéia*, a representação humana tem fortes tendências à objetificação. O corpo em sua materialidade está sempre presente e sujeito à ação do tempo e à degradação. São constantes as referências a partes do corpo (especialmente às partes *pecaminosas* de Dorotéia: seus cabelos, seios, rosto, pele, quadris e tudo que nela é dotado de beleza e vida), assim como os males (que neste contexto são interpretados como bênçãos) que o corpo atingem: náuseas, chagas, espinhas, marcas, irrupções e podridão. Abaixo, temos um exemplo do tipo de tratamento dispensado ao corpo na peça e da importância da relação das personagens com os próprios corpos:

D. FLÁVIA

– É também esta a nossa vergonha eterna!... (baixo) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro... E o corpo tão seco e tão magro que não sei como há nele sangue, como há nele vida...

(RODRIGUES, 2004b: 165)

Somando-se a isso, objetos que aparecem como personagens (como o jarro e o par de botas) reforçam ainda mais o processo de reificação do ser humano, como podemos observar no trecho em que Flávia descreve a noite de núpcias da filha com o noivo, Eusébio da Abadia, representado no palco por um par de botas, alegoria para o elemento masculino:

D. FLÁVIA (num repente feroz)

– E, de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo... E será como se fosse apodrecendo. Ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro do pescoço... O próprio pijama há de se decompor (lenta) com a máxima naturalidade... (para Dorotéia) ouviste?

(RODRIGUES, 2004b: 160)

Walter Benjamim se propõe a resgatar a alegoria como forma de expressão, opondo-se ao conceito romântico segundo o qual ela não passaria de uma ilustração; para ele a alegoria é mais do que um simples procedimento de significação, utilizando-se de formas vencidas, mortificadas na dinâmica dos conflitos sociais. Assim, a alegoria se configuraria como a exposição da história como história mundial do sofrimento (SOETHE, 1992-93: 148). Desta maneira, a alegoria das botas em *Dorotéia* revela-se não arbitrária, mas providencial: botas de combate, militares, botas de trabalho, são associadas hora à força, hora a violência e dominação e retomam as relações de poder e consequente conflito de gêneros presentes na história.

A partir disto, retomamos a afirmação de Carlos Castelo Branco, que vê em *Dorotéia* a mais bem acabada tragédia entre as tragédias rodrigueanas. Ou o próprio Ziembinski, diretor da primeira montagem de *Dorotéia*, em 1950, que

segundo Nelson, não entendera a peça: em suas mãos “*Dorotéia*” deixara de ser uma “farsa irresponsável” e se tornará uma tragédia explícita, que faria Aristóteles feliz de orelha a orelha, mas traía a peça e atrapalhava o seu entendimento. Na concepção de Nelson, jarro e botinas não eram metáforas de nada, mas a própria realidade e, por isso, aquela era uma “farsa irresponsável”. Sem essa escandalosa “irresponsabilidade”, o absurdo da história não se sustentaria e a exuberância poética dos diálogos perderia a força. (CASTRO, 2007: 218)

Cabe aqui ressaltar a posição assumida com relação à concepção de leitura e recepção de textos, entendida como construção de significados a partir da interação do leitor com a obra e determinada pela história do leitor (como leitor e como indivíduo) e também socialmente (sendo o leitor sujeito da história, pertencendo a um determinado contexto e partilhando diversas experiências dos grupos aos quais pertence). Desta maneira, acredita-se em um leque infinito de possibilidades de leitura para um determinado texto, que terá tantos significados possíveis quantos leitores existentes. Consideradas as limitações textuais, o que validará certas leituras em detrimento de outras, serão as relações sociais de poder exteriores ao texto, e não as leituras em si. Cabe lembrar aqui a fala de Ariano Suassuna em sua nota para *O santo e a porca*:

Será que uma obra de arte precisa mesmo de explicação do autor para enfrentar o público? Será que a visão que o autor tem de sua obra não

é a mais deformada de todas? Não sei, mas acredito que é muito difícil, sem traição a ela, explicar ou ordenar os múltiplos aspectos que tem – ou pelo menos deve ter – uma peça de teatro. O fato é que a peça é um tumulto, e as opiniões que se formam em torno dela é outro; o que, de certa forma, nos autoriza a procurar, na medida do possível, um sentido para aquilo que talvez nenhum sentido claro possuía. (SUASSUNA, 2005: 21)

Não é o caso de afirmar que a posição do autor não é válida ou, nas palavras de Suassuna, que é uma “visão deformada”, mas de considerar que a leitura de Nelson Rodrigues é uma leitura possível entre várias. O fato de ser o autor da obra certamente confere a ele uma posição de poder que legitima a sua própria leitura da peça, especialmente em uma sociedade que atribui forte valor ao texto escrito e sua autoria. Por outro lado, se pensarmos no autor não-empírico, mas na “função autor”, um mecanismo discursivo, uma característica da obra, que junto com outras características externas ao texto ajudam a atribuir significados a ele (FOUCAULT, 2006a), receber a obra como uma tragédia é um caminho muito provável.

Em seu texto “O que é um autor?”, Michel Foucault se propõe a analisar o valor da figura do autor na contemporaneidade. Para ele, o nome do autor, mais do que apenas um nome próprio, exerce uma função equivalente a uma descrição do texto. Quando se fala em “Aristóteles”, por exemplo, não nos referimos ao sujeito empírico, mas a uma descrição definida, ou uma série de descrições como “o autor da poética”, ou “o fundador da ontologia”, etc. O nome do autor não é simplesmente um elemento de um determinado discurso, mas exerce um papel em relação a ele: tem função classificatória, permitindo assim agrupar um determinado conjunto de textos, delimitá-lo, excluir ou incluir textos e opô-los a outros. O fato de que vários textos sejam colocados sob uma mesma autoria indica que se estabelece entre eles “uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante” (FOUCAULT, 2006a: 273). A “função autor” caracteriza o texto e indica que este deve ser recebido de uma certa maneira e que, dentro de uma determinada cultura, deve receber um certo status. Desta maneira, além de todas as evidências internas do texto que o aproximam muito às concepções que temos de tragédia, é inevitável ao conhecedor da obra de Nelson Rodrigues não associar esta a outras de suas obras, marcadamente

trágicas. É por isso que, apesar da negação do autor, é impossível não perceber, como bem perceberam Ziembinski e a própria crítica, os aspectos trágicos de *Dorotéia*.

Certamente não podemos dizer que *Dorotéia* é uma tragédia, sem definir o termo e fazer escolhas. Parte da crítica de teatro e literatura nega a possibilidade de uma “tragédia moderna”. Angela Leite Lopes (2007) aponta que a filosofia é categórica sobre a impossibilidade de uma tragédia contemporânea, pois o trágico se define como o desenrolar de um conflito insolúvel e a filosofia virá para resolver este conflito. A negação de uma tragédia contemporânea também se baseia em uma ordem na qual o trágico é inscrito: a do homem impotente entregue à fatalidade de um destino imposto pelos deuses. Assim, não caberia traçar paralelos entre o sentimento grego e o sentimento do homem contemporâneo frente às catástrofes do mundo moderno (LOPES, 2007: 127-128). Iná Camargo Costa (In: WILLIAMS, 2002) destaca uma “espécie de febre que tomara conta da academia britânica”, com George Steiner e seus seguidores que, apoiados em uma leitura problemática de Nietzsche e Schopenhauer, decretavam a impossibilidade da experiência trágica nos tempos modernos e reagiam com violência ao uso vulgar e considerado inadequado do adjetivo “trágico”.

Em nossa cultura, tragédia se tornou um nome comum para diversos tipos de experiências – desastres naturais ou não, carreiras arruinadas, guerras. No entanto, tragédia também se refere a um tipo específico de arte dramática. Para Williams (2002), a coexistência de sentidos parece natural, uma vez que

não há nenhuma dificuldade fundamental tanto em ver a relação entre eles quanto em distinguir um do outro. E no entanto é comum que os homens educados no que constitui agora a tradição acadêmica fiquem impacientes e até mesmo desdenhosos em relação ao que vêem como usos impreciso e vulgares da palavra “tragédia”, nas fala comum e nos jornais (WILLIAMS, 2002: 30).

Iniciar uma discussão sobre a tragédia moderna a partir de tal experiência contemporânea e tentar relacioná-la com a literatura e a teoria da tragédia pode causar um certo assombro e até mesmo acusações de incompetência, pois somos levados a crer que a palavra é utilizada de maneira equivocada, simplista

e viciosa. Williams afirma, no entanto, que

à medida que a questão toma corpo, [percebemos] que o que está se discutindo não é apenas o uso de “tragédia” para discutir algo diverso de uma obra de literatura dramática [...]. O que parece estar em jogo mais exatamente é um tipo específico de morte e sofrimento e uma específica interpretação dessas questões. Alguns acontecimentos e reações são trágicos, outros não. Por mera influência daquilo que foi sancionado e por causa da nossa avidez natural em aprender, é possível dizer e repetir essa frase sem que a contestação real seja feita (WILLIAMS, 2002: 31).

Para iniciar tal discussão com base em um questionamento real, examinando a tradição trágica crítica e historicamente¹⁰, o autor parte de duas perguntas fundamentais: a) É correto afirmar que aquilo que chamamos de tradição carrega um significado claro e unívoco?; e b) que relações deveríamos ver e seguir entre a tradição da tragédia e o tipo de experiência a que estamos sujeitos em nossa própria época, e à qual, de modo simplista e talvez erroneamente chamamos trágica? (WILLIAMS, 2002: 31). Para ele, os sentidos trágicos trazem variações em diferentes culturas e só podem ser lidos como gerais no interior destas culturas específicas. Ao procurar pelas condições históricas da tragédia, não devemos buscar tipos de crenças particulares da antiga Grécia, como o destino, o desígnio divino, ou o sentido do irreparável, mas sim a

A ação de isolar o sofrimento extremo e reintegrá-lo em um sentido de vida que persiste [e que] pode ocorrer em culturas muito diferentes, com crenças fundamentais inteiramente diversas. Argumenta-se que com frequência que essas crenças têm de ser tanto gerais quanto estáveis, para que a tragédia possa ocorrer. Alguns desses argumentos estão por trás da afirmação de que a tragédia dependia, no passado, de épocas de fé e que ela não é viável agora porque não temos mais fé. Não negaria que as crenças colocadas em questão têm que ser razoavelmente gerais. [Mas] Temos [...] nossas próprias crenças, e somos certamente capazes de evitar a armadilha simplista de chamar a algumas crenças de “fé” e a outras não (WILLIAMS, 2002: 78).

Em consonância com a perspectiva de Raymond Williams, em *Tragédia Moderna*, assumo a crença na possibilidade da experiência trágica dos homens

10 O que, segundo o autor, nem sempre é feito, pois “as pressões da ‘tradição’ são tão fortes que há um primeiro uma assimilação e depois outra, e os motivos para a assimilação raramente são examinados” (WILLIAMS, 2002: 51).

comuns nos tempos modernos, cujo preconceito aristocrático é a causa da negação desta possibilidade. Segundo Williams,

A definição de tragédia como dependente da história de um homem de posição é justamente uma tal alienação: algumas mortes importavam mais do que outras, e a posição social era a verdadeira linha divisória – a morte de um escravo ou de um servidor não era mais do que incidental e certamente não era trágica. Ironicamente, a nossa própria cultura burguesa começou por, aparentemente, rejeitar essa visão: a tragédia de um cidadão poderia ser tão real quanto à de um príncipe. (...) A extensão do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. (WILLIAMS, 2002: 74)

Deste modo, com o cuidado de superar o fatalismo que impregnou a definição do gênero ao longo da história, baseada na definição aristotélica¹¹, é possível classificar como trágicas as situações de ameaça e falta de alternativas vivenciadas pelo homem contemporâneo (WILLIAMS, 2002). Para o autor, na tragédia, a criação de uma ordem está condicionada à ocorrência da desordem. O sentido trágico é cultural e historicamente condicionado, podendo trazer variações em diferentes culturas, mas o processo artístico em que uma desordem é vivenciada é que é, de fato, determinante e pode ocorrer em diferentes épocas e sociedades (WILLIAMS, 2002: 77-78).

Sobre as tragédias de Nelson Rodrigues, Carla Souto afirma que:

Os grupos familiares imaginados por Nelson Rodrigues nos indicam como os caminhos e princípios da chamada civilização se realizaram dentro da nossa sociedade através da utilização do substrato mítico universal, que transcende o conceito clássico de tragédia. Investigar a construção do pensamento humano, de sua consciência, de sua natureza, das paixões que o dominam é uma forma de estruturar o pensamento trágico em toda a sua essência. A fatalidade no âmbito rodrigueano é mostrada como uma sensação mundial, fundamental em qualquer cultura (SOUTO, 2007).

Mas *Dorotéia* não é, *a priori*, uma tragédia¹², como já indicara Nelson

11 “A tragédia é a representação de uma ação elevada, de alguma extensão e completa, em linguagem adornada, distribuindo os adornos por todas as partes” (ARISTÓTELES, 2000: 43). Além de uma suposta superioridade da tragédia indicada pela linguagem preciosista e pelas ações “elevadas”, Aristóteles também destaca que o gênero procura imitar homens “superiores”.

12 E por *tragédia*, entenda-se aqui não necessariamente a tragédia clássica grega, mas peças com as características trágicas, sejam clássicas ou modernas. Como já citado, Raymond Williams (2002) considera possível a existência de uma tragédia moderna. Já Patrice Pavis

Rodrigues. E, por que então é tão frequentemente recebida como tal? A resposta para esta pergunta podemos encontrar nos vários elementos trágicos identificados na peça e que aqui serão apresentados. Patrice Pavis (2005), em seu *Dicionário de Teatro*, aponta sete elementos fundamentais do trágico, que busco agora identificar em *Dorotéia*.

a. *O conflito e o momento*: “O herói realiza uma ação trágica quando sacrifica voluntariamente uma parte legítima de si mesmo e dos interesses superiores, podendo esse sacrifício ir até a morte” (PAVIS, 2005: 417). Em *Dorotéia*, o conflito se inicia com a chegada da protagonista na casa das primas, anunciando que está disposta a abdicar de sua vida de prazeres e sacrificar sua beleza em nome da moralidade, para tornar-se uma “mulher honesta”, para que ao final vença a virtude.

b. *Os protagonistas*: “Qualquer que seja a natureza exata das forças em confronto, o conflito trágico sempre opõe o homem e um princípio moral e religioso superior. (...) o verdadeiro tema da tragédia é divino, não o divino da consciência religiosa, mas o divino em sua realização humana através da lei moral” (PAVIS, 2005: 417). É a moral judaico-cristã a força motriz da tragédia de *Dorotéia*. São os princípios impostos por esta moral¹³ que, estando em conflito com a experiência da protagonista, uma prostituta, a levam a remir-se abrindo mão de sua beleza e alegria e a encaminhando ao seu destino trágico: apodrecer junto à prima beata.

c. *Reconciliação*: “A ordem moral sempre conserva, quaisquer que sejam as motivações do herói, a última palavra” (PAVIS, 2005: 417). Para que ao final prevaleça a moral dominante, *Dorotéia* sucumbe: perde sua beleza e é

(2005), afirma que é preciso “distinguir cuidadosamente a tragédia, gênero literário clássico, princípio antropológico e filosófico que se encontra em várias outras formas artísticas e mesmo na existência humana” (p. 416). O objetivo deste trabalho não é fazer um tratado sobre a tragédia e o trágico, e não se faz necessário nem produtivo ater-se longamente a tais distinções formais, portanto, utilizarei, como se faz vulgarmente e como também grande parte da crítica, o termo tragédia para designar peças de qualquer tempo que apresentem as características do trágico.

13 O conceito de moral utilizado aqui (e que será posteriormente mais aprofundado) refere-se à moral judaico-cristã patriarcal e ocidental da perspectiva nietzscheana. O filósofo considera que esta moral se baseia na legitimação interesseira das estruturas do poder, perpetuando a divisão da sociedade em um grupo pequeno de homens aristocráticos e em uma maioria de “outros”, constituídos de escravos, bárbaros e mulheres (BONICCI, 2003: 237).

condenada a apodrecer até a morte, conforme determinava a ordem moral vigente, que se impõe e predomina.

d. *Destino*: “O destino assume às vezes a forma de uma fatalidade ou de um destino que esmaga o homem e reduz a nada a sua ação” (PAVIS, 2005: 417). Todas as mulheres da peça foram condenadas por uma maldição familiar. Como acontece na família dos Átridas, todos os descendentes são destinados a pagar pela falha de seus antepassados. Assim é com as mulheres da família de Dorotéia, cuja bisavó amou um homem e casou-se com o outro. Deste então, estão condenadas a não experimentar o amor, mas apenas uma náusea na noite de núpcias, junto ao noivo que jamais verão. Dorotéia desafiou o seu destino, fugindo com um homem e depois chegando à prostituição. Mas o destino se impôs através do castigo de perder o filho em decorrência do exercício da prostituição e, buscando remir-se, ela acaba tendo o mesmo destino traçado a todas as outras da família.

e. *Liberdade e sacrifício*: “o homem consente em aceitar um castigo (...) a fim de manifestar assim sua liberdade para a própria perda de liberdade (...) está disposto a morrer para afirmar sua liberdade, baseando-a no reconhecimento da necessidade” (PAVIS, 2005: 417). Dorotéia não apenas aceita seu fim trágico, como busca que ele aconteça. Isso por reconhecer as faltas de seu passado e acreditar na necessidade de expiação dos seus pecados.

f. *Falha trágica*: “É ao mesmo tempo a origem e a razão do trágico. Para Aristóteles, o herói comete uma falha e 'cai em desgraça não em razão de sua má sorte e de sua perversão, mas na seqüência de um ou outro erro que cometeu” (PAVIS, 2005: 417). É possível identificar na peça três falhas trágicas determinantes para o destino trágico. A primeira, desencadeadora da maldição familiar, é a falha da bisavó, que cometeu o erro de amar um homem e casar-se com outro, amaldiçoando assim toda família:

DOROTÉIA

- Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLÁVIA

- Noite.

DOROTÉIA

- Desculpe. Noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (desesperada) do amor, do homem!

D. FLÁVIA (num grito)

- Do homem!

DOROTÉIA (baixo)

- Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! A recebemos na noite do casamento...

(RODRIGUES, 2004b: 159-160)

A segunda, e definidora do percurso de Dorotéia em busca de seu final trágico, é a da própria protagonista, quando aceita servir o médico chamado para atender o filho como pagamento pela consulta e relaciona-se sexualmente com ele antes do atendimento. O tempo da relação é precioso e quando o médico examina a criança, esta já está morta. É a partir deste acontecimento, da falha de entregar-se ao médico no exercício de sua profissão antes que o filho possa ser socorrido e da consequente morte, recebida por Dorotéia como um castigo pelas faltas que cometera, que vai a busca de seu destino trágico. Por fim, temos ainda a falha de Maura, que “olha por cima do leque” e enxerga o que não deveria ter visto:

(MAURA FASCINADA PÕE-SE NA PONTA DOS PÉS, OLHA O IDÍLIO POR CIMA DO LEQUE)

CARMELITA (num grito)

- Maura está olhando!

MAURA (cobrindo o rosto com o leque)

- Alguma coisa mudou o ar desta casa...

CARMELITA (apavorada)

- Olhaste por cima do leque!

D. FLÁVIA (para Maura)

- Estás doida?

(RODRIGUES, 2004b: 180)

A partir da visão das botas é desencadeado primeiramente o processo da própria morte de Maura, que não pode mais viver a partir de deste contato com o elemento masculino:

MAURA (soluçando)

- Juro que queria odiá-las e não consigo... ou esquecê-las.. mas não posso... queria estrangulá-las, assim... com as minhas próprias mãos... porém sinto o que nunca senti... ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre de não pensar nelas... (lenta) E se, ao menos, eu não as visse desabotoadas... (num lamento) como poderei viver depois que as vi desabotoadas?

(RODRIGUES, 2004b: 182)

Além de desencadear a sua tragédia pessoal, a atitude de Maura desestabiliza a condição das mulheres da família, levando Carmelita a proclamar a morte da maldição (tomada como benção) familiar e, como Maura, sucumbir ao desejo e caminhar para a própria morte:

CARMELITA (em tom de monólogo)

- Devo morrer? ... Preciso morrer?... (espantada) Sim, devo (destacando as sílabas) Preciso... (exaltada) Depois de tantas vigílias, a febre cinge minha fronte, um delírio rompe de mim... E se, ao menos, eu pudesse mergulhar o rosto numa chama e levá-lo no fogo!...

D. FLÁVIA

- Te darei uma morte sem sonhos...

CARMELITA (dolorosa)

- Não!

D. FLÁVIA

- Precisas morrer...

CARMELITA

- Não...

D. FLÁVIA

- Blasfemaste contra a náusea... nenhuma outra mulher da família ousou tanto.. E por isso deves expiar a tua culpa...

CARMELITA

- Prefiro a vida... antes, queria morrer, e agora não...

D. FLÁVIA

- É tarde...

CARMELITA (em delírio)

- Não eram tantas... Só um par.. E agora são muito mais... Quantas... morreria mil vezes se me prometesses...

(D. FLÁVIA JÁ ESTÁ COM AS MÃOS EM TORNO DO PESCOÇO DA PRIMA.)

CARMELITA

- ... se me prometesses uma morte como nenhuma outra mulher teve...

D. FLÁVIA

- Fala.

CARMELITA (arquejante)

- Uma outra eternidade... (veemente) Eu não aceitaria uma eternidade em que não houvesse um par de botinas...

D. FLÁVIA

- Sim.

CARMELITA

- Eu não desejaria nada mais... As botinas, só... E bastariam... Não haveria testemunha... (veemente) Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado...

D. FLÁVIA

- Agora escuta...

CARMELITA (arquejantes)

- Escuto...

D. FLÁVIA

- Grava na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos... Tua morte será um deserto de botinas... Não verás um único par na tua eternidade... E agora morre assim, morre...

(RODRIGUES, 2004b: 183-184)

g. *O efeito produzido: a catharsis*: “a purgação das paixões (essencialmente terror e piedade) no momento de sua produção que o espectador se identifica com o herói trágico” (PAVIS, 2005: 40). “o efeito trágico deve deixar no espectador uma impressão de elevação da alma, um enriquecimento psicológico e moral” (PAVIS, 2005: 418). É difícil prever a reação do leitor-espectador em sua relação com o texto, pois esta dependerá necessariamente das experiências prévias daquele. Mas é certo que o texto deixa espaços para que ocorra este processo de identificação, terror e piedade. Este propósito de enobrecimento do público é um dos cerne do teatro de Nelson Rodrigues, que assume o propósito pedagógico de seu teatro: “O personagem é vil para que não o sejamos. (...) Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos, em suma, de uma rajada de monstros.” (RODRIGUES, Apud: CASTRO, 2007: 161). Não se trata apenas de demonstrar com toda força e espantar ainda mais: trata-se de dar uma lição com a “moral da história”:

Perguntar-se-á, mas que “lição”, num autor que abomina a “tese” e o didatismo, ensinar o quê? Aí entra algo que, apesar do caráter altissonante e até dissonante das palavras no contexto, pode-se chamar de filosofia da vida. A “filosofia” de Nelson Rodrigues. (GUINSBURG, 1994: 9)

Tal “filosofia” rodrigueana consiste em uma visão da natureza humana que oscila entre um profundo pessimismo e a eventual busca de possibilidades de redenção.

Há que se notar que a temática da peça é trágica: o conflito, a fragmentação dos seres divididos entre seus impulsos e desejos e as convenções sociais que os reprimem. Pode-se concluir que o trágico consiste em duas forças semelhantes e equivalentes em suas razões, sendo uma representante da sociedade, da coletividade, da moral dominante, e outra individual, ou representante de uma minoria social. Segundo Hegel:

O trágico consiste originalmente no fato de que, em tal colisão, cada um dos lados opostos se justifica, e no entanto cada lado só capaz de estabelecer o verdadeiro conteúdo positivo de sua meta e de seu

caráter ao negar e violar o outro poder, igualmente justificado. Portanto cada lado se torna culpado em sua eticidade. (SZONDI, 2004. p.42)

Os procedimentos trágicos estão muito mais ligados ao enredo, do que aos aspectos formais de uma tragédia. A linguagem utilizada não é nobre, preciosista, a heroína também não revela nenhuma nobreza especial de caráter ou elevada posição social. Nem um equivalente ao coro trágico, frequentemente encontrado nas tragédias rodrigueanas, pode ser aqui identificado. Ainda assim, a tragicidade do enredo é inegável. Já a forma, o meio, a linguagem se utiliza dos procedimentos farsescos. Tal empreendimento é amplamente utilizado durante o século XX. Exemplos significativos disto seriam, na dramaturgia de língua alemã, Friedrich Dürrenmatt, que, como Nelson Rodrigues em *Dorotéia*, trata de temas eminente trágicos sob a linguagem cômica, e ainda o já citado Teatro do Absurdo. A afirmação de Pavis sobre como o absurdo supera a concepção clássica de tragédia seria legítima para a construção teatral e desconstrução e reconstrução dos gêneros clássicos que Nelson Rodrigues faz em *Dorotéia*:

Em nossos dias, a confusão entre o trágico e o absurdo é muito maior porque os dramaturgos do absurdo parecem ocupar o terreno da antiga tragédia e renovar a aproximação dos gêneros misturando cômico e trágico como ingredientes básicos da condição absurda do homem. Basta de tragédia nas regras, mas um sentimento tenaz do trágico da existência (PAVIS, 2005: 419).

O cômico aqui utilizado é o cômico no texto, e não o cômico na vida (ECO, 2006: 67). Ao analisar a obra de Campanile, Eco aponta que o cômico na vida seriam as situações risíveis, que na literatura estariam na esfera do enredo (e, obviamente, no que diz respeito ao enredo, *Dorotéia* está muito mais para causar o horror provocado pela tragédia do que o riso cômico), enquanto o cômico do texto se refere aos procedimentos de linguagem (trocadilhos, inversões de significado, mudanças bruscas no estilo do texto, escolha de vocabulário inapropriado, etc), este sim presente na esfera do próprio texto e não no enredo. De acordo com Eco,

o cômico no texto, diferente do cômico na vida, não está na esfera do fisiológico, do riso óbvio. Para ele, no caso do cômico no texto, o fato de rir é disparado por um mecanismo que produz a própria catarse quando

somos levados a nos auto-questionar sobre como aquele texto nos fez rir. (ECO, 2006: 67).

E quais são as razões para tal mistura de gêneros? Quais os resultados estéticos encontrados ao final da produção? Seria apenas um recuso do absurdo, *non-sense*, aplicado arbitrariamente? Pouco provável. O estranhamento provocado pelos temas trágicos contados através das formas cômicas revela a banalização da violência presente no enredo, e assim, reforça o seu caráter trágico através do humor negro. Assim como no riso amargo provocado por *Esperando Godot*, com o cômico no nível da linguagem, mas com seu enredo trágico, isolado no tempo e no espaço, enquanto suas personagens se auto-torturam e consolam, bem como a seus próximos, levantando questões que não podem ser respondidas e agonizando em um mundo que parece estar se desintegrando em torno deles (BROCKETT, 1987). Ou como em *Assassinos por Natureza*, filme dirigido por Oliver Stone (1997), que intercala o plano presente e o plano da memória: no presente temos a protagonista como uma carismática assassina em série popularizada pela banalização da violência pela da imprensa sensacionalista, e no plano da memória acompanhamos o seu passado traumático no formato de um *sitcom*¹⁴. Enquanto a personagem sofre violência física, psicológica e sexual por parte do pai e com o total consentimento da mãe, é possível ouvir ao fundo as gargalhadas gravadas típicas dos programas do gênero, o que provoca uma intensa sensação de desconforto no espectador frente ao tratamento satírico e banalizado de temas essencialmente sérios. E assim acontece em *Dorotéia*: aquilo que a princípio parece contradição, na verdade, é complementação. A farsa, em seus pontos de encontro e desencontro com a tragédia, parece potencializar a violência do texto. Como afirma Umberto Eco,

Quando se passa do cômico na vida ao cômico no texto, abandonou-se a esfera do fisiológico: o fato de rir é signo disparado por um certo

14 *Sitcom* é uma abreviação do termo inglês *situation comedy*, ou seja, comédia de situação. O termo foi consagrado para designar não todos os tipos de comédia de situação, mas especialmente os seriados televisivos. As personagens são sempre colocadas em situações corriqueiras, como a família, o trabalho, etc, e o programa é caracterizado pelo “saco de risadas” – risadas do público ou gravadas – que interferem no programa cada vez que acontece alguma situação cômica.

mecanismo, mas o mecanismo produz a própria catarse, pois somos levados a perguntar como é que aquele texto conseguiu nos fazer rir (ECO, 2006: 67).

Dorotéia, de fato, não é uma farsa tradicional, ainda que tenha sido nomeada como tal. Da mesma maneira, também não é tragédia no sentido mais estrito do termo, ainda que possamos identificar um diálogo estreito com os elementos da tragédia clássica. E esta impossibilidade de enquadrar a peça sem maiores dificuldades em um gênero único é uma das riquezas do texto. *Dorotéia* poderia ser classificada como farsa ou como tragédia, mas seria sempre uma farsa *estranha* ou uma tragédia *estranha*. Nas palavras de Guinsburg,

As criações do dramaturgo e do romancista exibem figuras, jogos de situações e linguagem que armados com o kitsch e o mito, por exemplo, com os valores ritualizados e as práticas automatizadas, com os impulsos instintivos e as regras sociais, com os psiquismos obsessivos e as conveniências racionais se carregam, na dança de suas farsas trágicas, de estranheza, absurdo, e, em última expressão, de grotesco. Esse efeito que aflora quase sempre pelo seu lado do humor, do caricato, não visa ao cômico. O seu objetivo é levantar o alçapão das mentiras convencionais da sociedade e expor o fundo negro da mente e da vida dos homens e das mulheres, brasileiros, cariocas, mas nem por isso menos representativos da condição humana, isto é, universais. (GUINSBURG, 1994: 9-10)

Com a desarmoniosa fusão entre cômico e trágico, a peça provoca o doloroso riso que nos envolve em situações dramaticamente grotescas, e, mesmo que por uma via bem distinta, nos leva ao mesmo ponto de chegada das tragédias clássicas: a empatia com as personagens, em uma mistura de atração e repulsão, a piedade e o terror catárticos. *Dorotéia* nos mostra que nem só de tragédia vive o trágico. Ao contrário, como evidenciaria o posterior Teatro do Absurdo, na contemporaneidade, o cômico é certamente um dos melhores recursos para resgatar no ser humano moderno o antigo sentimento do trágico.

2. SOBRE A REPRESENTAÇÃO

Durante a pesquisa desta dissertação tenho feito uma ampla revisão bibliográfica do que vem sendo produzido acerca da representação na literatura, pois creio que não posso me adentrar na representação feminina em *Dorotéia*, sem fazer uma reflexão prévia sobre a representação e discutir o que é representar, fazendo escolhas explícitas que determinarão qual será o olhar lançado sobre a obra durante a pesquisa e, conseqüentemente, os seus resultados. Se considerarmos que a ficção dialoga puramente com a própria ficção e que não existe uma relação mimética entre o mundo exterior e a arte, a proposta deste trabalho tornar-se-ia contraditória, perderia sua motivação, sua razão de ser. Ao contrário, se considerarmos que a ficção é apenas um espelho da realidade, a própria ficção perderia sua motivação: seria uma duplicação banal de algo já existente. Para a finalidade específica desta dissertação, é necessário encontrar um ponto de equilíbrio entre estas duas perspectivas extremas, que considere a obra como um elemento de diálogo entre o mundo exterior e a obra.

Com a popularização dos estudos culturais, nunca se produziu tanto sobre a representação dos mais diversos grupos dentro não apenas da literatura, mas da história, da televisão, do cinema, das histórias em quadrinhos e da publicidade. O que surpreende, porém, é que não é comum que o assunto “representação” propriamente dito e independentemente do grupo representado é abordado. Autores e organizadores de livros e autores de dissertações e teses, via de regra, optam por centrar-se no *objeto* da representação, nas questões referentes a ele e aos procedimentos da representação, enquanto o tema “representação” é omitido, como se este fosse uma questão plenamente resolvida ou mesmo um tabu, como afirma Compagnon:

Os desenvolvimentos da teoria literária, observa Philippe Hamon, levaram o problema da representação, da referência, ou da *mimésis* a “juntar-se, numa espécie de purgatório crítico”, às outras questões que a teoria bania, como a intenção ou o estilo. Essas questões tabus, como já disse, renasceram todas de suas cinzas, tão logo a teoria foi retirada, a tal ponto que logo, se prestarmos atenção, será preciso lembrar que a literatura fala também da literatura. Depois do autor e de sua intenção, devemos deter-nos nas relações entre a literatura e o mundo (COMPAGNON, 2006: 98).

É fato que desde a Antiguidade Clássica isto tem sido o foco de inúmeros debates e é possível pensar que não seja esta uma questão ainda pertinente. Longe disto, tais debates nunca levaram a um consenso, mas criaram mais e mais possibilidades de leitura do termo que, tornando-se polissêmico, exige um recorte, um cercamento de seu sentido para ser empregado de maneira consideravelmente precisa.

2.1. A arte como representação

Muito embora não se constitua uma unanimidade nas ciências humanas, assumo que a obra de arte tem necessariamente profundas raízes naquilo que, a princípio, chamarei de “realidade”¹⁵. Isto porque não existe obra de arte que possa existir exterior a um contexto social e histórico. Ainda que uma determinada obra não pareça estar em harmonia com um conjunto de outras obras produzidas em um determinado momento, ou não reflita objetivamente seu contexto sócio-histórico, é sempre possível estabelecer relações diretas – que podem confirmar ou contestar o seu contexto, mas não se fazem isoladas dele. De uma maneira ou de outra, a obra refletirá as experiências do autor com o mundo, e a recepção dos leitores, por sua vez, também será determinada pelas experiências destes com o mundo. Sem tais experiências, não haveria nem produção, nem recepção, e sem estas não haveria obra de arte. Ainda assim,

15 Assumo tal posição *a priori*, muito embora seja importante pontuar que “a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. Como a intenção do autor, referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina foi atingido com o dogma da auto-referencialidade do texto literário, isto é, com a idéia de que 'o poema fala do poema' e ponto final.” (COMPAGNON, 2006: 97). Tal posição não se sustenta, pois se baseia numa concepção caduca, ou um tanto limitada (COMPAGNON, 2006: 114), uma concepção simplista e exacerbada da referência lingüística (COMPAGNON, 2006: 133). A intenção com este trabalho é escapar a esta lógica binária ainda forte, que tem de um lado a clássica e equivocada leitura de Aristóteles, que vê a *mimesis* não como *emulatio*, mas como *imitatio*, imitação da natureza e esta como função e característica intrínseca à literatura e, de outro lado a noção de que a obra em nada se relaciona com a realidade, mas apenas com a própria literatura – ou conteúdo ou forma, ou descrição ou narração, ou representação ou significação. A intenção neste momento é reintroduzir a realidade à literatura, é “sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato da literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem” (COMPAGNON, 2006: 126-127).

cabe insistir que as representações não veiculam a “verdade”, mas discursos e intercâmbios culturais dentro de uma mesma cultura. Sabe-se disto intuitivamente e parece evidente, mas como, em geral, são as coisas mais evidentes, a questão é permeada por uma série de especulações que passam longe de um consenso.

Desde as mais antigas tradições teóricas, a operação artística é associada à idéia de representação com o conceito grego de *mímesis*¹⁶, ou mimese. Tal conceito é nuclear na filosofia de Platão, na poética de Aristóteles e no pensamento crítico e teórico posterior sobre a estética da criação da obra de arte e à forma como esta se relaciona com objetos pré-existentes.

Para Platão, na *República*, a *mímesis* é resultado puramente da inspiração do artista frente à natureza daquilo que é *aparentemente* real. Assim, ela lida com a similaridade no nível do simulacro: “A arte está para o real, assim como o real está para a Idéia, que, na metafísica de Platão, é a instância absoluta” (BOSI, 1986: 29). Considerando a “realidade” como um reflexo do mundo das idéias, a *mímesis* da arte seria a sombra de um reflexo, sendo assim impossível a igualdade em relação aos objetos representados. A *mímesis* – de natureza analógica e não duplicadora – seria uma ficção bem realizada que daria uma falsa impressão de realidade (BOSI, 1986). O próprio mundo material já constitui para Platão uma cópia inferior à realidade, o mundo das idéias, e sendo a arte uma cópia desta cópia já inferior, tanto pior, tendo assim um caráter subversivo, uma vez que “põe em perigo a união social, e os poetas devem ser expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos 'guardiões” (COMPAGNON, 2006: 98).

A *Poética* de Aristóteles pode ser considerada a mais canônica e descritiva – e como frequentemente acontece com aquilo que é descritivo, acaba por tornar-se também prescritivo – obra no que se refere ao fenômeno da *mímesis*:

16 O significado de *mímesis* pode variar de acordo com o contexto, mas é traduzido geralmente como “imitação” ou “representação”. Segundo Bosi, “pode aludir à mera imitação de traços e gestos humanos, tal como ocorria nos mimos e na pantomima, representações de caráter jocoso e satírico. Pode também significar a reprodução seletiva do que parece mais característico em uma pessoa ou coisa, e ser, portanto, uma operação que revele aspectos típicos da vida social; neste sentido, o artista escolheria os perfis relevantes do ‘original’ antes de figurá-los: assim seriam os tipos apresentados nas comédias de Aristófanes” (BOSI, 1986: 28).

“Em Aristóteles encontra-se o fundamento teórico das regras clássicas, cuja influência se faz sentir até o Neoclassicismo do século XVIII com leituras e interpretações várias” (BOSI, 1986: 30) – sendo muitas delas equivocadas.

Aristóteles aponta que o fenômeno da *mímesis* não é exclusivo do processo artístico, mas tem raízes profundas na própria humanidade. Para ele, toda atividade humana inclui procedimentos miméticos:

Ao homem é natural imitar desde a infância – e nisso difere ele dos outros seres, por ser capaz da imitação e por aprender, por meio da imitação, os primeiros conhecimentos –; e todos os homens sentem prazer em imitar. Prova disso é o que ocorre na realidade: temos prazer em contemplar imagens perfeitas das coisas cuja visão nos repugna, como [as figuras dos] animais ferozes e dos cadáveres (ARISTÓTELES, 2000: 40).

O conceito grego foi equivocadamente traduzido para o latim por *imitatio*, ou seja, imitação, e foi esta concepção de representação que prevaleceu na arte, a grosso modo, até a metade do século XVIII e era determinante no juízo de valor da obra: “Sua nobreza seria assim tanto maior porquanto fundada na própria natureza do homem” (LIMA, 1986: 311). Tal tradução/interpretação equivocada do conceito aristotélico cavou um abismo entre os propugnadores da *imitatio* e o conceito presente na *Poética*:

ainda que estivessem traduzindo ou comentando Aristóteles, dele se mantinham radicalmente afastados. (...) A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o do passível de ser concebido. Entre os renascentistas, ao contrário, a posição do possível será ocupada pela categoria do verossímil, que, evidentemente, depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro (LIMA, 1984: 32).

Afastada do entendimento aristotélico, a *imitatio* implicava o absoluto privilégio da semelhança (LIMA, 1984: 38). Luís Costa Lima aponta para o caráter repressivo da *imitatio*, que por um lado valoriza os modelos antigos, enquanto, por outro, o submete aos parâmetros do racionalismo do senso comum. Assim, ao mesmo tempo em que autoriza a arte, também a controla (LIMA, 1984: 317). A recusa da *imitatio* se inicia nos primórdios do romantismo, no qual era entendida como “a abominável adoção de um modelo externo, com a submissão de uma norma

escravizadora e o conseqüente abuso ao direito de expressão individual” (LIMA, 1984: 318) e este processo evolui culminando no aparecimento das vanguardas das primeiras décadas do século XX (LIMA, 1984: 320).

Porém podemos considerar que a noção de *imitatio* ainda seja vigente em muitos meios, especialmente no que concerne às grandes massas não especializadas, que não deixam de esperar que a arte imite a vida – o que se supõe ser feito através do uso de uma estética naturalista – e ainda que valorize o que a vida tem de mais belo¹⁷. Tal concepção é que, ainda hoje, faz com que se levantem polêmicas em torno da arte moderna, questionando se este ou aquele objeto é ou não arte. Se tivermos a *imitatio* como parâmetro de classificação, de fato, grande parte da produção artística do último século seria desconsiderada como arte.

Porém, com o advento dos meios mecânicos de produção e reprodução, considerar a arte como simples “imitação”, quer da natureza, quer da “realidade”, quer da “vida”, caiu na banalidade. Entre a fidelidade fotográfica e a fantasia, iconicidade e arbitrariedade, integridade e fragmentação, percebemos como a noção de representação artística tornou-se estranha e complexa. Mais do que meios de produção e reprodução, a evolução destas técnicas consubstanciou o próprio surgimento de novas formas de arte, como a fotografia e o cinema. Estes veículos, por suas próprias naturezas, já colocam em xeque a tradicional concepção de arte, pois “a técnica pode transportar a reprodução para situações em que o próprio original nunca se poderia encontrar” (BENJAMIN, 1969: 19). Hoje, mais do que nunca, com as tecnologias digitais, temos qualidades de som e imagem “mais reais do que o real”, mas há tempos sabemos que

No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam à vista, e que só são percebidos por uma objetiva que se desloca livremente para obter diversos ângulos de visão. Graças a processos como a ampliação e a superexposição, é possível atingir realidades que a visão natural ignora. (BENJAMIN, 1969: 19)

Mas os próprios veículos de artes tradicionais, através da crítica e dos

17 Por isso a arte destinada ao mercado de entretenimento, como o cinema holywoodiano, os best-sellers ou a teledramaturgia ainda valorizam tanto a estética naturalista e os finais felizes e ainda trabalham com a imagem de “pessoas comuns” sempre necessariamente belas.

próprios artistas por meio de suas obras, levantam questões que colocam em xeque os pressupostos estéticos que acompanham o tratamento específico da *mímesis* pela filosofia clássica.

Durante as primeiras décadas do século XX, a arte passa por um período que Frascina (1998) designa “radicalismo técnico” – que passa por um abandono progressivo das tentativas de imitar as aparências e descrever a “realidade” e leva a linguagem da representação a preocupar-se com as possibilidades expressivas das configurações pictóricas de cor, forma e linha (FRASCINA, 1998: 99). As vanguardas do início do século passado, com suas experimentações estéticas representam não apenas uma quebra determinante com o movimento realista, mas fornecem subsídio para repensar a questão da *mímesis* na arte. Forma-se uma cadeia pelo combate à referencialidade, o realismo. Para falar desta cadeia, Luis Costa Lima toma como empréstimo a Foucault o termo *coerência epistêmica*: “Dentro desta, seu ponto central é a recusa da “representação” entendida como imagem – ou melhor, fixação imagética – do que se apresenta, do que está *fora do eu*” (LIMA, 1986: 328). Com os diferentes movimentos de vanguarda¹⁸, que passam por um processo de abstração da realidade em diferentes níveis, da estilização ao abstracionismo propriamente dito, fica evidente a necessidade de repensar a questão da representação, da *mímesis* como *imitatio*, como imitação, reprodução ou duplicação.

Quando a representação da “realidade”, entendida como natureza, deixa de ser evidente nas artes plásticas, e Duchamp desloca um urinol de seu contexto original para relocá-lo em um museu¹⁹, atribuindo ao objeto o estatuto

18 E me refiro ao Cubismo, Expressionismo, Impressionismo, Surrealismo e Abstracionismo, sem o devido cuidado de definir cada um destes movimentos e demarcar fronteiras rígidas entre eles, pois não cabe neste momento fazer um tratado sobre a arte moderna, mas apenas pensar a questão da representação para além de uma estética realista.

19 “Duchamp, então um artista bem-estabelecido, era um dos membros do comitê de seleção em uma exposição aberta de esculturas em Nova York. Comprou um urinol numa loja de ferragens e o submeteu como escultura assinada com o pseudônimo R. Mutt aos outros membros do comitê. A obra foi rejeitada pelo júri apesar do suposto caráter aberto da exposição, acessível a qualquer um que pagasse a taxa de inscrição e não foi exibida. As alegações eram de que a obra era de certo modo moral; de que se tratava simplesmente de uma peça de banheiro, e assim por diante. A questão se fez ainda mais seriamente cômica pela semelhança formal entre o urinol e as esculturas abstratas organicamente moldadas de Constantin Brancusi, algumas das quais já tinham sido expostas nos Estados Unidos” (WOOD. Apud: FIGUEIREDO, 2005).

de obra de arte, fica impossível acreditar que o procedimento artístico consiste em olhar para o mundo e reproduzi-lo fielmente. Este é um dos *ready-mades* de Duchamp, categoria artística que ele próprio definiu como “objeto usual promovido à dignidade de objeto de arte pela simples escolha do artista” (DUCHAMP, apud: LIMA, 1986: 346). Os *ready-mades* faziam parte de um projeto estético de Duchamp na luta contra a arte que se contenta em ser apenas uma bela forma aos olhos, e combatida por sua sensualidade superficial e por se tomar como meio para a experiência estética (LIMA, 1986: 346). A escolha dos objetos é feita com base em uma indiferença visual, sem julgamento de valor do que se considera bom ou mau gosto. O *ready-made* satiriza os propósitos artísticos e parodia a própria arte, da qual apenas o nome se conserva (LIMA, 1986: 347).

Dentro deste contexto, a arte moderna e contemporânea tem de absorver em sua própria estrutura uma dimensão reflexiva e filosófica. Nas palavras de Bosi,

O convívio de saber sensível e idealização formal altera, sob um novo aspecto, a noção de mimesis, deixando aflorar uma outra tendência antropológica do *homo faber*: a *estilização*. A mimesis não é uma operação ingênua, idêntica em todas as épocas e para todos os povos. Conhecer quem mimetiza, como, onde e quando, não é uma informação externa, mas inerente ao discurso sobre o realismo na arte (BOSI, 1986: 31).

A arte moderna apresenta esta consciência de que os homens de todos os tempos, da pré-história até os dias de hoje, não perceberam e representaram a existência de maneiras necessariamente semelhantes²⁰. É assim que as vanguardas buscaram representar a existência de diferentes formas, inclusive as mais radicais. Pinturas como *Composição 1916* (fig. 1), de Piet Mondrian, ou *Pintura com mancha vermelha* (fig. 2), de Kandinsky, que são abstratas no

20 Cabe lembrar que tal consciência não é uma exclusividade da arte moderna: entender assim seria desconsiderar diferentes produções de momentos históricos e culturas diversas, porém trata-se de uma quebra considerável no pensamento estético da tradição artística européia dominante em um determinado momento, e da qual somos culturalmente herdeiros. O próprio resgate e incorporação de diferentes tradições artísticas (como a africana e a asiática) feita pelos modernistas indicam que esta não era uma consciência exclusiva, mas que ela de fato existia.

sentido mais estrito do termo e que não podem ser comparadas diretamente com nenhum tema identificável, são às vezes descritas como *não-representacionais* ou *não-figurativas* – termos variantes de *abstrato* (PERRY, 1998: 200). Perry aponta para a inadequação destes termos, pois pensar a obra abstrata como algo que não representa é limitar as questões sobre representação a perguntas sobre com o que a obra de arte se parece. Muito embora se possa argumentar que na tradição da obra de arte ocidental a representação tenha grande tendência a ser feita assemelhando-se aos seus temas de alguma maneira, esta não é a única maneira possível de a arte representar.

Na verdade, a reivindicação de significado na arte abstrata exige que nós sustentemos a possibilidade de representação na ausência da semelhança; pois se não pode haver nenhuma representação sem semelhança, então a ordem pictórica da pintura abstrata deve ser vista como meramente acidental, e portanto como insignificante – sem significado – em termos humanos (PERRY, 1998: 200).

Não considerar a arte abstrata como representacional é ter como pressuposto a idéia de que a representação é um espelho passivo das coisas. Tal pressuposto é equivocado, uma vez que

Não há nenhuma representação passiva, “fotográfica” no sentido descrito... Todas as representações de objetos, não importa o quão exatas pareçam, mesmo as fotografias, procedem de valores, métodos e pontos de vista que moldam de algum modo a imagem, e com freqüência determinam seus conteúdos (SCHAPIRO, apud: FRASCINA, 1998: 100).

Toda arte é necessariamente uma prática de representação: “qualquer fantasia ou construção formal, mesmo o rabisco aleatório da mão, é moldada pela experiência e por preocupações não-estéticas” (SCHAPIRO, apud: FRASCINA, 1998: 102). Nenhuma obra de arte pode refletir de modo transparente a “realidade”, mesmo as mais naturalistas, pois como representações de idéias, valores e crenças, são representações mediadas ou trabalhadas da “realidade” (FRASCINA, 1998: 102).

Mas não precisamos de exemplos extremos como a pintura abstrata para refletir sobre o impacto da arte moderna sobre a concepção clássica de representação. Penso que um exemplo mais “moderado”, como *La trahison des*

images (“A traição das imagens”, fig. 3), de René Magritte, – sendo menos abstrato – nos fornece mais elementos para pensar a questão da representação.

Explico-me melhor: ao buscar bibliografia sobre Magritte, consultei um amigo, artista plástico e estudante de artes, sobre obras a respeito do pintor. Meu amigo questionou-me sobre minhas intenções com Magritte, e respondi que gostaria de usá-lo como um exemplo de como as vanguardas europeias desconstróem o conceito clássico de *mímesis*. Ele (o amigo, não Magritte) sugeriu que trabalhasse com outros artistas, que na concepção de suas obras levavam esta desconstrução às últimas consequências, enquanto Magritte em muitos sentidos ainda se aproxima da estética realista. E por que Magritte, então? Justamente por isto. Muito embora Magritte seja classificado como um pintor surrealista, em *La trahison des images*, encontramos uma obra com características claras de uma estética realista. O cachimbo representado na imagem pode ser reconhecido muito facilmente como um cachimbo justamente por conta desta representação plasticamente realista, que utiliza cores e perspectiva para reproduzir da forma mais fiel possível a imagem de um tradicional cachimbo. Porém a inscrição dentro da obra (e que, por inscrita estar dentro do espaço demarcado da imagem, constitui também imagem) evidencia o fato de que não basta a semelhança para que a imagem passe a constituir o objeto representado. É possível olhar para este quadro e perceber de certa forma uma paródia do modelo realista, como fazia, por exemplo, Oscar Wilde: criando peças bem-feitas para satirizar o modelo das peças bem-feitas. Assim, este – mais do que obras que quebram por completo com os até então paradigmas da arte, que nos deixam pouca reação – é um espaço privilegiado para a reflexão. E este não é um caso singular na obra de Magritte: podemos encontrar uma série “Isto não é...” com os famosos *La trahison des images*, *Les deux mystères* (“Os dois mistérios”, fig. 4) ou *Ceci n'est pas une pomme* (“Isso não é uma maçã”, fig. 5). Nas três obras temos imagens que nos remetem diretamente a determinados objetos (sendo eles um cachimbo nas figuras 3 e 4 e uma maçã na figura 5) com afirmações por escrito que contradizem o que nossos olhos afirmam (fig. 3 e 4: “Isto não é um cachimbo”; fig. 5: “Isto não é uma maçã”). Magritte diz o que a imagem *não é*, evidenciando assim a impossibilidade de reproduzir a “realidade”

na obra artística. O que o pintor não faz é dizer *o que é* a obra, deixando em aberto a questão da relação da obra com o objeto que parece estar representado por ela. Magritte costumava dizer que a imagem não era um cachimbo, pois se o fosse poderia ser enchido²¹. Pode parecer óbvio que a imagem não é o objeto em si, mas não é difícil que as construções discursivas em torno da obra acabem por cair neste problema. Como Foucault, ao analisar *Les deux mystères*, descreve:

Eis outras [incertezas]: há dois cachimbos. Ou melhor, dois desenhos de um cachimbo? Ou também, um cachimbo e seu desenho, ou também, dois desenhos, cada um representando um cachimbo, ou também, dois desenhos dos quais um representa um cachimbo, mas não o outro, ou também, dois desenhos que não são nem representam, nem um nem outro, cachimbos? Eis que me surpreendo confundindo *ser* e *representar* como se fossem equivalentes, como se um desenho fosse o que ele representa; e vejo bem que se eu devesse – e o devo – dissociar com cuidado [...] o que é uma representação e o que ela representa, eu deveria retomar todas as hipóteses que acabo de propor, e multiplicá-las por dois (FOUCAULT, 2006: 248).

Foucault afirma que *La trahison des images* é um caligrama secretamente construído por Magritte, e depois desfeito com todo cuidado. Um caligrama é um texto cujas linhas ou caracteres formam uma imagem que se relaciona diretamente com o próprio texto. É a soma de *caligrafia* e *ideograma*. Em sua tradição milenar, o caligrama tem as funções de compensar o alfabeto, repetir a idéia sem ajuda da retórica, e cercar o objeto de uma dupla grafia (FOUCAULT, 2006: 250). Desta maneira, cercando duas vezes o objeto de que se fala, o caligrama é tautológico, ou seja, a imagem e o verbo se entre-afirmam. Isto, no entanto, não acontece em *La trahison des images*: a estranheza nos é causada justamente pela aparente contradição entre as duas fontes de significação. Mas, assim como Foucault, me questiono se, de fato, há uma contradição.

quem me dirá seriamente que esse conjunto de traços entrecruzados, acima do texto, é [ou representa] um cachimbo? O que confunde é que é inevitável ligar o texto ao desenho (como nos incita o demonstrativo, o sentido da palavra *cachimbo*, a semelhança da imagem), e que é

21 “O famoso cachimbo... Como fui censurado por isso! E, entretanto... Vocês podem encher de fumo o meu cachimbo? Não, não é mesmo? Ele é apenas uma representação. Portanto, se eu tivesse escrito no meu quadro: ‘isto é um cachimbo’, eu teria mentido.” (René Magritte, citado na contra-capla da edição brasileira de FOUCAULT. *Isto não é um cachimbo*).

impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, necessária (FOUCAULT, 2006: 249-250).

Para Foucault, a imagem de Magritte parece ser feita com pedaços de um caligrama desfeito (FOUCAULT, 2006: 251). Isto, porque retoma as três funções do caligrama apontadas acima, mas com a função de pervertê-las e perturbar as tradicionais correspondências entre imagem e linguagem, quando, tautologicamente, cria uma legenda para uma imagem muda e suficientemente reconhecível, mas quebra a expectativa quando, ao invés de reafirmar a imagem, a nega – subvertendo assim as funções do caligrama. A problemática entre as imagens e seus títulos em Magritte faz justamente o caminho oposto de Picasso neste sentido²², e, provocando o desconforto, leva ao questionamento e à reflexão. Nas suas próprias palavras: “Os títulos são escolhidos de tal maneira que eles impedem de situar meus quadros em uma região familiar que o automatismo do pensamento não deixaria de suscitar a fim de se subtrair a inquietude” (MAGRITTE, apud: FOUCAULT, 2006: 257). Magritte usa as palavras para minar secretamente um espaço que ele parece abordar de maneira tradicional. Basta que ele insira as palavras “Isto não é um cachimbo” dentro do espaço da mais tradicional imagem, para que, nas palavras de Foucault, “a velha pirâmide da perspectiva [e, por que não, dá própria concepção clássica de representação] não passa[r] de um montículo de terra a ponto de desmoronar”. Não são incomuns suas obras que envolvem palavras, e suas interpretações frequentemente se referem à inadequação da linguagem e não levam em grande consideração a relação de Magritte com André Breton (WALTHER, 1996: 611). Segundo Luís Costa Lima, o poeta francês é uma das figuras catalisadoras da literatura contemporânea, sem a qual não compreenderíamos em que se tornou a experiência literária no último século e quais os dilemas com que se passou a lidar (LIMA, 1986: 337). Breton criticava a abordagem dos poetas em relação às palavras, que, na visão daqueles, tomam o lugar de seus objetos. Falar em uma

22 Ao contrário de Magritte, que criava desenhos altamente naturalistas que tinham referência clara a um certo objeto, mas cujos títulos negavam o desenho (como no já citado *Ceci n'est pas une pomme* – fig. 5), em Picasso temos algumas imagens altamente estilizadas, próximas ao abstracionismo, e que dificilmente seriam associadas às referências externas do autor, não fossem os títulos dados pelo próprio Picasso, que identificavam os objetos da representação, como *A Cozinha*, de 1948 (fig. 6).

palavra e no objeto que esta palavra denomina é meramente tautologia (WALTHER, 1996: 611). Magritte vai ao mesmo sentido que Breton, colocando imagens e palavras no mesmo nível: ambas são absolutamente incapazes de serem idênticas à “realidade”. Um forte exemplo disto temos em *Le Palais des Rideaux, III* (“O Palácio das Cortinas III”, de 1928/29. Fig. 7): neste quadro temos ao fundo a imagem de uma parede interior a qual estão sobrepostas duas molduras – na primeira temos diferentes tons de azul que remetem ao firmamento e na segunda sobre o fundo branco está escrito “ciel” (“céu”). Assim, Magritte coloca no mesmo nível as imagens – no âmbito das artes plásticas – e as palavras – no âmbito da literatura: ambas representam, mas não reproduzem ou duplicam o objeto da representação. Kahnweiler nos apresenta outro exemplo ilustrativo disto: o autor afirma que uma pintura de uma mulher não é uma mulher de fato, mas um grupo de signos que é lido como “mulher”. Quando se escrever “MULHER”, alguém que domine o idioma e que saiba ler, não lerá apenas a *palavra* “mulher”, mas verá, por assim dizer, uma mulher: “O mesmo é verdade para as pinturas; não há diferença” (KAHNWEILER, apud: FRASCINA, 1998: 103).

Se ainda cabe insistir, a *mímesis* não é imitação justamente porque não se encerra naquilo que a alimenta, no objeto da *mímesis*. Esta matéria se deposita na obra como um significado, apreensível com a semelhança com um dado externo reconhecido pelo receptor, e este significado será substituído por outros, perante outros quadros históricos, que lhe emprestarão outros significados. À medida que o produto mimético é um dos modos de estabelecimento de identidade social, permite a alocação de um significado, função da semelhança da obra com uma situação conhecida pelo receptor, que é sempre variável. Ao contrário da sua má tradução, *imitatio*, a *mímesis* é menos a *produção da semelhança* do que a *produção da diferença* que se impõe a partir de um horizonte de expectativa de semelhanças (LIMA, 1986: 361). Como já exemplificado, todo o fenômeno artístico é recebido pelo indivíduo de acordo com um conjunto de expectativas formadas a partir da cultura a que o receptor pertence, ou seja, o objeto não é captado exclusivamente a partir de uma relação individual, mas também a partir de uma rede de significados que é construída

socialmente. Dentro deste contexto, a semelhança “funciona como um seletor, ora mais, ora menos flexível, sem o qual não converteríamos experiências em representações” (LIMA, 1986: 361). É de acordo com estas semelhanças que conseguimos fazer relações com nossas experiências e não nos sentimos estranhos a tudo, pois se assim o fosse, seríamos incapazes de produzir significados a partir da obra e, deste modo, atualizações de nossas expectativas e experiências, ou seja, *diferença*. Sem esta produção da diferença, a arte seria puramente reprodução, imitação, e nada traria de novo, nada teria a acrescentar, perdendo desta maneira sua razão de ser.

2.2. Linguagem e *Realidade*

A idéia de que a principal e imprescindível função da linguagem é representar o mundo está fortemente arraigada entre nós e presente em quase todas as teorias linguísticas (RAJAGOPALAN, 2004: 29).

Não precisa ser mais uma vez demonstrado que a própria língua é um sistema altamente organizado e codificado que emprega muitos esquemas para expressar, indicar, trocar mensagens e informações, representar, e assim por diante. Em qualquer exemplo, ao menos da língua escrita, não há nada que seja uma presença transmitida, mas antes uma re-presença, ou uma representação (SAID, 2007: 52).

O representacionismo da linguagem afirma a incapacidade dos seres humanos de apreender o mundo diretamente: a linguagem se coloca como uma barreira que sempre intermediará a relação entre a mente humana e o mundo, dificultando qualquer apreensão de maneira direta. Esta impossibilidade também revela o anseio pela inatingível condição ideal de transparência da linguagem, que tornaria quase inconsequente o seu papel de intermediação (SAID, 2007: 31).

Pois, o ideal mesmo seria que o mundo pudesse mostrar (apresentar) sua face sem intermediação da linguagem e que as mentes humanas pudessem comunicar-se entre si sem ter que recorrer ao uso da língua – uma ferramenta, afinal, tão imperfeita! (RAJAGOPALAN, 2004: 31)

As palavras – ao mesmo tempo matéria-prima e resultado da arte literária

– não apenas não são a duplicação de uma suposta realidade externa, mas é importante enfatizar a impossibilidade de se ter acesso direto a um determinado objeto senão por intermédio delas. Ao contrário do que por tanto tempo grande parte da filosofia clássica pregou – a existência de um mundo real ao qual a linguagem apenas nomeia, ao criar conceitos encarregados de espelhar ou representar a “realidade”, o “mundo exterior”, sendo apenas um instrumento transparente de representação –, a linguagem não é um mero instrumento neutro e transparente de representação da realidade.

Nem palavras, nem imagens são duplicações daquilo que pretendem representar, mas evocam no receptor o objeto representado de tal maneira que às vezes aproximam-se de modo tal que se colam à “realidade” e passam não apenas a representá-la, mas também a construí-la, conforme as diferentes recepções pelos diferentes públicos. Com o uso frequente das palavras, é fixada uma relação entre sons e ideias a ponto de, como na citação de Kahnweiler, quando alguém ouve tal som, ou lê tal palavra, vir-lhe a idéia a mente como se fosse a própria coisa que lhe impressiona os sentidos (ARAÚJO, 2004: 23).

Cabe agora esclarecer o uso constante do termo “realidade” entre aspas, como se tratasse de algo suposto, não muito bem assimilado pelo texto – a se resolver *a posteriori* (e o *a posteriori* é agora). A linguagem, de certa maneira, é sim uma representação da realidade, de algo que é externo a ela, porém o acesso direto a esta realidade exterior nos é negado: tudo a que temos acesso são a própria linguagem e seus significados provisoriamente estabelecidos. Tudo que a linguagem pode explicar é através da própria linguagem. Compagnon (2006) afirma que, “salvo se reduzirmos a literatura a onomatopéias, em que sentido ela pode copiar? Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem. Isso é evidente”. E de que “realidade” estamos a falar? Justamente da realidade intersubjetivamente construída através da linguagem. Não nego a existência de uma realidade ontológica, pré-existente e exterior aos indivíduos, muito embora também não a afirme. Atualmente muito esforço é empregado em afirmar ou negar uma realidade ontológica de maneira bem sustentada e ainda mais esforço é empregado em manter um discurso coerente, que não contradiga os

pressupostos estabelecidos, uma vez que não é nada difícil cair na contradição com tema tão controverso e de impossível definição. Nas palavras de Taussig,

O que é estranho sobre o tolo se não desesperado lugar entre o real e o construído é que isto parece ser onde a maioria de nós gasta mais tempo sendo epistemologicamente corretos, socialmente criados e ocasionalmente criativos. Nós dissimulamos. Nós agimos e temos que agir como se isso não afetasse o reino do real e tudo que se relaciona a permanência de uma base firme. (...) Não importa o quanto sofisticado possamos ser quanto às construções e características arbitrárias de nossas práticas, incluindo as práticas de representação. Nossa prática das práticas é esquecida ativamente cada vez que abrimos a boca para perguntar algo ou fazer uma afirmação. Tente imaginar o que aconteceria se na nossa prática diária assim não conspirássemos para ativamente esquecer o que Saussure chamou de “arbitrariedade do signo”? Ou tente o oposto. Tente imaginar viver em um mundo no qual os signos sejam de fato “naturais” (TAUSSIG, 1993: xvii-xviii)²³.

Não cabe aqui fazer nenhum esforço extraordinário para encontrar respostas inexistentes e, eventualmente, encontrar alguma solução criativa para o impasse entre a realidade construída social e discursivamente e a realidade ontológica. Apenas consideraremos aquilo a que temos acesso: as experiências com o mundo exterior, que são necessariamente mediadas pela linguagem e passam pelas instâncias que constituem as identidades dos indivíduos: sua formação social e histórica, sua cultura. A cultura é tão arraigada em nossas existências e determinante em nossas experiências que, de dentro dela, chegamos a perder a dimensão de influência que exerce e o que é cultural, variável e o que é pré-existente. Nas palavras de Luiz Costa Lima,

Cultura, classe, camada, meio profissional parecem-se então a roupas muito leves, tão leves que a pele nem sente que as transporta. Melhor, roupas que se tornam a própria pele, da qual não nos imaginamos despossuídos. Então julgamos que nossos hábitos, condutas e práticas são simplesmente porque pertencemos à humanidade (LIMA, 1980: 67).

23 Tradução da autora do original: “Now the strange thing about this silly if not desperate place between the real and really made-up is that it appears to be where most of us spend most of our time as epistemically correct, socially created, and occasionally creative beings. We dissimulate. We act and have to act as if mischief were not afoot in the kingdom of the real and that all around the ground lay firm. (...) No matter how sophisticated we may be as to the constructed and arbitrary character of our practices, including our practices of representation, our practice of practices is one of actively forgetting such mischief each time we open our mouths to ask for something or to make a statement. Try to imagine what would happen if we didn’t in daily practice thus conspire to actively forget what Saussure called “arbitrariness of the sign”? Or try the opposite experiment. Try to imagine living in a world whose signs were indeed “natural”.”

Em outras palavras, se existe uma realidade que independe dos indivíduos, não podemos acessá-la se não da nossa própria posição, das “lentes” que usamos para enxergar o mundo e das quais não podemos nos isentar e através do intermédio da linguagem. Com base em nossas experiências é que construiremos *nossa realidade*, e como cada indivíduo tem suas experiências socialmente comuns e outras particulares, serão construídas também diferentes realidades. A partir deste momento é a isto que o termo irá se referir: as diferentes realidades construídas a partir da interação dos indivíduos com o mundo e mediadas, e não apenas mediadas, mas também construídas através da linguagem. Verdade e falsidade, por exemplo, não são atributos das coisas, mas da linguagem. Juízo de valor, o que é bom ou ruim, melhor ou pior, são qualidades atribuídas discursivamente e não intrínsecas às próprias coisas. Isto, pois

falar não é relacionar uma coisa com uma palavra, mas relacionar signos entre si, ou melhor, formular frases, utilizar sentenças que sirvam para referir-se a fatos do mundo, que são, por sua vez, “moldados” pela linguagem (ARAÚJO, 2004: 39).

Não devemos portanto entender a linguagem como cópia, colada a uma realidade ontológica e puramente reflexiva, mas como uma imagem diagramática, que dispõe convencionalmente os elementos, “portanto, não se trata de um retrato ou representação fiel da realidade, ou com semelhança natural com ela” (ARAÚJO, 2004: 79). Ao mesmo tempo em que a linguagem serve de ferramenta para nomear a realidade, ela trabalha numa via de mão dupla, influenciando, moldando e até mesmo construindo esta realidade.

Um exemplo muito prático de como isto se dá é a questão das “raças humanas”. O termo “raça” é utilizado pela biologia como sinônimo de subespécies e foi utilizado durante muito tempo aplicado à espécie humana para diferenciar grupos de origens distintas e com características físicas marcadamente diferentes (sendo a principal destas características a cor da pele). O conceito de raças humanas foi utilizado por inúmeros regimes colonialistas para submeter os povos colonizados com base no discurso que atribuía

qualidades inferiores e superiores a diversas raças e, conseqüentemente, produzia o racismo. Durante o século XX, houve um enorme avanço nas pesquisas genéticas que permitiu o mapeamento do DNA humano, e descobriu-se que a variação genética de uma “raça” para outra era insignificante e, portanto, inexistem raças humanas do ponto de vista biológico. A descoberta, que, a princípio, desconstruiria o discurso sobre as raças e conseqüentemente o discurso racista, não surtiu grandes efeitos fora do universo científico. O termo não deixou de ser utilizado e o racismo continua presente nas mais diversas instâncias. Isto, porque ainda que as raças sejam inexistentes dentro do discurso científico, elas continuam presentes como uma construção histórica e discursiva e são estes discursos que continuam dando suporte a uma sociedade racista. Por mais que a realidade científica aponte outras evidências, as construções feitas no plano da linguagem acerca do assunto formam uma realidade diferente.

O fenômeno literário passa pela questão da representação e em nada difere da representação factual, a não ser pelas intenções do escritor e a recepção:

Enquanto representação, não há como distinguir uma obra de ficção de um texto que relata acontecimentos verídicos. Ou seja, a diferença não está no produto final. Ela está nas intenções comunicativas de quem produz o discurso (RAJAGOPALAN, 2004: 118).

Um exemplo disso foi a experiência que realizei durante um seminário da disciplina “Literatura e Leitura”, ministrada pela professora Marta Morais da Costa, em 2007, no programa de pós-graduação em Letras da UFPR. O seminário comparava um texto antropológico a um literário e, para ilustrar o fato da não existência de nenhuma diferença essencial, inerente aos textos ficcionais e não ficcionais propriamente ditos, fiz a seguinte experiência: apresentei aos demais membros do grupo três diferentes excertos de textos que representavam um mesmo objeto – macacos. O primeiro era a didascália de uma peça de teatro situando as personagens (três macacos escritores com suas máquinas de escrever), o segundo, um texto científico descrevendo conflitos entre grupos rivais de chimpanzés e o terceiro, um trecho de um romance de ficção científica. Os alunos sabiam que cada um dos excertos pertencia a uma destas categorias,

mas deveriam tentar deduzir qual texto se enquadrava a cada uma delas. A maioria dos alunos não conseguiu encontrar evidência alguma que permitisse fazer esta classificação, e alguns poucos tentaram, mas sem sucesso: não existia nada inerente aos textos que pudesse indicar a ficcionalidade ou não. Nas palavras de Luís Costa Lima,

não há um discurso específico em que a *mimesis* opere. A ficção seu produto, não é uma especificidade da linguagem (verbal ou não verbal), confiada à literatura e às artes. Há uma ficção cotidiana, como há uma ficção literária, as quais não se definem por si próprias, mas em função do reconhecimento que lhes prestam ou deixam de prestar períodos e culturas (LIMA, 1984: 8).

É justamente o caráter ambivalente da linguagem, que ao mesmo tempo em que representa a realidade também interfere nela, e, por consequência, das representações dentro da literatura, a razão da relevância social de um trabalho que aborde a representação. Porque a ficção não é apenas um espelho da realidade, um reflexo do imaginário – muito embora também o seja – mas vai além, influenciando de diversas maneiras no mundo extra-textual. Mais do que reflexo do mundo, a literatura constitui uma declaração sobre o mundo: não apenas reflete a realidade passivamente, mas tem o poder de participar, reverberar, de interferir e reconstruir significados. Toda representação, incluindo a literária, responde a interesses políticos e pode reforçar ou subverter relações de poder.

2.3. Literatura e representação social: *mimesis* e alteridade

Em *Mimesis and Alterity*, Michel Taussig (1993) relata como povos pré-colombianos incorporam o que hoje entenderíamos como representações artísticas (pinturas, esculturas e narrativas) em seus rituais mágicos. Taussig faz uma releitura de diversos registros dos rituais de diferentes povos feitos por pesquisadores europeus. Um dos exemplos é o dos rituais da tribo de Cuna (no Panamá), registrados pelo Barão Erland Nordenskiöld na compilação *An Historical and Ethnological Survey of the Cuna Indians*, publicada na Suécia em 1938. Lá, temos a descrição de imagens humanas esculpidas em pedra ou

madeira (fig. 8) que atuavam como elementos mágicos nos rituais de cura e de proteção. Encontramos também descrições das tribos indígenas de Chocó no ensaio *Anthropomorphic Figures from Colombia, Their Magic and Art*, do antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, que relatam a importância de esculturas de madeira ou pinturas de maus espíritos de animais em certas cerimônias de cura (TAUSSIG, 1993: 13). Nas palavras de Reichel-Dolmatoff, “De uma maneira ou de outra, pode-se proteger dos espíritos malignos os representando” (TAUSSIG, 1993: 13)²⁴.

Estes são exemplos da importância das representações em diferentes culturas e de diferentes maneiras, mas igualmente importantes. Servem como ponto de partida para pensar como a representação permeia as relações sociais. Retomando as palavras de Taussig,

É por aqui que devemos começar; com o poder mágico da réplica, a imagem afetando o objeto representado, onde a representação divide ou toma o poder do que foi representado – (...) onde a reprodução da vida emerge com a recaptura da alma (TAUSSIG, 1993: 2)²⁵.

A imagem da captura ou da divisão da alma entre representação e objeto representado nos é bastante familiar. Não precisaríamos ir muito longe para encontrar exemplos palpáveis. Várias são as religiões contemporâneas que se utilizam das imagens para seus ritos. Da Igreja Católica até as religiões afro-brasileiras, incontáveis são os altares dedicados às imagens de santos frente aos quais fiéis se ajoelham, fazem pedidos, agradecimentos e dedicam oferendas, atribuindo poderes às representações como se aquelas contivessem, de fato, integralmente ou parcialmente, o espírito do que foi ali representado. Naquele momento a imagem é tomada pelo objeto original e tem o poder de representá-lo²⁶. A ficção também é povoada de mitos nos quais as representações teriam o poder de tomar a essência dos seus objetos, como em *O retrato de Dorian Gray*,

24 Tradução da autora do original: “In some way or another one can protect oneself from evil spirits by portraying them”.

25 Tradução da autora do original: “For this is where we must begin; with the magical power of replication, the image effecting what it is an image of, wherein the representation shares in or takes power from the represented – (...) where the reproduction of life merges with the recapture of the soul”.

26 Lembremos das várias narrativas populares que atribuem características humanas às imagens de santos, como, por exemplo, as imagens que “choram”.

de Oscar Wilde, no qual se cria um retrato capaz de alojar e refletir o espírito malévolo do jovem Dorian Gray, e, assim, conservar seu belo corpo. Incontáveis são as narrativas que associam as representações ou duplicações (envolvendo espelhos, irmãos gêmeos, bonecos de vudú, pinturas, desenhos, esculturas como totens e carrancas, etc) a alguma forma de poder. Tais narrativas evocam e registram a profunda influência das práticas de representação na vida social e na história.

Quanto melhor integrados estamos a uma sociedade, a sua cultura, classe, camada social, meio profissional, etc, menor a sensibilidade para percepção desta inserção. Quanto mais ambientados somos socialmente, maior a dificuldade para perceber o que é cultural e não “natural”, não é uma verdade absoluta. Confundimo-nos com os outros e atrofiemos nossas particularidades (LIMA, 1980: 67). Tal inserção, nos limitando em nossa personalidade, faz com que nos relacionemos melhor com o mundo a nossa volta e evita conflitos e estados emocionais desagradáveis. A adaptação e adequação ao meio são desejáveis e são inúmeras as instituições reguladoras que trabalham com esta finalidade, como Escola, Igreja, Governo e organizações não governamentais. Porém, ao mesmo tempo em que a naturalização da cultura evita o sofrimento, “também é o caminho para que o etnocentrismo se implante e todas as suas conhecidas seqüelas políticas” (LIMA, 1980: 68). Não conseguindo nos distanciar relativamente dos nossos referenciais culturais, não atentamos para o caráter não universal daquilo que nos cerca. Em consonância com Michel Taussig, Luiz Costa Lima afirma que

Podemos intelectualmente reconhecer que o simbolismo se inicia na linguagem, podemos até ser lingüistas, sem que o encerramento aludido seja afetado. Pois ao menos nas sociedades onde reina o primado científico, estabelece-se uma curiosa esquizofrenia: as proposições científico-profissionais tendem a não afetar a base mais antiga, menos articulada e mais extensa de crenças (LIMA, 1980: 68).

Aí reside o grande poder da representação: as representações povoam o imaginário e, de maneira implícita, estabelecem-se com força nas crenças de verdade das sociedades, de maneira muito mais eficiente do que faz, por exemplo, o discurso científico explicitamente. Um caso representativo disto são

as imagens iconográficas de Jesus Cristo. As representações visuais de Jesus que se proliferaram no Ocidente equivalem ao biótipo do elemento consagrado como culturalmente dominante no Ocidente: do sexo masculino, de pele, cabelos e olhos claros. Nas últimas décadas, porém, a mídia veiculou com alguma frequência o discurso científico que desconstruía estas imagens: estudos da história e da genética indicam que ninguém que tivesse vivido onde e quando Jesus viveu e tendo as origens que lhe são atribuídas teria os caracteres físicos com os quais ele é artisticamente representado. Veiculou-se inclusive uma polêmica imagem produzida por computação gráfica de uma nova representação, agora compatível com as descobertas científicas (fig. 9). Tais notícias têm algum impacto a título de curiosidade, porém não influenciaram na maneira como as representações iconográficas de Jesus Cristo continuam sendo feitas: basta ir a uma loja de imagens e artigos religiosos ou a uma encenação da Paixão de Cristo para constatar que as antigas imagens permanecem, ignorando qualquer intervenção científica. Cabe aqui ressaltar que não se trata de enaltecer o discurso científico, considerado aqui também um sistema de representação²⁷, mas de exemplificar o poder destas representações e a força com a qual elas se inserem nas sociedades.

Cada sociedade, e no interior das sociedades grupos distintos, estabelece relações e classificações diversas. Possuem deuses, mitos, heróis personificados (como santos, líderes religiosos, artistas de renome, ícones de sucesso, etc) ou não (animais, carros, roupas, casas, lugares que se frequenta, etc), que funcionam como balizas dos comportamentos sociais, seja sob forma de culto, seja sob forma de identificação com estas representações. Tais diferenças são, naturalmente, mais evidentes quando se passa de uma cultura a outra (LIMA, 1980: 70-71). E é no contato com uma cultura diversa, na qual não estamos inseridos e naturalizados e na qual se apaga o conforto do pertencimento que aparece de maneira mais evidente a percepção daquilo que para os membros da cultura é invisível ou natural. Segue abaixo um exemplo de Luiz Costa Lima do contato com o outro:

27 Nas palavras de Luiz Costa Lima, “em uma sociedade complexa, constituída por classes com oportunidades sócio-econômicas e culturais desiguais, não há um único mas inúmeros sistemas de representação” (LIMA, 1980: 70).

Anos atrás, visitando um aldeamento indígena, no interior do Mato Grosso, impressionava-me o cheiro forte que, em ambiente fechado, se desprendia dos participantes indígenas. Embora não o identificasse com sujeira, nem por isso era menos desagradável. Ao relatar minha sensação à mulher de um indianista, ela sorriu e me contou experiência bem mais interessante. Cansada de acompanhar o marido em suas andanças, que a levavam a passar poucas semanas em uma tribo para logo se deslocar até outra, resolvera fixar-se sozinha em uma delas, durante meses. Procurara então viver com as mulheres da tribo, vestir-se como elas, cumprir as mesmas obrigações, banhar-se no rio tantas vezes quanto as companheiras. Apesar disso, dizia-me, terminara por ter sua vaidade feminina ferida porque notava que nenhum homem sequer lhe dirigia o olhar. Interrogando suas companheiras, soube da razão: os banhos não bastavam para que, ao olfato indígena, deixasse de cheirar mal (LIMA, 1980: 71).

Narrar o outro é enunciá-lo como diferente, porém a diferença só se torna interessante a partir do momento em que os dois grupos (*a* e *b*) entram em um mesmo sistema. A partir disto, é possível identificar “desvios”, diferenças possíveis de serem assinaladas e identificadas entre os dois grupos. A diferença dita ou transcrita, captada nos sistemas da língua e da escrita, torna-se significativa. Para traduzir a diferença, o narrador tem a cômoda estratégia da inversão: passa-se a não haver mais *a* e *b*, mas *a* e o inverso de *a*. Portanto, falar do outro nada mais é do que narrar a si próprio (HARTOG, 1999: 130). Para narrar o outro, pode-se usar também a estratégia da comparação, uma maneira de reunir o mundo contado e o mundo que se conta, passando de um ao outro.

É uma rede que joga o narrador nas águas da alteridade: o tamanho das malhas e a montagem da trama determinam o tipo de peixe e a qualidade das presas, constituindo o próprio ato de puxar a rede um modo de reconduzir o outro ao mesmo (HARTOG, 1999: 240).

Assim, o recurso da comparação tem lugar numa retórica da alteridade, intervindo na qualidade do procedimento de tradução do outro a partir de relações de semelhanças e diferenças que estão “além” ou “aquém”, estabelecendo classificações (HARTOG, 1999: 13). A despeito de classificações, Edward Said (2007) aponta o que Claude Levi-Strauss chamou de uma ciência do concreto: trata-se da ideia de que a mente humana requer ordem, que é alcançada através da discriminação e anotação de tudo, pela inserção de tudo que é percebido pela mente em um lugar seguro e de fácil acesso, pela

atribuição de um papel a desempenhar na economia dos objetos e identidades que compõem o ambiente. Trata-se de uma classificação rudimentar e com lógica própria, cujas regras para que algo seja considerado positivo em uma sociedade e negativo em outra não são previsivelmente racionais nem universais, mas, em alguma medida, puramente arbitrárias (SAID, 2007: 90). Nas palavras de Said,

Isso é bastante evidente no caso da moda. Por que perucas, golas de renda e sapatos altos afivelados aparecem e desaparecem, num período de décadas? Parte da resposta tem a ver com a utilidade e parte com a beleza inerente da moda. Mas se concordamos que todas as coisas na história, bem como a própria história, são criadas pelos homens, veremos como é grande a possibilidade de que a muitos objetos, lugares ou tempos sejam atribuídos papéis e significados que adquirem validade objetiva só *depois* de essas atribuições terem sido feitas. Isso vale sobretudo para coisas relativamente incomuns, como estrangeiros, mutantes ou comportamento “anormal” (SAID, 2007: 90-91).

É possível dizer que alguns objetos distintivos são criados pela mente, e, embora pareçam ter existência objetiva, possuem apenas uma realidade ficcional. Em outras palavras, a prática universal de designar um lugar familiar, o que é “nosso”, e um lugar não familiar, o que é “deles”, é um modo de fazer distinções que podem ser totalmente arbitrárias. Basta que tracemos fronteiras em nossas mentes: “eles” se tornam “eles” e “nós” nos tornamos “nós” de acordo com essas demarcações mentais. Todos os tipos de suposições, associações e ficções parecem aglomerar-se no espaço não familiar, fora das nossas fronteiras mentais (SAID, 2007:91).

Tais encontros de grupos com características diversas não podem ser concebidos separadamente das relações de poder, uma vez que a própria diferença constitui um processo discursivo e não pode ser concebida fora de um processo linguístico de significação, ou seja, a diferença não é “natural”, mas é discursivamente construída.

Além disso, a diferença é sempre uma relação: não se pode ser “diferente” de forma absoluta; é-se diferente em relação a alguma outra coisa, considerada precisamente como “não-diferente”. Mas essa outra coisa não é nenhum referente absoluto, que exista fora do processo

discursivo de significação: essa “outra coisa”, o “não-diferente”, também só faz sentido na relação, só existe, na “relação de diferença” que a opõe ao diferente (SILVA, 2000: 87).

Em outras palavras, o discurso da diferença é sempre criado na relação com algo supostamente “normal”, “não-diferente”, o que implica também uma atribuição de valor. Por outro lado, é impossível estabelecer critérios transcendentais que julgariam a superioridade ou inferioridade de um grupo em relação a outro: essencialmente, epistemologicamente e antropologicamente todas as culturas são equivalentes (SILVA, 2000: 86). Porém cultura alguma existe desta maneira abstrata, fora de relações de poder e confronto, e a partir disto as culturas são consideradas de formas diversas e assimétricas. Ou seja, o que definirá, portanto, quem será representado como aquele que é “diferente” são as posições de poder de quem enuncia e quem é enunciado:

São as relações de poder que fazem com que a “diferença” adquira um sinal, que o “diferente” seja avaliado negativamente relativamente ao “não-diferente”. Inversamente, se há sinal, se um dos termos é avaliado positivamente (o “não-diferente”) e o outro, negativamente (o “diferente”), é porque há poder (SILVA, 2000: 87).

A pretendida universalidade da regra é uma estratégia narrativa de mascarar os procedimentos de inversão, de apagar as marcas da fabricação do outro (HARTOG, 199: 230). O apagamento ou ausência de marcas de enunciação é uma técnica empregada para aumentar o peso da alteridade da narrativa, dando a impressão de transmiti-la em “estado bruto”. Todavia, vestígios enunciativos dirigem-se ao saber do destinatário e orientam a maneira como este os recebe. Como bem ilustra Magritte, em *La Clairvoyance* (fig. 10), a representação é sempre a leitura subjetiva de um observador, e a recepção por sua vez, também será subjetiva a partir da perspectiva do receptor. Em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, Edward Said (2007), já em sua introdução, observa que não se pode compreender ou estudar seriamente ideias, culturas e histórias sem que suas configurações de poder sejam também estudadas (SAID, 2007: 32).

É importante também destacar que a representação não se faz apenas a partir das diferenças constatadas por e em relação àquele que representa, mas a

partir do olhar daquele que representa: a partir de suas experiências não apenas com relação ao objeto, mas a toda sua formação particular e social que irá direcionar o olhar para o objeto de representação. As representações não são feitas também única e necessariamente a partir de experiências empíricas, do contato direto com o objeto, mas dialogam com as representações anteriormente feitas. Não são apenas reflexos desses discursos de representação anteriores, mas de fato *dialogam* com eles, ou seja, podem construir um novo discurso, desconstruir o discurso vigente, reforçá-lo, contrapô-lo ou modificá-lo. Independente do fato da representação se dar a partir de experiências empíricas ou a partir de outras representações, não nos interessa buscar uma suposta “realidade dos fatos”, investigar se a representação equivale de fato ou não ao objeto representado – inclusive por acreditar que são experiências igualmente subjetivas – mas sim perceber através de quais mecanismos se constroem os discursos de representação que fabricam o outro:

Se a narrativa se desenvolve justamente entre um narrador e um destinatário implicitamente presente no texto, a questão é então perceber como ela “traduz” o outro e como faz com que o destinatário creia no outro que ela constrói. Em outros termos, tratar-se-á de descobrir uma retórica da alteridade em ação no texto, de capturar algumas de suas figuras e de desmontar alguns de seus procedimentos – em resumo, de reunir as regras através das quais se opera a fabricação do outro (HARTOG, 1999: 228).

A ideia de “fabricar” o outro, de “construir” o outro através das representações não é usada aqui de maneira pejorativa: não é afirmar que estas representações são um grande conjunto de mitos ou mentiras que desmoronariam caso a “verdade” viesse à tona. São, na verdade, versões – e não poderiam deixar de ser – criadas dentro de estruturas de poder: se mudam os elementos destas estruturas, mudam também as representações, mas não deixam de ser versões.

A cultura, é claro, deve estar em operação dentro da sociedade civil, onde a influência de idéias, instituições e pessoas não funciona pela dominação, mas pelo que Gramsci chama consenso. Numa sociedade não totalitária, portanto, certas formas culturais predominam sobre outras, assim como certas idéias são mais influentes do que outras; a forma dessa liderança cultural é o que Gramsci identificou como

hegemonia, um conceito indispensável para qualquer compreensão da vida cultural no Ocidente industrial (SAID, 2007: 34).

Para Gramsci, a hegemonia não é um sistema formal, totalmente homogêneo e articulado, mas antes disso, um processo que expressa os valores organizados de maneira prática por significados predominantes, num processo social contraditório, incompleto e muitas vezes difuso. A hegemonia de determinado grupo social é equivalente à cultura que esse grupo conseguiu generalizar para outros grupos sociais. Hegemonia é cultura, mas também é mais que isto, pois inclui necessariamente uma distribuição específica de poder (KOHAN, 2008). É a hegemonia, ou melhor, o resultado da hegemonia cultural baseada mais ou menos exclusivamente numa consciência ocidental, masculina, branca, cristã, da classe média ou superior e heterossexual cuja centralidade não é normalmente questionada, que garante a durabilidade e a força das várias representações do outro: o oriental, o homossexual, o negro, o estrangeiro, o pobre e a mulher. A hegemonia estabelece uma hierarquia na qual os grupos dominantes assumem posições de autoridade e passem a subjugar outros grupos em diferentes instâncias. A autoridade não é, portanto, natural, mas forjada dentro de relações sociais permeadas pelo poder. A autoridade

É formada, irradiada, disseminada; é instrumental, é persuasiva; tem status, estabelece cânones de gosto e valor; é virtualmente indistinguível de certas idéias que dignifica como verdadeiras, e de tradições, percepções e julgamentos que forma, transmite e reproduz. Acima de tudo, a autoridade pode, na verdade deve ser analisada (SAID, 2007: 49-50).

As representações imaginativas do outro são baseadas quase que exclusivamente numa consciência ocidental, branca e masculina soberana, de cuja centralidade não questionada surge o mundo destes outros, primeiro de acordo com o que ou quem são estes outros, “depois de acordo com uma lógica detalhada regida não apenas pela realidade empírica, mas por uma bateria de desejos, repressões, investimentos e projeções” (SAID, 2007: 35).

Representar o outro, portanto, não é apenas descrever o outro, mas também falar de si mesmo. Primeiramente, pela lógica da representação em oposição: as características da nossa própria cultura nos são naturalizadas,

temos a falsa crença de que são atributos inerentes à humanidade, portanto, não somos capazes de identificá-las²⁸ – como características “naturais”, “normais”, passam despercebidas e não têm grande destaque nas representações. Já as diferenças nos saltam aos olhos e têm espaço privilegiado nas representações: ou seja, quando dizemos aquilo que o outro é, também estamos dizendo aquilo que nós não somos, ou aquilo que falta no outro é justamente aquilo que nos sobra. Além disso, a seleção, o recorte dos aspectos destacados e daqueles que são ignorados e a leitura feita também dizem muito sobre aquele que representa o outro: suas escolhas, o que valoriza e o que lhe é indiferente e de que posição vê o seu objeto de representação. Como aponta Hartog (1999),

A partir da relação fundamental que a diferença significativa instaura entre os dois conjuntos, pode-se desenvolver uma retórica da alteridade própria das narrativas que falam sobretudo do outro (HARTOG, 1999: 229)

Desta forma, ao mesmo tempo em que uma representação fala sobre seu objeto, fala também sobre o seu autor e a sociedade a que pertence. Tais representações não apenas representam o outro, pois, com suas dimensões consideráveis da cultura político-intelectual, muitas vezes têm menos ligação com o outro representado do que com o universo daquele que representa. Porém, como já dito, as marcas de enunciação são anuladas para que o centro da representação seja o objeto representado.

Parece comum aos seres humanos preferir a autoridade do texto escrito à desorientação dos encontros diretos com o humano. Said (2007) aponta situações que favorecem esta atitude textual, como evitar o enfrentamento de algo desconhecido e ameaçador. Neste caso, não se recorre apenas às próprias experiências semelhantes anteriores, mas também à experiência alheia, o que se

28 E me incluo, bem como, pretenciosamente, a meus pares neste discurso, por acreditar como Luís Costa Lima (em excerto aqui já citado) que em uma sociedade como a nossa, “onde reina o primado científico, estabelece-se uma curiosa esquizofrenia: as proposições científico-profissionais tendem a não afetar a base mais antiga, menos articulada e mais extensa de crenças” (LIMA, 1980: 68). Por mais que o conhecimento desta subjetividade possa alterar parcialmente nosso julgamento das diferenças – uma vez que somos cientes da não universalidade de nossa própria posição –, ainda assim o estar em uma determinada posição é inerente às nossas interpretações do mundo. Podemos relativizar nossas interpretações até um determinado ponto, mas nunca deixarão de serem interpretações feitas a partir da nossa própria posição e é impossível que seja diferente.

leu a respeito. Prevalece a ideia de que pessoas, lugares e experiências podem ser sempre descritos por um livro, tanto que o livro, ou o texto escrito, adquire autoridade e uso até maior do que aquilo que é descrito (SAID, 2007: 141). Desta maneira, é o outro representado que passará a povoar o imaginário e a influenciar na construção das próprias identidades de grupos e na maneira como estes grupos são vistos e aceitos socialmente por si próprios e pelos outros.

3. ENTRE EVAS E MARIAS: AS MULHERES RODRIGUEANAS

É sempre difícil descrever um mito; ele não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É, por vezes, tão fluído, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atena, a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeitiça; é a presa do homem e sua perda, é tudo que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser (BEAUVOIR, 1990: 193).

A personagem feminina, construída a partir do registro masculino, é, mais do que a mulher, registro de um discurso sobre o feminino feito a partir dos sonhos, desejos e construções alheias, masculinas.

Como produção feita na linguagem, o texto literário é sempre confusão de vozes, babel de desejos, fascinante equívoco, lido como realidade. Possibilidade de construção de objetos de desejos, sempre impossíveis, pois o desejo não tem porto definitivo; o texto é o lugar onde esses objetos se corporificam na materialidade dos significantes (BRANDÃO, 2004: 11).

Este é o espaço no qual se constroi a heroína ou anti-heroína literária: a primeira como modelo de romantismo, frágil e virtuosa como amada, esposa e mãe, ou a segunda, mulher fatal, da qual se destaca a libido latente, a sensualidade e poder de sedução, juntamente com o caráter duvidoso – a ruína do homem. Este modelo binário de mulher parece permear toda a literatura ocidental e, aceitando a literatura como uma produção eminentemente social, não podemos dissociar as representações literárias da mulher, dos outros diversos discursos masculinos que buscaram representá-la ao longo dos últimos séculos, como o discurso histórico, médico e religioso.

3.1. O Mito e a Religiosidade

Os modelos acima citados parecem se basear nas duas figuras femininas mais populares do Cristianismo: Eva e Maria.

No capítulo anterior, foi destacado o forte poder de influência da cultura a qual pertencemos na constituição das representações. Por outro lado, se a história e a cultura são uma limitação e uma determinação evidentes à constituição dessas expressões simbólicas e representativas, uma vez que tais constituições dependem do povo, da época histórica e da situação real dos

indivíduos, ao mesmo tempo, as culturas e sociedades também são manifestações da mente humana e não existem independentemente dela: as experiências humanas requerem alguma predisposição subjetiva, algum tipo de estrutura permeável a estas experiências (PAIVA, 1989: 53).

Porém, a incorporação destes modelos pela mente humana não se faz obviamente de maneira transcendental: um olhar cuidadoso sobre a história e sobre as artes pode demonstrar que estes padrões reproduzidos se baseiam em modelos de comportamento com os quais a sociedade, de diferentes maneiras, está permanentemente em contato e, longe de ser uma herança, são incorporados, vezes de maneira completamente explícita e consciente, vezes implicitamente, pelas experiências de interação social.

Sobre as experiências modernas, é possível questionar com que força, tanto tempo passado do registro bíblico das personagens de Maria e Eva, tais figuras ainda possam permanecer como modelos de comportamento. O cristianismo predominou por várias centenas de anos e ainda predomina na sociedade ocidental dentro de relações sociais que implicam também relações de poder e com propósitos políticos muito específicos e evidentes em vários momentos da história, como será analisado posteriormente com o papel da Igreja na formação da sociedade brasileira. De acordo com Vera Paiva (1989), mesmo para pessoas que professam outras religiões, de diferentes origens, é a tradição judaico-cristã que, como “cultura oficial” implícita no grosso dos nossos pactos de convivência social, ordena, hierarquiza e faz a mediação de várias experiências, incluindo aquelas relacionadas ao papel e identidades sexuais (PAIVA, 1989: 55).

Ainda segundo a autora,

Os mitos, religiões, rituais, contos de fada, ideologias são uma fonte “transpessoal” de imagens, símbolos de representação ou ação. O símbolo possui, então, a qualidade de expressar os fenômenos psíquicos e, ao mesmo tempo, de impressioná-los, porque está presente nas representações da cultura. Através do estudo dos símbolos individuais presentes em sonhos, por exemplo, ou do estudo de mitos, ritos, religiões, lendas de uma cultura, pode-se apreender o mistério de seu fundo emocional e de seu conteúdo irracional, origem e sustentação dos sentimentos e inquietações virtualmente comuns à natureza humana. Podemos tentar entender o problema pessoal de um indivíduo por meio de imagens coletivas em seu sonho. Podemos ainda tentar apreender algo a respeito da realidade interior subjacente à vida de um grupo a partir do material psicológico reunido em mito e rituais

que representam a fantasia do grupo (PAIVA, 1989: 53-54).

Assume-se aqui que tais manifestações individuais e coletivas são construídas ao longo da história e das interações sociais de diferentes naturezas, não sendo, portanto, manifestações espontâneas e arbitrárias da mente humana. Se tais modelos permanecem vivos em nossas mentalidades, é porque, ao longo da história, os seres humanos continuam sendo expostos a eles das mais diferentes maneiras. Como será analisado posteriormente, especialmente no que concerne à cultura brasileira, os mitos de Eva e Maria foram inseridos no imaginário e na cultura brasileira através de um projeto de colonização nos quais o Estado, a Igreja e a medicina se aliaram no intento de normatizar as populações e suas práticas.

Os mitos de criação estão presentes nas mais diversas sociedades e se constroem em contextos com valores e crenças pré-delineados e, desta forma, refletem e ao mesmo tempo reforçam estes valores. Via de regra, a mulher não esteve presente na construção destas narrativas, tanto históricas, quanto mitológicas (que em vários momentos não deixam de significar a mesma coisa).

Da história, a mulher foi, em geral, excluída, uma vez que a história constituiu-se basicamente como representação dos acontecimentos políticos e econômicos, campos de ação e poder fundamentalmente masculinos. As mulheres, envolvidas com os acontecimentos do cotidiano, são suprimidas, são meras coadjuvantes. À mulher impõe-se o silêncio, especialmente nos espaços públicos, onde sua intervenção é assimilada à histeria e à “vida fácil”. Sua postura normal é a de escutar, esperar, obedecer e calar-se. Este silêncio, de ordem não apenas literal, mas também simbólica, “não é apenas o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária” (PERROT, 2005: 10). O corpo também deve ser silenciado, coberto e mesmo velado. Perrot aponta o silêncio como uma espécie de “disciplina do mundo”: das famílias, dos corpos, da política, social e familiar, pessoal. As paredes da casa abafam os gritos das mulheres e crianças agredidas. Mulheres convenientes não se queixam, ou fazem confidências, exceto aos seus confessores. O pudor e o silêncio são sua honra e virtudes (PERROT, 2005: 10).

Evidentemente as mulheres não respeitaram estas injunções. Seus sussurros e seus murmúrios correm na casa, insinuam-se nos vilarejos, fazedores de boas ou más reputações, circulam na cidade, misturados ao barulho do mercado ou das lojas, inflados às vezes por suspeitos e insidiosos rumores que flutuam nas margens da opinião. Teme-se sua conversa fiada e tagarelice, formas, no entanto, desvalorizadas da fala. Os dominados podem sempre esquivar-se, desviar as proibições, preencher os vazios do poder, as lacunas da História. Imagina-se, sabe-se que as mulheres não deixaram de fazê-lo. Frequentemente, também, elas fizeram de seu silêncio uma arma (PERROT, 2005: 10).

Por esta reserva imposta, as mulheres frequentaram menos os espaços públicos, essencialmente masculinos. Esta desigualdade nos leva ao seguinte dado: a deficiência de traços relativos à mulher, dificultando a sua apreensão no tempo. Por aparecerem menos, são objeto menor de observação e descrição e são mais objetos de imaginação do que de descrição. Os historiadores, acomodados com esta costumeira ausência, servem-se de um suposto masculino universal e de estereótipos globalizantes (PERROT, 2005: 11).

A falta de informações concretas e circunstanciadas contrasta com a abundância dos discursos e com a proliferação de imagens. As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar (PERROT, 2005: 11).

No cerne de qualquer relato histórico, existe a vontade de saber, e, no caso das mulheres, esta vontade foi durante muito tempo sufocada. Escrever as mulheres pressupõe que estas sejam levadas a sério, vistas com o mesmo peso que os homens nos acontecimentos e na evolução das sociedades, o que não era o caso (PERROT, 2005: 14). A inserção crescente das mulheres em campos antes exclusivamente masculinos traz à tona a voz feminina e consubstancia mudança social relevante, mas ainda são vários os silêncios que permanecem intocados. Sobre isto, Michelle Perrot comenta:

Certo. A irrupção de uma presença e de uma palavra femininas em lugares que lhe eram até então interditados, ou pouco familiares, é uma inovação do último meio-século que muda o horizonte sonoro. Subsiste, no entanto, muitas zonas mudas e, no que concerne ao passado, um oceano de silêncio, ligado à partilha desigual dos traços, da memória e, mais ainda, da história, este relato que, tão longamente, esqueceu as mulheres, como se, votadas à obscuridade da reprodução, indizível, elas estivessem fora do tempo, no mínimo, fora dos acontecimentos.

(PERROT, apud: ARY, 2000: 25)

Já a literatura, como um espaço privilegiado da vida privada, familiar e pessoal, é muito mais rica na representação das mulheres.

A literatura, esta epopéia do coração e da família, é, felizmente, infinitamente mais rica. Ela nos fala do cotidiano e dos “estados de mulher”, inclusive pelas mulheres que nela se intrometeram. Pois a escuta direto das “palavras de mulher” depende de seu acesso aos meios de expressão: o gesto, a fala, a escrita. O uso desta última, essencial, repousa sobre o seu grau de alfabetização e o tipo de escrita que lhes é concedido. Inicialmente isoladas da escrita privada e familiar, autorizadas a formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta...), elas se apropriaram progressivamente de todos os campos de comunicação – o jornalismo, por exemplo – e da criação: poesia, romance sobretudo, história às vezes, ciência e filosofia mais dificilmente (PERROT, 2005: 13).

Os grandes mitos, lidos e relidos, são presença marcante em toda literatura universal. De acordo com Mircea Eliade (2000), o mito, diferente da ideia predominante que se tem dele, não narra uma fábula ou ficção, mas um relato que se constroi discursivamente como uma história verdadeira, tratando de assuntos que permeiam as preocupações filosóficas, como as origens do mundo e o seu destino. Pode-se dizer que

as primeiras especulações filosóficas derivam das mitologias: o pensamento sistemático esforça-se por identificar e compreender o princípio absoluto de que falam as cosmogonias, em desvendar o mistério da Criação do Mundo, em suma, o mistério do aparecimento do Ser (ELIADE, 2000: 101).

Mesmo no campo da História, é possível perceber traços mitológicos, que prolongam

a valorização religiosa da memória e da recordação. Não se trata mais de mitos nem de exercícios religiosos. Mas subsiste um elemento comum: a importância da rememoração exata e total do passado. Rememoração dos eventos míticos, nas sociedades tradicionais; rememoração de tudo o que se passou no Tempo histórico, no Ocidente moderno (ELIADE, 2000: 122).

Presentes na poesia épica, nas tragédias e comédias, com o amparo do registro escrito e de uma aparente necessidade humana de uma experiência de relação com estas narrativas, os relatos míticos atravessaram os séculos e chegam aos dias de hoje. Relatos míticos marcam culturas e sociedades, bem como suas produções artísticas e construções históricas.

Relatos de criação estão, de alguma maneira e com relativa força, presentes em todas as sociedades e povoam o imaginário. Dentro da tradição judaico-cristã, encontramos o mito da criação humana fundamentado nas figuras de Adão e Eva, que Schmitt-Pantel (2003: 130) apresenta como uma variação da tradição grega de Pandora: ambos são variações do mito disseminado no qual a mulher surge como uma categoria secundária, posterior à existência ou criação primeira do homem. Além disto, ambos associam a criação da mulher à origem do que se pode nomear como “condição humana”, ou seja, à inserção dos males e da morte no universo (SCHMITT-PANTEL, 2003: 130).

Na mitologia greco-romana, tem-se Pandora como a primeira representante do gênero feminino. Não há um relato específico do surgimento dos homens, que estão simplesmente presentes como uma categoria coletiva e pré-existente, quando os deuses decidem criar a primeira mulher. Pandora é atraente, semelhante a uma deusa, tem a aparência sedutora de uma jovem à véspera do matrimônio, mas oculta um coração ardiloso e inúmeras qualidades negativas. Plasmada com terra e água pelo deus Hefáistos, Pandora é uma criação técnica, artificial. Tudo, menos um ser natural. Diferente de Eva, não é criada para atenuar a solidão masculina, mas como parte de um plano ardiloso de vingança tramado por Zeus contra os homens. Consequentemente, sua natureza de mulher consiste em ser um mal enviado aos homens (SCHMITT-PANTEL, 2003: 130-131).

Já no paralelo bíblico, Deus criou o homem e todos os animais, mas o homem não encontrou “auxiliar que lhe correspondesse”²⁹. A partir disto, Deus

29 Tendo como base para esse estudo a Bíblia e a tradição cristã e, em especial católica, omite-se o mito de Lilith, suposta primeira mulher de Adão, que, tendo sido criada juntamente com o homem e a partir do mesmo material, exigia igualdade de direitos e rebelou-se contra a imposição de ficar por baixo durante o ato sexual, sendo assim expulsa do paraíso antes da criação de Eva e tornando-se um demônio. Sua imagem é relacionada à prostituição e ao aborto. O mito tornou-se um ícone dos ensejos de igualdade e liberdade da mulher, sobretudo no que se refere à sexualidade. Muito embora seja possível e interessante estabelecer um

tomou-lhe uma de suas costelas, e, da costela retirada, modelou a mulher, osso de seus ossos, carne de sua carne (SCHIMITT-PANTEL, 2003: 135). Ao relato do Gênesis, cabe acrescentar o comentário da primeira epístola a Timóteo: “Eu não permito que a mulher ensine e domine o homem. Que ela conserve, pois, o silêncio. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva” (apud: SCHIMITT-PANTEL, 2003: 136).

O mito da criação encontrado na Bíblia fundamenta “a representação cristã, mas também judaica e mulçumana, da diferença dos sexos, alimentando uma misoginia vulgar” (SCHIMITT-PANTEL, 2003: 136) ao apresentar um deus masculino que primeiramente cria o homem à sua imagem e semelhança e só depois a mulher, assinalando uma possível superioridade. Contrariando a natureza, a mulher nasce a partir do homem e para suprir as suas necessidades, fato que confere à mulher dependência, estranheza e uma posição de servidão. O homem também é quem nomeia a mulher, bem como os outros animais, o que lhe confere poder sobre ela: discursivamente, a mulher também é um construto masculino (SCHIMITT-PANTEL, 2003: 136). E é esta mulher, Eva, que induz o homem à transgressão, sendo portanto tomada como alguém pouco fidedigna, pobre de espírito, responsável pela expulsão do casal do Jardim do Éden. Em consequência do seu pecado, o pecado original, o homem é condenado ao trabalho e a mulher a parir os filhos no sofrimento. Eva é, deste modo, a responsável pelo mal e pela infelicidade aos quais estará condenada toda a humanidade (SCHIMITT-PANTEL, 2003: 132, 136). Entregue a Adão para ser a sua companheira, Eva é a perdição do gênero humano.

paralelo entre o mito de Lilith e determinadas personagens rodrigueanas, como Dorotéia, que encontram na prostituição um espaço possível para a vivência de uma sexualidade não normatizada, a abordagem aqui utilizada parece limitar tal relação. Uma vez que Lilith foi limada do Antigo Testamento após a saída dos hebreus da Babilônia, Lilith perde aos poucos sua importância e não chega a fazer parte do imaginário católico e, assim, da formação do imaginário brasileiro. Este trabalho consiste em uma investigação analítica de que maneira os mitos da tradição católica inseriu-se, através da história, em nosso imaginário e influenciou na formação das identidades femininas e ainda de que maneira a arte, e em especial *Dorotéia*, mimetiza tal processo. Neste projeto, só seria possível estabelecer paralelos com o mito de Lilith através de uma perspectiva junguiana, considerando Lilith como um arquétipo, ou seja, um mito presente *a priori* na consciência, não precisando de influência externa, ou seja, do contato direto, para se manifestar no comportamento humano. Partindo-se do pressuposto de que as identidades são formadas historicamente e socialmente, a inserção do mito de Lilith com o objetivo específico deste trabalho seria contraditória e não se sustentaria.

Assim, a mulher aparece como o inessencial que jamais retorna ao essencial, como o Outro absoluto, sem reciprocidade. Todos os mitos da criação exprimem essa convicção tão cara ao macho e, entre outras, a lenda do Gênesis, que se perpetuou na civilização ocidental através do cristianismo. Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada nem com uma substância diferente, nem com a mesma argila que serviu para modelar Adão: foi retirada do flanco do primeiro macho. Nem mesmo o seu nascimento foi autônomo; Deus não escolheu criá-la espontaneamente, com finalidade própria e para que, em troca, ela o adorasse diretamente: destinou-a ao homem, deu-a de presente a Adão para tirá-lo da solidão, ela tem no esposo a sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial (BEAUVOIR, 1990: 191).

Eva é o protótipo da mulher moldada pelo Deus judaico-cristão e está no cerne do mito da criação do mundo: primeiramente, surge como um subproduto da criação masculina: Deus fez o homem a sua imagem e semelhança, porém a mulher não foi feita à imagem e semelhança divina, mas a partir de uma costela do homem e em função dele, para servi-lo, estar ao seu lado e lhe fazer companhia. Irresponsável, deslumbrada e sedutora, induz o homem ao erro, ao pecado original e condena toda humanidade à culpa. Já Maria aparece na Bíblia como a redenção da imagem feminina: virgem, mãe e esposa dedicada, subjugada ao marido, à família e às vontades divinas.

No início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem. O silêncio é o comum das mulheres. Ele convém à sua posição secundária e subordinada. Ele cai bem em seus rostos, levemente sorridentes, não deformados pela impertinência do riso barulhento e viril. Bocas fechadas, lábios cerrados, pálpebras baixas, as mulheres só podem chorar, deixar as lágrimas correrem como a água de uma inesgotável dor, da qual, segundo Michelet, elas “detêm o sacerdócio” (PERROT, 2005: 9).

O relato da criação alicerçou uma posição predominantemente misógina dentro do cristianismo, que se consolidou ao longo dos séculos, tendo o seu ápice na Idade Média, como se percebe em registros como *Malleus Maleficarum*, um tratado sobre heresia e bruxaria escrito pelos dominicanos Jacob Sprenger e Heinrich Kramer após a promulgação da bula *Summis Desirantes Affectibus*, de 1484, pelo Papa Inocêncio VIII, publicado pela primeira vez em 1487, com ampla difusão pela Europa até o século XVII, servindo como manual para os inquisidores e que recolhe grande parte do imaginário medieval (BERNARDO, 2003: 62). Neste tratado os autores versam, de forma geral, sobre a constituição

moral feminina, que torna as mulheres mais suscetíveis aos ardis do demônio. A própria etimologia da palavra *femina* constitui-se de *fe* e *minus*, menos fé, pois acreditava-se que a mulher apresentaria menos perseverança em sua fé (BERNARDO, 2003: 63). Baseando-se em Eclesiástico 25:12, Kramer e Sprenger afirmam que “nenhuma ferida é como a do coração, e maldade nenhuma é como a da mulher!”, que é mais venenosa que a serpente e pode arruinar a vida de quem esteja próximo a ela, pois sua malícia é sem limites (BERNARDO, 2003: 63). Segundo os dominicanos, tais características ligadas à indisciplina, à luxúria e à malícia são parte da falha natureza feminina: as mulheres, por terem sido criadas a partir de uma costela recurva de Adão, são, portanto, contrárias à retidão, imperfeitas, têm menos convicção na fé, sendo frágeis no corpo e fracas nas virtudes (BERNARDO, 2003: 64). Os autores ainda elencam mais dois vícios próprios às mulheres: a infidelidade e a ambição, das quais as mais contaminadas seriam aquelas entregues aos pecados da lascívia: adúlteras, solteiras e concubinas. De acordo com Kramer e Sprenger, toda a fraqueza moral feminina é herança de Eva, a grande pecadora, sobre a qual afirmam:

embora o Diabo haja tentado a Eva com o pecado, foi Eva quem seduziu Adão. E como o pecado de Eva não teria trazido a morte para nossa alma e para o nosso corpo se não tivesse sido também cometido por Adão, que foi tentado por Eva e não pelo Demônio, é ela mais amarga que a morte (KRAMER & SPRENGER, apud: BERNARDO, 2003: 65).

Eva fica assim caracterizada como pior que o próprio demônio e, por isso, suas descendentes, mais do que os homens que dela descendem, carregam essa culpa e seus gestos e palavras refletem sua fraqueza do corpo e do intelecto, que resulta na inclinação para o pecado.

A Bíblia, bem como aqueles que aprofundaram as leituras das “sagradas” escrituras, pouco deu destaque à figura feminina após Eva e o episódio da criação. As poucas referências, sobretudo no Antigo Testamento, são figuras periféricas: os textos se concentram nos heróis masculinos. Além do que,

Embora os livros do Antigo Testamento elogiem os trabalhos diários árduos da mulher e mencionem sua liberdade de mover-se na comunidade, a literatura sapiencial tem forte conotação de misoginia. Os jovens são advertidos contra as seduições da prostituta e da mulher

adúltera; a mulher bonita é tola e é comparada a um anel de ouro no focinho da porca; os perigos do vinho e da mulher são notórios e espanta a facilidade como os homens são atraídos pela beleza feminina. Ben Sira acusa as mulheres de serem briguentas, conversadeiras, maliciosas, invejosas, bêbadas e promíscuas. Os profetas Amós e Isaías realçam a frivolidade e as extravagâncias das mulheres de Samaria e Belém. Por outro lado, enumeram-se trechos da literatura sapiencial onde a boa esposa é grande fortuna e um dom de Deus. (BONNICI, 2007: 187)

É neste contexto que a única mulher a ter destaque posteriormente é Maria, com o Novo Testamento. Sua figuração na Bíblia é de fundamental importância, porém limitada. Maria cumpre o seu papel como mãe do filho de Deus – sua existência e aparição só se justificam na servidão ao homem. Maria limita-se ao “papel de mulher”: resignada, obediente e silenciosa, cumpre sua árdua missão sem questionar, servindo a Deus, ao marido e ao filho que estava por nascer. Virgem, tem a sexualidade completamente anulada e se realiza como mulher através dos homens, como filha obediente, esposa exemplar e mãe dedicada. Uma vez cumprido o seu papel de gerar o filho de Deus, a figura de Maria praticamente desaparece, voltando novamente em raros episódios, intervindo junto ao filho e estando ao seu lado na hora de sua morte.

Por outro lado, sua presença na Igreja ganha destaque muito maior que nas escrituras:

Ainda mais perto de nós, sabe-se do sucesso que teve o Novo Catecismo da Igreja Católica, redigido em seis anos por um comitê de sete bispos peritos em teologia e em catequese, sob o controle de uma comissão de doze cardeais e bispos. (...) Também foi feito um estudo sobre a evocação de temas femininos nesse catecismo. Françoise Lautman observa que só o tema de Maria ocupa tanto espaço quanto tudo que se refere às demais mulheres, Eva e as mulheres da Bíblia, o status social e familiar das mulheres contemporâneas, os temas éticos que lhes dizem respeito (SCHIMITT-PANTEL, 2003: 140-141).

Isto, pois Maria é a redenção de Eva e das outras mulheres, e aparece como a possibilidade da virtude feminina que, muito embora não fosse algo “natural”, inerente à natureza feminina, é passível de alcance através da obediência das atitudes propostas pela Igreja. Modelar, Maria é o exemplo de comportamento feminino imposto pelas sociedades patriarcais: silenciosa, obediente e abnegada e se apresenta como uma possibilidade de vida virtuosa

às mulheres. Kramer e Sprenger afirmam que as mulheres não conhecem a moderação, seja no vício, seja na bondade e coroam a castidade, a abnegação, segundo o modelo de Maria, como o caminho para a virtude (BERNARDO, 2003: 72). Porém, não sendo esta a inclinação natural das mulheres, este é um caminho difícil, pouco provável, conforme afirma Bernardo:

Mesmo as mulheres casadas e pouco dadas aos vícios do corpo podem ser corrompidas, caso achem-se preocupadas em demasia com as tentações mundanas. Aprende-se, portanto que poucas eram as possibilidades que as mulheres tinham de exercer a virtude, principalmente se lembrarmos que o modelo ideal de mulher para a Igreja era o da Virgem Maria, modelo impossível de ser seguido pelas mulheres em sua realidade cotidiana (BERNARDO, 2003: 72-73).

O destaque que a Igreja confere à Maria não constitui uma evolução para o gênero feminino, uma vez que, a partir do ideal de mulher no cristianismo, Maria é a personificação da nulidade e do apagamento da individualidade. De acordo com Eleonor A. Concha,

A Igreja Católica difunde como imagem da mulher, por excelência, o protótipo ideal da mulher – a Virgem Maria –, exaltada justamente porque se despojou da sua sexualidade. Todo o seu valor reside no fato de ser santa, modesta, silenciosa, humilde e, fundamentalmente, de ser mãe sem ter tido o gozo do seu corpo: a mãe ideal (CONCHA, apud: ARY, 2000: 74).

A fim de enaltecer tais valores, a Igreja destaca sobremaneira o papel de Maria e Eva desaparece:

Constata-se, pois, a preocupação dos bispos e teólogos de levar em conta as leituras feministas desejosas de eliminar toda desvalorização da mulher, de já não apresentar Eva como a única ou principal culpada de um pecado no qual se continua a ver a origem da proscricção da humanidade e a necessidade de uma Redenção. Mas, por não querer fazer recair sobre Eva o peso da queda, ela desaparece completamente e já não se compreende o sentido de uma “nova Eva” que seria Maria (SCHIMITT-PANTEL, 2003:141).

Os conteúdos das experiências religiosas são sacralizados e enrijecem dentro de construções mentais frequentemente inflexíveis e complexas. O exercício de repetição de uma experiência transforma-se em rito e em experiência imutável, mas isto não significa necessariamente uma petrificação

sem vida. A própria Igreja Católica, especialmente marcada por sua particular rigidez, admite que o dogma é vivo e sua reformulação seria, portanto, suscetível de modificação e reelaboração (JUNG, 1983: 5). Assim, procurando adaptar-se a questões culturais e com interesses políticos claros, procurou-se alterar a interpretação dos relatos que insistem na culpabilidade de Eva – a culpabilidade feminina. Por outro lado, nada mais há a se dizer sobre ela: sua figura desaparece (SCHIMITT-PANTEL, 2003: 141), o que acaba por não significar uma grande evolução para as mulheres dentro da Igreja, pois se por um lado a figura de Eva sai de destaque como a grande vilã, por outro a personagem é simplesmente negada, silenciada.

Beauvoir examina alguns mitos e observa que na época em que o gênero humano se dedica à escrita de suas mitologias e leis, o patriarcado já está completamente arraigado e é estabelecido que são os machos que compõem os códigos, portanto é natural que requeiem a mulher a uma situação de subordinação. Naturalmente, ao longo dos tempos tais mitos passam a ser relativizados. No entanto, “continuam sendo objeto da história tudo o que esses mitos representaram na construção imaginária e real da diferença dos sexos” (SCHMITT-PANTEL, 2003: 154). Se conscientemente tais mitos não regem mais diretamente os comportamentos, continuam presentes no imaginário, matéria essencial da arte.

A visão rodrigueana a respeito da sexualidade mostra-se em consonância com a ideologia cristã no que concerne ao assunto, conforme podemos perceber tanto em sua obra, quanto em seus diversos depoimentos público (ver anexo II). As dificuldades do cristianismo e, em especial, do catolicismo, em relação à sexualidade encontram-se explícitas não apenas nos evangelhos, mas também nos textos de diferentes teólogos católicos. Vejamos o que diz, por exemplo, o resultado de uma pesquisa sobre a sexualidade humana encomendada a uma comissão de teólogos pela Sociedade Americana Católica de Teologia:

A atitude católica diante da sexualidade humana se revela à primeira vista não apenas complexa, mas até contraditória. Há uma ambigüidade no cerne da tradição católica que dá azo à ambivalência. De um lado, considera-se o matrimônio como um sacramento que intensifica a relação do homem com Deus; encaram-se as relações matrimoniais como cooperação com a criatividade divina; e a união de marido e

mulher é um símbolo da união entre Cristo e a Igreja. De outro lado, deu-se muita importância ao fato de Jesus ter sido celibatário; durante muitos séculos julgou-se a virgindade superior ao matrimônio; e as condições em que o prazer sexual é permitido como legítimo ainda permanecem restritas a um grau que encontramos em poucas culturas, sistemas éticos ou religiões. Existem diversas razões que explicam a complexidade católica diante do sexo. A tradição da Igreja está marcada por um desenvolvimento histórico cobrindo cerca de 3.000 anos. Esteve sujeita a muitas influências religiosas, culturais e filosóficas. Embora com raízes na Bíblia, também atesta a evolução moral e inclui teologias diversas, a doutrina católica chega até nós desde os Santos Padres e os escolásticos medievais com as limitações de sua condição histórica pré-científica. Os conhecimentos inadequados da biologia, bem como os tabus religiosos, a tradição de tratamento desumano da mulher e a filosofia dualista da natureza humana deixaram suas marcas diversas no pensamento católico (KOSNIK AT AL, apud: ARY, 2000: 46).

Desde os séculos I e II, baseados nas Escrituras e na teologia, os primeiros cristãos deram um modelo de sociedade exemplar que sugeria renúncia e demonização da sexualidade, considerada centro de produção de pecado. A partir do século IV, a difusão de conceitos como a fornicção e um novo estatuto da virgindade reafirmaram esta ética sexual, na qual a mulher, vista como descendente direta de Eva – a primeira e maior pecadora da carne – sofreu as maiores repressões (BERNARDO, 2003: 74-75).

A formação cristã de Nelson Rodrigues e sua religiosidade se evidenciam em várias de suas obras, com destaque para *Álbum de Família* e *Dorotéia*. Sobre tal formação, o autor afirma: “Minha formação religiosa foi protestante: feia, seca, árida. Eu tinha verdadeira fascinação pela Igreja Católica”³⁰. Essa também é a noção de religião que encontramos de maneira incisiva em *Dorotéia*. O solene discurso religioso é uma presença constante e Deus é a figura onipresente e reguladora de todas as ações como no modelo do panóptico encontrado em Foucault:

O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um

30 RODRIGUES, in: “Depoimento para a Posteridade”, gravado no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 1967.

escolar. Pelo efeito de contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha (FOUCAULT, 1991: 117).

O panopticismo consiste em um sistema no qual as pessoas permanecem sempre em uma posição da qual poderiam ser observadas, mas não poderiam ver o observador, ou seja, poderiam estar sendo vigiadas ou não durante todo tempo. Na incerteza de ser observado, comportam-se em tempo integral como gostariam de aparentar ao observador, ou seja, se auto-regulam. Este é o princípio que Foucault denomina *auto-regulamentação*. Quando a Igreja apresenta um Deus onipotente, onipresente e onisciente, cria o mais perfeito esquema de panóptico: ainda que Deus não se mostre fisicamente, ele é capaz de observar o que quer que seja. Desta maneira, as personagens se auto-regulam em tempo integral: nem mesmo dormem, para não ter sonhos – universo que não poderiam controlar e em que correriam o risco de pecar.

D. FLÁVIA (dogmática) (sinistra e ameaçadora)

- Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...

CARMELITA (sob a proteção do leque)

- E nem dormimos...

MAURA (num lamento)

- Nunca dormimos...

D. FLÁVIA (dolorosa)

- Velamos sempre... Para que a alma e a carne não sonhem...

(RODRIGUES, 2004b: 164)

Colaborando com o panopticismo proposto pela religiosidade com a noção de que “Deus vê tudo”, temos ainda o espaço da casa como colaborador da auto-regulamentação: a casa – espaço fundamental das mulheres “direitas”, das “mães de família” – não tem cômodos, e nega qualquer privacidade a cada uma delas, que, além de se auto-regularem, podem regular umas às outras em tempo integral.

3.2. Das Evas e Marias coloniais às Evas e Marias rodrigueanas

O papel de Maria como modelo a ser seguido pelas mulheres bem adaptadas à sociedade parte de um projeto cristão e patriarcal consideravelmente bem sucedido. Segundo Mary Del Priore, “essa concepção de um papel para a mulher no interior do fogo doméstico – o de santa-mãezinha – espalhou-se aos demais segmentos sociais, entre os quais o mesmo modelo sofreu por vezes certa reelaboração” (PRIORE, 1995: 309). A mulher modelar tinha que “ser abnegada, devota, obediente ao pai e ao marido, obrigada às leis de Deus e da Igreja e em tudo dedicada à doutrinação da sua prole” (PRIORE, 1995: 310). Este é o modelo cristão-patriarcal cuja Bíblia já apontava, como fica evidente nas palavras de São Paulo na Epístola aos Efésios: “As mulheres estejam sujeitas aos seus maridos como ao Senhor, porque o homem é a cabeça da mulher, como Cristo é a cabeça da Igreja... Como a Igreja está sujeita a Cristo, estejam em tudo as mulheres sujeitas aos seus maridos”.

Assim, como serva, a mulher é louvada: tal qual a Virgem Maria, abdica de sua feminilidade e de seu erotismo – considerados nocivos à sociedade e, por conseguinte ao homem – e, subordinada às diretrizes patriarcais, deixa-se exaltar pela maternidade e por qualidades espirituais e abstratas. (VERNIZI, 2006, p. 22)

No teatro rodrigueano isso fica evidente: como Adão e Eva, as personagens masculinas são mais planas, previsíveis e com pouca complexidade de caráter, enquanto as mulheres são psicologicamente mais complexas, tomam atitudes contraditórias, mudam suas posições e nem sempre é possível compreender claramente seus percursos e intenções. Muitas vezes, as mulheres são amorais e sofrem menos com a culpa e as relações entre elas frequentemente envolvem rivalidade e competição. E se na obra de Nelson Rodrigues os seres humanos são sempre representados com uma grande dose de pessimismo, como criaturas dissimuladas, as mulheres o são especialmente em comparação aos homens.

Segundo Irã Salomão, nas peças míticas de Nelson Rodrigues – nas quais o autor se propõe mais enfaticamente a remexer tabus e mitos –, “os heróis e a

linguagem trazem o psiquismo pelo discurso, e fala de cada um de nós. Através dos arquétipos universais o particular é atingido. É o mito que, como lembra Fernando Pessoa, é o nada que é tudo” (SALOMÃO, 2000: 59). É possível perceber dentro da obra rodrigueana dois modelos de comportamento feminino, que Irã Salomão, como psicanalista, chama de “arquétipos universais”. Antes disso, são modelos sociais, culturais e ideologicamente construídos ao longo de séculos de tradição religiosa: Maria, a santa mãe, a mulher idealizada, e Eva, a pecadora, a libertina, a mulher denegrada. São modelos que permeiam a obra do autor e que fazem parte do imaginário cristão ocidental:

A dupla imagem contraditória de Maria e Eva alimentou os fantasmas de gerações de católicos. O caráter inconciliável da maternidade e do sexo, o modelo da Santa Mãe e a imagem da decadência teceram a tela de fundo do inconsciente coletivo das sociedades católicas (PEETERS, apud: ARY, 2000: 72).

Esta é a crença de mulher ideal que encontramos na obra de Nelson Rodrigues: a da mulher que passa de virgem à esposa e dedica-se inteiramente ao marido e aos filhos, que devem estar à frente das próprias vontades. Podemos encontrar interessantes exemplos disto em *Myrna escreve*, um correio sentimental publicado no *Diário da Noite* e assinado por Myrna, pseudônimo feminino de Nelson Rodrigues, que respondia as cartas das leitoras e dava conselhos amorosos a partir de uma postura ideológica conservadora. O ideal amoroso professado por Myrna era de que a mulher deve renunciar a tudo pelo seu companheiro. Deve perdoar traições e ter a felicidade dele como seu principal objetivo de vida, afinal, a felicidade do parceiro seria a sua própria felicidade, pois mulher feliz é aquela que busca a satisfação do marido e dos filhos e não a sua própria. Ao ser acusada de ir contra as mulheres, Myrna defende-se culpando a “natureza feminina”:

Perante a natureza, o amor pode ser, para o homem, uma simples aventura: e, para a mulher, tem, sempre, alguma coisa de trágico e definitivo. Para um homem, entregar-se a um amor pode significar pouco ou muito: para a mulher, significa muitíssimo, de qualquer maneira. Faz mal a leitora quando me acusa de ser contra as mulheres. A natureza é que é, sempre, contra nós. Não somos vítimas do homem. Vítimas, sim, mas da natureza (RODRIGUES, 2002: 75).

Tal concepção de que determinadas características eram inerentes aos gêneros está em perfeita consonância com a sua época. E assim como às mulheres eram atribuídas as características da abnegação e dos instintos amoroso e materno, ao homem também eram atribuídas características próprias de sua natureza:

O ideal para um relacionamento era o rapaz de *bom caráter, correto e respeitador*, que jamais tentaria ultrapassar os *limites da decência*, pelo menos com uma *moça de família*. Entretanto, caso se exacerbasse nas carícias ou propusesse intimidades sexuais à sua namorada ou noiva, o rapaz seria absolvido pela crença difundida de que se comportava de acordo com a *natureza de homem* (BASSANEZI, 2008: 616).

A posição de Myrna, ideal amoroso professado pelo pseudônimo feminino de Nelson Rodrigues, reflete a posição da mulher dentro de seu tempo: uma mulher que deve ser submissa e reprimir os próprios desejos, privilegiando a satisfação masculina, o elemento dominante na sociedade, em detrimento de si mesma. Tal concepção está no cerne da formação da sociedade brasileira, como podemos perceber na historiografia da mulher no Brasil.

Durante os anos 30 e 40, a urbanização e a industrialização, somadas ao êxodo campo-cidade, acabavam por transformar as tradicionais redes de sociabilidade e, conseqüentemente, as relações afetivas. Como bem sintetizou Antônio Cândido:

Impondo-se a participação da mulher no trabalho da fábrica, da loja, do escritório, a urbanização rompe o isolamento tradicional da família brasileira, rica ou pobre, e altera de maneira decisiva o *status* da mulher, trazendo-o cada vez mais para perto dos homens. As conseqüências imediatas podem ver-se nos novos tipos de recreação e de namoro que atualmente implicam contato muito mais freqüente e direto entre rapazes e moças, tanto entre gente comum quanto na burguesia. O hábito de ir a danças, ao cinema, e o costume universal do *footing* estão destruindo (pela substituição dos processos mais íntimos), a organização tradicional do namoro com bilhetes, palavras bonitas, serenatas, *chaperons*. E acima de tudo estão modificando a iniciativa para o casamento, transferindo-s dos pais para as próprias partes interessadas, uma vez que com a dissolução dos sistemas de parentesco, está se tornando cada vez mais uma questão individual e não de grupo (CÂNDIDO, apud: PRIORE, 2006: 282).

Os discursos de representação do cinema e das revistas propagam imagens de artistas “apaixonados”, e o beijo, sinônimo de final feliz, instala-se e

passa a ser imitado: as pessoas começam a beijar-se, tocar-se e acariciar-se por cima das roupas. Tais discursos veiculados pela mídia formam as identidades e passam a modelar mentes e corpos. Os jovens passavam mais tempo juntos e a guarda dos pais baixou. Porém, tudo o que parece pôr um fim à culpa relacionada à sexualidade, convive com conveniências hipócritas e a vergonha do corpo (PRIORE, 2006: 283).

Apesar da modernização, as distinções entre os papéis sociais de acordo com os gêneros masculino e feminino continuaram nítidas. Como afirma Bassanezi,

a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceito e visto como subsidiário ao trabalho do homem, o “chefe da casa”. Se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico –, também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra, passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade (2008: 608).

Neste contexto, as revistas femininas, bem como os cadernos dedicados às mulheres, tinham um papel modelar como formadores de opinião. Segundo a historiadora Carla Bassanezi, em estudo a respeito destes periódicos e a relação entre homens e mulheres da época, em meados do século 20, permanecia a crença de que ser mãe e esposa era o destino natural das mulheres, enquanto a iniciativa, o espírito de aventura e a participação no mercado de trabalho eram características intrínsecas à masculinidade (PRIORE, 2006: 284). As regras eram bem conhecidas:

O rapaz devia ir buscar a moça em casa e depois levá-la de volta – mas, se ela morasse sozinha, ele não poderia entrar; o homem sempre pagava a conta; “moças de família” não abusavam da bebida alcoólica e, de preferência, não bebiam; conversas ou piadas picantes eram consideradas impróprias; os avanços masculinos, abraços e beijos deviam ser firme e cordialmente evitados; a moça tinha de impor respeito. Não importavam os desejos ou a vontade de agir espontaneamente – nos conta Carla Bassanezi – o que pesavam ainda mais eram as aparências e as regras, pois, segundo conselho das tais revistas, “[...] mesmo se ele se divertir, não gostará que você fuja dos padrões, julgará você leviana e fará fofoca a seu respeito na roda de amigos”. Durante os chamados Anos Dourados, aquelas que

permitissem liberdades “[...] que jamais deveriam ser consentidas por alguém que se preze em sua dignidade”, acabavam sendo dispensadas e esquecidas, pois “[...] o rapaz não se lembrará da moça a não ser pelas liberdades concedidas” (PRIORE, 2006: 284)

Ressoam ainda os ecos de um discurso antigo. Mary Del Priore sistematiza dados encontrados em documentos do governo e da Igreja, na literatura e nos periódicos para investigar a situação feminina no Brasil colonial. Encontramos lá uma mulher que não se separa de seu corpo, que tem no físico a determinação para sua situação de mulher. As várias situações e concepções encontradas nestes documentos são muito páreas ao universo ficcional criado por Nelson Rodrigues em *Dorotéia*: a peça é exemplar da moral e dos valores construídos durante a formação da sociedade brasileira. Obviamente, a sistematização destes dados é consideravelmente posterior à gênese da peça, o que demonstra que a obra não foi concebida com propósitos de funcionar como uma alegoria do período (muito embora possa ser tomada como tal, uma vez que os paralelos são claros), porém, fica evidente como estes discursos que se construíram no princípio da formação da nossa sociedade permearam a nossa história, se incrustaram no imaginário brasileiro e refletiram em nossas representações e crenças, formando assim modelos de comportamento. Na peça isto fica muito evidente na demonização da sexualidade, na importância atribuída ao casamento e na forma de perceber a feminilidade e no trato do corpo.

Encontramos no Brasil colonial um projeto de formação da colônia que alia o governo e os interesses da metrópole à Igreja. Interessava à metrópole povoar as enormes extensões de terra da colônia, povoar e organizar a produção tornando eficiente a empresa mercantil, e para tanto, precisava-se normatizar socialmente os diferentes gêneros (PRIORE, 1995: 43), porém o que se assistia – das perspectivas da Igreja e do Estado – era uma convulsiva mobilidade, sobretudo masculina, que desafiava as pressões organizadoras do moderno estado português e “espelhavam a disponibilidade sexual contaminada pela exploração sexual contida no escravismo, o amolengamento moral, o desfibramento espiritual” (PRIORE, 1995: 44). Tais instituições percebiam a sexualidade como desordenada e consideravam ilegítimas a proles miscigenadas

ou concebidas fora dos laços matrimoniais. Se por um lado, devido à necessidade de povoamento, se enaltecia a maternidade e a geração de múltiplos filhos, por outro, isto contaminava o ideal de “pureza do sangue”, caro aos colonizadores e a Igreja, e os filhos gerados fora do matrimônio pareciam comprometer a organização do Estado, na medida em que quebravam o equilíbrio de sua dominação com o incremento de bastardos e mestiços que eram colocados pelo próprio sistema na marginalidade social (PRIORE, 1995: 74). Para alcançar seus objetivos, o Estado, aliado à Igreja, desenvolveu o projeto de normatização da sexualidade, em especial feminina, que deveria enaltecer e valorizar a maternidade e a figura materna dentro dos laços do sagrado matrimônio. Este projeto foi tão bem sucedido, que ainda hoje a mentalidade criada em torno da ideia de maternidade como algo essencialmente sagrado é evidente nas mais diversas instâncias, como é notável em *Dorotéia* na relação que se estabelece entre a personagem D. Flávia e as outras mulheres da família, que são absolutamente subjugadas por aquela que tinha o status de “mãe”. Nas palavras de Mary Del Priore,

A comunhão entre o desejo institucional de domesticar a mulher no papel da mãe e o uso que as populações fizeram desse projeto foram tão bem-sucedidos, que o estereótipo da santa-mãezinha provedora, piedosa, dedicada e assexuada se construiu no imaginário brasileiro no período colonial e não mais o abandonou. Quatrocentos anos depois do início do projeto de normatização, as santas-mãezinhas são personagens de novelas de televisão, são invocadas em pára-choques de caminhão (“Mãe só tem uma”, “Mãe é mãe”), fecundam o adagiário e as expressões cotidianas (“Nossa mãe!”, “Mãe do céu”); políticos, em discursos, referem-se às suas mães como ‘santas’. O Dia das Mães significa um imbatível estimulador de vendas para o comércio, e teses científicas sustentam que a sociedade brasileira considera a maternidade uma tarefa essencial (PRIORE, 1995: 18).

A maternidade extrapola, portanto, o campo da biologia, possuindo um extenso conteúdo sociológico, antropológico e uma visível inserção na mentalidade histórica: a construção do modelo da santa-mãe, construto social de interesse das classes dominantes, foi um fenômeno de longa duração histórica e de longa permanência na história de nossas mentalidades que ajudou a submeter melhor a mulher à vida doméstica.

O processo de adestramento ao qual foram submetidas as mulheres

coloniais teve como principais instrumentos de ação o discurso metropolitano sobre padrões ideais de comportamento através dos moralistas, confessores e pregadores e a Igreja metropolitana, que adaptava valores conhecidos para um discurso com conteúdo e objetivos específicos na colônia (PRIORE, 1995: 26). Nascia assim uma nova sensibilidade, uma nova ética sexual que normatizava a sexualidade, podendo quaisquer excessos, e soterrava as práticas de até então sob comentários de religiosos, jurídicos e médicos. Este é um processo que, no Brasil, se inicia no período colonial, mas que sobrevive, com intensidades diversas, ao longo dos séculos, e que ainda era marcante, muito embora mais velado, nas décadas de 40 e 50. *Dorotéia* se constituiu como uma caricatura deste discurso hipócrita que busca a normatização da sexualidade e, acima de tudo, da sexualidade feminina.

A medicina alia-se à Igreja na busca pela constituição de famílias sacramentadas. O discurso normativo médico acerca do funcionamento do corpo feminino servia como instrumento de domesticação, uma vez que dava suporte para o discurso religioso ao assegurar cientificamente que a função biológica natural da mulher era a procriação e, assim, condenava quaisquer outras práticas, como castidade, que resultaria em melancolia, ou a luxúria, antiga inimiga dos homens (PRIORE, 1995: 27).

No período colonial, a ciência médica estava contaminada pelo imaginário. Este, por sua vez, não se constituía tanto num falso saber, porém mais significava uma rede de idéias motrizes que orientava o médico e supria provisoriamente as lacunas dos seus conhecimentos. Os fisiologistas e médicos não estudavam apenas a anatomia e a patologia da mulher, mas tentavam entender a natureza feminina, isolando os fins para os quais ela teria sido criada ou aos quais ela obedeceria. Os documentos da medicina que então se praticava davam-se por objetivo sutil definir uma normalidade – o que é um conceito polimorfo, e ao mesmo tempo fisiológico e moral –, que exprimisse o destino biológico da mulher (PRIORE, 1995: 30).

O discurso médico inclusive dá sustentação a uma mudança de posição da Igreja, que tem de fato propósitos políticos de povoação. A castidade era até então considerada a postura ideal, a atitude em relação ao sexo que mais aproximaria os seres humanos de Deus. Menos nobre, mas ainda aceitável, era o sexo para procriação dentro dos laços do sagrado matrimônio, e, por fim, a

postura mais condenável era a prática sexual com a finalidade do prazer. Com o suporte do discurso médico, que via com maus olhos a abdicação do sexo, uma vez que os gases venenosos gerados no interior do útero, não podendo sair pelas vias normais abertas pelo coito, subiriam à cabeça e afetariam o cérebro da mulher, causando melancolia e histeria³¹, a Igreja assume uma postura de valorização do casamento em detrimento da castidade.

Cabe ressaltar que os discursos da Igreja, da medicina e do Estado eram consonantes em relação à mulher e sua função única e exclusiva de procriadora: à luz dos valores e dos papéis sociais existentes, a mulher encontrava na maternidade a sua única possibilidade de realização. Para a organização da colônia de acordo com os interesses do Estado metropolitano, era importante que a maternidade se realizasse de maneira normatizada no interior do casamento, e para tanto, o discurso religioso impõe as regras morais que estabeleciam o matrimônio como sagrado, valorizado e única possibilidade espiritualmente e fisicamente saudável de exercício da sexualidade. A supervalorização da maternidade está circunscrita ao casamento, e, por conseguinte, temos também a supervalorização do matrimônio.

3.3.1. O matrimônio e a maldição do amor

Se o único destino possível e aceitável da mulher é a maternidade, o único destino possível e aceitável também é o casamento. Tal imposição social, que independe de desejos individuais e é tida de fato como um destino irrevogável é o que encontramos em *Dorotéia*. Muito embora na peça a ideia do casamento seja completamente esvaziada da convivência conjugal, do prazer e do desejo, e esteja, ao contrário, associada à ausência certa do marido e à sensação negativa da náusea que aflige o corpo de todas as mulheres da família na noite de núpcias, a ocorrência do casamento é indiscutível e inquestionável. D. Flávia, no dia do casamento da filha, Das Dores, relata à Dorotéia como será a primeira noite de casada de sua filha, exatamente como foi a sua própria, bem como a de

31 Conta-se que o termo “histeria” deriva do termo grego *hyster*, ou seja, útero, associando o mal da histeria diretamente a figura feminina e a sua sexualidade, ou melhor, ausência dela. Ainda hoje o conhecimento popular costuma associar, dentro de um discurso informal, características como o mau humor ou variações de humor, até o caráter duvidoso no comportamento feminino à suposta ausência de prática sexual.

Maura e Carmelita e de todas as outras mulheres da família desde a bisavó, com exceção de Dorotéia:

D. FLÁVIA (abstrata)

- Minha primeira noite foi igual à de Maura e de Carmelita...

AS DUAS

- Igualzinha!

DOROTÉIA

- Concordo.

D. FLÁVIA (em crescendo)

- Assim como será igual a primeira noite de minha filha, que se casa amanhã... Ela está ali, à espera de um noivo que não viu nunca e que não verá jamais... (veemente) Pois eu te contarei a noite de amor de minha filha, nos últimos detalhes... (doce) É como se eu não já estivesse vendo... o noivo invisível a levará nos braços ... Ihe fará carinhos...

MAURA E CARMELITA (doces)

- Carinho...

D. FLÁVIA (num repente feroz)

- E, de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo... E será como se fosse apodrecendo... Ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro do pescoço... O próprio pijama há de se decompor (lenta) com a máxima naturalidade... (para Dorotéia) ouviste?

DOROTÉIA (num fio de voz)

- Sim...!

D. FLÁVIA

- Tudo isso acontecerá com minha filha, como aconteceu comigo...

AS DUAS

- E conosco também...

(RODRIGUES, 2004b: 160-161)

O acontecimento do casamento é uma obrigação e não cumpri-la configura-se como pecado. Na peça, esta lógica é levada às últimas consequências no casamento da menina Das Dores. Conta-se que esta nasceu prematura e morta, mas, não havendo sido comunicada da própria morte, a menina cresce perambulando pela casa até que possa cumprir com sua obrigação nupcial – mais forte do que a morte –, e apenas então concretizar o seu falecimento:

D. FLÁVIA

- Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. (patética) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjôo nupcial... (RODRIGUES, 2004b: 166)

Isto, porque como ainda explica D. Flávia, nenhuma mulher da família pode

morrer antes da náusea nupcial. É preciso primeiro passar por este acontecimento e aquela que não o fizer “morre em pecado e paixão”. Fica assim clara a imposição do casamento que, como na história do Brasil colonial, diferentemente da ideia contemporânea e romantizada, é completamente dissociado da noção de amor carnal, de paixão, e não apenas é dissociado, mas serve para combater tais sentimentos ligados diretamente à luxúria e ao pecado.

Na Idade Média, o amor foi representado como algo ideal e inatingível. Posteriormente, o Renascimento apresenta uma tímida tentativa de associar matéria e espírito. Já na Idade Moderna, período que compreende o colonialismo brasileiro, a Igreja e a medicina fazem o possível para dissociar paixão de amizade, alocando a primeira fora e a segunda dentro do casamento. Daí passamos ao romantismo, que associa o amor à morte e à contemporaneidade, na qual o sexo tornou-se uma questão de higiene e o amor romântico, supervalorizado, parece ter voltado a uma condição de ideal inatingível (PRIORE, 2006: 14).

Este amor romântico e idealizado tal como o conhecemos, tão caro à sociedade contemporânea, é um fenômeno tardio. Historiadores britânicos afirmam que o amor como base do casamento seja uma das mais importantes mudanças na mentalidade ocidental ocorrida no limiar da Idade Moderna (PRIORE, 2006: 14). As idéias do amor associado à sexualidade como base da felicidade conjugal se iniciaram nas últimas décadas do século XIX. Até então se vivia “uma era de constrangimentos e recalques quase sem limites” (PRIORE, 2006: 13). Recusava-se a noção de prazer e se exultava a castidade. Tal ética sexual que associava a sexualidade ao pecado – o que foi feito até meados do século passado, época em que *Dorotéia* foi concebida – se impôs de maneira mais ou menos incisiva em diferentes épocas e lugares durante muito tempo, impregnando assim as mentalidades (PRIORE, 2006: 13-14).

No Brasil colônia, a Igreja apropriou-se da mentalidade patriarcal e explorou as relações de poder e dominação que permeavam o encontro entre os sexos. A relação de dominação implícita no escravismo reproduzia-se nas relações conjugais, nas quais os maridos condenavam as esposas à escravidão doméstica, obediência e submissão: “Sua existência justificava-se por cuidar da

casa, cozinhar, lavar a roupa, e servir ao chefe da família com seu sexo” (PRIORE, 2006: 22), e, assim, excluía-se do casamento a noção de um amor que não o estritamente fraternal:

Na visão da Igreja, não era por amor que os cônjuges deviam se unir, mas sim por dever; para pagar o débito conjugal, procriar e, finalmente, lutar contra a tentação do adultério. “O amor” – leia-se conjugal – “extingue todas as paixões malignas que são quem perturba o nosso descanso”, admoestava em 1783, frei Antônio de Pádua. Já com as paixões malignas, opostas ao afeto conjugal, “Tudo são ondas, ímpetos, borrascas e tempestades...”, dizia outro pregador, Manuel Bernardes. No casamento o amor-paixão era inimigo. Mas o ideal de castidade e paciência embutia-se no “amor conjugal: [...] um fogo aceso pela providência divina para apagar os incêndios de todo amor ilícito e profano”. O conceito desse amor que devia ser vivido pelos casados denunciava, com desprezo, os afetos excessivos (PRIORE, 2006: 28).

Na perspectiva da Igreja, a única e absoluta justificativa da sexualidade era a procriação, que configurava o dever único dos esposos. O uso do corpo no matrimônio tinha uma perspectiva escatológica, pois somente nas penas da vida conjugal e do parto se poderia encontrar redenção para os pecados e possibilidade de vida eterna. Apenas esvaziado dos prazeres físicos, o corpo feminino seria considerado dentro da normalidade pretendida, e oco, se revelaria útil porque fecundo. Assim, a sensualidade,

abandonada às impulsões desregradadas, rebaixava a alma dos homens ao nível dos animais, e por isto era fundamental evitar que a mulher, criada por Deus para cooperar no ato de criação, acabasse por tornar-se para o homem uma oportunidade de queda e perversão. Ela deveria apagar todas as marcas da carnalidade e animalidade do ato pela imediata concepção. Daí serem malditas as infecundas, as incapazes de revestir com a pureza da gravidez a dimensão do coito. Daí também a importância do casamento em dar uma ordem e uma regra para a natureza, a priori corrompida (PRIORE, 1995: 30-31).

Percebemos uma mudança radical na mentalidade contemporânea no que diz respeito às noções de amor e casamento. Dos romances às canções populares, dos filmes hollywoodianos à teledramaturgia, do popularesco ao erudito, a arte canta e celebra a grandiosidade do amor:

Ah! O amor... esse milagre de encantamento, espécie de suntuoso presente que atravessa os séculos. Espécie de maravilhamento sobre o qual somente os artistas, e talvez os amantes, possam dizer alguma

coisa. Feito de encontros inesperados ou de acasos favoráveis, ele é como um choque violento que eletriza, cega, encanta. Deixa-nos perdido. E – tarde demais – perdidamente enrolados. O choque provoca reações em cascata: desejo ou paixão que se manifestam na impaciência dos olhos, do coração, de todo o corpo. Fabricada por aparições, cartas, telefonemas, essa concentração sobre um objeto, essa nostalgia de um lugar utópico, enfim, reencontrado, se traduz na descoberta de um ser que passa a ser o único bem, a pátria, enfim, o centro de tudo! (PRIORE, 2006: 12)

A noção de amor romântico, apaixonado e arrebatador e que se configura como a motivação para o casamento e uma união conjugal feliz e honesta nos é cara, como podemos perceber em várias diferentes falas de Nelson Rodrigues, seja na ficção, seja em seus depoimentos. Vejamos o que diz Myrna, pseudônimo feminino de Nelson Rodrigues, ao responder a carta de uma leitora em seu correio sentimental:

Sua tragédia pode ser assim resumida – “seu noivo ganha pouco e você não quer casar nessas condições”. Diz, então, esta coisa aparentemente lógica: “Prefiro esperar”. Desculpe, Luciana, mas estou mergulhada na maior perplexidade. “Preferir esperar” em amor pode ser uma atitude sensata, mas não é, nem foi nunca amorosa. Uma mulher enamorada não tem esse raciocínio minucioso, essa visão implacável das exigências da vida prática. Falta a você o frêmito, o ímpeto, o fervor das enamoradas perfeitas. Nenhuma grandeza, nenhum heroísmo, nenhum sacrifício, nenhum arrebatamento que faça lembrar as heroínas de novela, de ópera e de filme. Ora, qualquer romance autêntico, mesmo suburbano, se parece bastante com a literatura, o cinema e o teatro lírico ou dramático (RODRIGUES, 2002: 18-19).

Tal fala é muito representativa do que significa o amor para mulheres e homens contemporâneos. A concepção de amor casto, esvaziado de paixão, desejo e erotismo, e o matrimônio realizado por motivações outras que não o amor, mas em acordos familiares que almejavam a normatização da sexualidade e a geração de prole adequada, legítima e não mestiça, nega e agride os valores contemporâneos, e permanece no imaginário brasileiro como uma espécie de fantasma, de assombro.

Isto fica evidente na própria obra de Nelson Rodrigues, permeada de casamentos sem amor e nos quais predomina a infelicidade conjugal, enquanto impera a busca pela realização sentimental e sexual fora do casamento: percebemos isto muito evidentemente desde suas peças míticas, com *Anjo Negro*, *Senhora dos Afogados* e *Álbum de Família*, todas tendo como o cerne da

tragicidade o casamento sem amor e as consequentes relações extraconjugais, até seus romances folhetinescos, nos quais percebemos a luta das heroínas românticas por realizar-se sentimentalmente em relações apaixonadas, ao mesmo tempo em que buscam bravamente fugir das imposições sociais e familiares que as empurram para os casamentos convenientes. Em *Dorotéia*, temos a explicitação desta lógica rodrigueana que, de maneira mais sutil, acaba por permear toda sua obra. Aqui, a condenação da sexualidade e do matrimônio despido de amor é evidente e aparece como a primeira marca trágica da peça:

DOROTÉIA

- Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLÁVIA

- Noite.

DOROTÉIA

- Desculpe. Noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (desesperada) do amor, do homem!

D. FLÁVIA (num grito)

- Do homem!

DOROTÉIA (baixo)

- Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! A recebemos na noite do casamento... (RODRIGUES, 2004b: 159-160)

A casa, sem leitos ou cômodos, serve como símbolo de morte, tornada a herança da estirpe, desde que a bisavó traiu o amor. Amando um homem e se casando com outro, na noite do matrimônio ela tem a náusea, iniciando assim a fatalidade familiar, que passa de uma mulher a outra e condena a todas as mulheres da família. Para Nelson Rodrigues, pecar contra o amor é tão grande falta, é tamanho pecado, que a punição não se volta apenas a quem o comete, mas é transmitida de geração a geração. Assim, todas as mulheres da família estão fadadas a ter a indisposição na noite do casamento.

Tal indisposição remete justamente à violência ligada à noite de núpcias em uma época em que se esperava não apenas a virgindade, mas a completa inexperiência sexual das donzelas descasadas e os casamentos convenientes não implicavam laços afetivos entre os noivos.

3.3.2. Marias e os perigos da visão

Outra qualidade resultante da maldição que acomete as mulheres da família, exceção feita à Dorotéia, somada à náusea da primeira noite e à decomposição do noivo, na verdade precede estas duas características: é o defeito de visão que impede cada uma delas de enxergar os homens:

D. FLÁVIA

- (...) As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (frenética) E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... e terá todas as insônias... (novo tom) Nós nos casamos com um marido invisível... (violenta) Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos... (Apenas informativa) É assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias... (RODRIGUES, 2004b: 160)

Os perigos relacionados à visão são uma discussão tradicional dentro da perspectiva filosófica e teológica:

Desde há muitos séculos, na filosofia e na teologia, revela-se a inquietação devido à vinculação dos prazeres, ou das possibilidades de investigação do mundo, pela visão a um perigo e fascínio: a ameaça de diluição do ser na indeterminação do que lhe é totalmente externo (PEREIRA, 1999: 25).

Sob o prisma da religiosidade cristã, Agostinho trata do perigo da visão como uma das tentações da carne, considerando que o apelo das aparências do mundo exterior pode ser uma perigosa fonte de sedução que aprisionaria o homem ao mundo sensível ao desviá-lo dos ideais e propósitos superiormente inspirados. Semelhante à tentadora e diabólica figura feminina, dotada de poderes de sedução, assim também é a visão, capaz de condenar e escravizar, tirando os seres humanos dos caminhos divinos:

Que multidão inumerável de encantos não acrescentaram os homens às seduções da vista, com as variedades das artes, com a indústria dos vestidos, calçados, vasos, com outros fabricos desta espécie, com

pinturas e esculturas variadas, com que ultrapassam o uso necessário moderado e a piedosa representação dos objetos! No exterior correm atrás das suas obras. No interior esquecem Aquele que os criou e destroem o que por meio d'Ele fizeram! (AGOSTINHO, apud: PEREIRA, 1999: 27)

As heranças do platonismo, bem como a tradição judaico-cristã, desvalorizam e mesmo condenam o mundo das aparências, apontando para uma disciplina do olhar. Assim, a cegueira seletiva que atinge as mulheres da família, não é tomada como um defeito, mas como uma graça divina:

DAS DORES

- Mas... E eu verei meu noivo, mãe?

D. FLÁVIA (num grito histérico)

- Não!

DAS DORES (humilhada)

- Nem precisava dizer... eu sei que não... eu sei que não o veria nunca... Quantas vezes me disseste que nenhuma de nós consegue ver um homem é um defeito de visão, eu sei, claro...

D. FLÁVIA

- Uma graça de Deus!

DAS DORES

- Uma graça de Deus... acredito que seja... e recebo esta graça... se chegar um homem perto de mim... e me carregar no colo... ainda assim eu serei cega... apenas sentirei seu hálito... poderei tateá-lo às cegas...

D. FLÁVIA

- Sim...

DAS DORES (fremente)

- Eu me sinto feliz de ser como vós...(muda de tom) mas tens certeza de que nunca verei meu marido?

D. FLÁVIA

- Nunca!

DAS DORES (dolorosa)

- Graças, graças! (de novo inquieta) Mas não verei absolutamente nada? nem uma sobranceira solta no ar?... Nem um botão de punho? ... Ou, quem sabe, um colarinho de ponta virada?

D. FLÁVIA (feroz)

- Nada!

DAS DORES

- Nada... E se uma mulher da família, uma de nós...

D. FLÁVIA

- Não!

DAS DORES (baixo)

- ... visse o colete de um homem, se conseguisse ver um colete...

D. FLÁVIA (sob terror)

- Nunca! Que seria de nós? Que seria das parentas mortas? Que seria dos véus que guardamos nas cômodas? Não teríamos consolo para a nossa vergonha – nem em vida, nem na morte!...

(RODRIGUES, 2004b: 177)

O desfecho das personagens de Maura e Carmelita confirmam a presença do sentido da visão como algo que tenta e leva à perdição: é a partir da visão das botinas, “que representam a masculinidade em estado bruto, desabotoadas como as calças (certamente desabotoadas) que povoam a imaginação das reprimidas mulheres” (FRAGA, 1998: 132), que elas são encaminhadas à “perdição” do desejo, e, conseqüentemente, à morte:

MAURA (soluçando)

- Juro que queria odiá-las e não consigo... ou esquecê-las.. mas não posso... queria estrangulá-las, assim... com as minhas próprias mãos... porém sinto o que nunca senti... ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre de não pensar nelas... (lenta) E se, ao menos, eu não as visse desabotoadas... (num lamento) como poderei viver depois que as vi desabotoadas? (RODRIGUES, 2004b: 182)

A valorização da visão, e a visão como fonte, origem do pecado, está em consonância com o valor atribuído às aparências, que, acreditava-se, refletiam diretamente a moral.

3.3.3. O corpo feminino e os seus usos

Uma mulher em público sempre está deslocada.
Pitágoras

O Deus presente e vigilante configura-se como um deus cruel, castigador e que não aprova a beleza ou a alegria e serve de parâmetro para a vida das viúvas. Dentro desta concepção, ser bela e ter um procedimento correto são fatos completamente incompatíveis. É por isso que Dorotéia, a prima bela e desviada que, em busca de expiação pelos pecados cometidos como prostituta e libertina, volta-se a família de mulheres horrendas. Esta propõe como o primeiro e principal passo para a regeneração da meretriz a destruição da sua beleza:

D. FLÁVIA (lenta e feroz)

- Sim... Precisa de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum nenhum...

DOROTÉIA (atônita)

- Em mim? No meu corpo?

MAURA (feroz)

E no teu rosto!

DOROTÉIA

- Não!...

D. FLÁVIA

- No teu rosto... pelo menos, numa das faces... no ombro...

CARMELITA (ávida)

- No seio também!

DOROTÉIA

- Se ainda fosse só varíola!...

D. FLÁVIA (fanática)

- Tua beleza precisa ser destruída! *Pensas que Deus aprova tua beleza? (furiosa) Não, nunca!...*

(RODRIGUES, 2004b: 171, grifos da autora)

O silêncio que envolve as mulheres pesa primeiramente sobre seus corpos, que assimilam a função anônima e impessoal da reprodução. Entretanto, o corpo feminino é onipresente nos discursos literários, médicos e políticos, em representações de toda natureza – quadros, esculturas, publicidade, literatura. Objeto do olhar e do desejo, muito se fala do corpo feminino. Ele, porém, se cala. O pudor que encobre os membros e cerra os lábios é próprio da feminilidade, ou seja, não basta esconder, mas também não se deve falar sobre o corpo (PERROT, 2003: 13).

Desde a Idade Média, o corpo feminino tem sido alvo das mais diversas especulações que o colocam em uma posição de inferioridade e mesmo condenação. A noção de gênero como um construto social e ligado antes aos aspectos comportamentais e relacionais do que aos aspectos fisiológicos propriamente ditos é uma ideia recente – data do século XX. Ainda hoje, o lugar comum associa a ideia de gênero ao sexo, aos caracteres físicos, percebendo-se assim como mulheres aquelas que têm a composição física de uma mulher, que *nasceram* mulheres, e não *se tornaram* mulheres. Partindo-se deste pressuposto, cada mulher, descendente direta de Eva, já nasce sob o paradigma da inferioridade e, se são mulheres justamente porque têm um corpo de mulher, este corpo é igualmente maldito e, ainda antes, a razão da sua condição. Acreditava-se que o corpo feminino, em seu mistério e essência, possuísse poderes maléficos. Aristóteles já afirmava que as mulheres menstruadas possuíam o poder de captar impurezas através do olhar, e Kramer e Sprenger afirmavam que tais impurezas poderiam ser devolvidas a quem elas desejassem

o mal (BERNARDO, 2003: 66). Afirmavam ainda que o poder das bruxas concentrava-se nas partes íntimas e no ato sexual, próprio das mulheres (BERNARDO, 2003: 68). Por esta razão, as mulheres mais propícias às tentações dos demônios seriam aquelas sexualmente atraentes, vaidosas, que se dedicam a cuidar da sua aparência para seduzir os homens ou simplesmente ostentar a própria beleza. Desta maneira, condena-se as atitudes que, segundo o *Malleus Maleficarum*, são típicas das mulheres: vaidade, futilidade, malícia e luxúria (BERNARDO, 2003:71).

No espaço público, o corpo feminino constitui um capital simbólico e funciona como o espetáculo do homem: sua beleza é algo a ser cobiçado, conquistado, exibido, ostentado para e pelos homens. Desde muito cedo a publicidade soube combinar a imagem feminina ao produto elogiado e, ainda hoje, o silencioso corpo feminino – reduzido ao silêncio da figuração muda – continua a ser o principal suporte da publicidade (PERROT, 2003: 13-14).

3.3.3.a. Marias e o bom uso do corpo

Em contraposição a esta superexposição e valorização, as particularidades dos corpos devem ser amenizadas, anuladas até a conformação de um modelo impessoal. As regras sociais impõem às mulheres de bom proceder a discrição e a dissimulação de suas formas. Em *Dorotéia*, percebemos a completa anulação das formas de Flávia, Maura e Carmelita, as primas de proceder “correto”, como nota-se já na primeira rubrica, que situa as três personagens no espaço da casa e descreve as suas aparências e a “boa conduta” das mulheres.

Conforme se pode constatar ao longo da peça, a aparência estará sempre diretamente atrelada à conduta moral, seja para o bem, seja para o mal, e de maneira inversamente proporcional, ou seja, quanto melhor a aparência, pior o proceder e vice-versa –: “Todas de luto, num vestido castíssimo, que esconde qualquer curva feminina” (RODRIGUES, 2004b: 147).

As referências às três são sempre generalizantes: ao mesmo tempo que fisicamente as personagens tem suas identidades femininas apagadas, anuladas,

há também uma anulação de especificidade entre elas, uma vez que são sempre descritas da mesma maneira e de uma única vez, não apresentam características físicas que as distinguem umas das outras. As personagens têm todas nomes que funcionam apenas como pontos de localização, já que poderiam ser designadas, como aquelas dos dramas expressionistas germânicos, 1ª viúva, 2ª viúva, 3ª viúva” (FRAGA, 1998: 132). A não ser por uma referência à feiura de Flávia, que, como a mais velha, adequada e servindo de modelo às mais jovens, consegue ser ainda especialmente feia:

DOROTÉIA (ardente)

- Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...

D. FLÁVIA

- Mais do que eu, duvido... Tanto, talvez...

(RODRIGUES, 2004b: 169)

De maneira caricatural, paródica deste discurso de base religiosa judaico-cristã, Nelson Rodrigues eleva a desvalorização dos traços femininos a tal ponto que a anulação do corpo feminino não é o suficiente: almeja-se a total destruição de qualquer vestígio de beleza e feminilidade do corpo. Conviver com um corpo feminino, que remeta a qualquer indício da sexualidade é uma condenação sem possibilidade de fuga. Desta maneira, são evocadas as memórias de Dorotéia, não a prostituta, mas uma outra prima de mesmo nome, que se suicidou no desespero de estar aprisionada a um corpo que por sua própria existência já carrega consigo o pecado:

D. FLÁVIA (frenética)

- A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...

MAURA E CARMELITA (apavoradas)

- Despido!

(NOVA E CATEGÓRICA MANIFESTAÇÃO DE PUDOR)

D. FLÁVIA

- É também esta a nossa vergonha eterna!... (baixo) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa...

(RODRIGUES, 2004b: 165)

A morte por afogamento não acidental é recorrente na obra teatral de Nelson Rodrigues e está sempre ligada às mulheres e seus pecados – seja por

serem elas as próprias vítimas do afogamento, como no caso da Dorotéia suicida, seja por serem as executantes de assassinatos pela via do afogamento. Em *Anjo Negro*, temos a figura de Virgínia, que executa um por um cada um dos filhos frutos do seu relacionamento permeado pela paixão e pela repulsa com o negro Ismael. Em *Senhora dos Afogados*, descobre-se que as duas primeiras filhas do casal Misael e Eduarda, mortas por afogamento e das quais se especula possíveis suicídios, foram, em verdade, afogadas pela irmã Moema, na busca de ser o único alvo das atenções do pai, por quem nutre uma paixão incestuosa. Como a terra, a água é um símbolo feminino, da qual surge tudo que é vivente: a vida vem da água. Em Nelson Rodrigues a água aparece como representante da morte, porém há que se lembrar deste caráter duplo do símbolo: ao mesmo tempo em que Dorotéia fisicamente morre afogada, o faz no intento de expiar seus pecados, livrando-se de seu corpo, origem irremediável do pecado, e, assim, renascendo para o mundo espiritual, livre do mal da corporeidade.

Este é o caminho desesperado encontrado pela Dorotéia suicida, mas, enquanto aguardam a morte natural, as outras primas optam por não apenas anular o corpo, despindo-o de qualquer atributo de graça e feminilidade, mas por castigá-lo, destruí-lo, levá-lo a um “estado de morte” ainda em vida, conforme podemos perceber na fala de Flávia, continuando a explanação da eterna vergonha do corpo e evidenciando a maneira das viúvas de lidar com o sofrimento imposto:

D. FLÁVIA

- É também esta a nossa vergonha eterna!... (baixo) Saber que temos um corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, felizmente, magro... E o corpo tão seco e tão magro que não sei como há nele sangue, como há nele vida... (RODRIGUES, 2004b: 165)

Ao longo da peça, podemos perceber o recurso da ironia ao apresentar-se nas mulheres inclusive sinais de vaidade – esta tão condenada e condenável. Porém, trata-se de uma vaidade às avessas, seguindo uma lógica contrária, carnalizada, ou seja, na qual os valores são invertidos, criando um efeito

claramente cômico dentro da peça. A relação com o corpo, que aparece primeiramente de maneira trágica, aos poucos revela certo orgulho das mulheres em serem feias e desprovidas de vaidade no sentido primário do termo, associado à noção de beleza:

D. FLÁVIA (crescendo)

- As mulheres de nossa família não têm quadris, nem querem...
(desesperada) E olha as nossas mãos que não acariciam...

(NUM MOVIMENTO ÚNICO, AS VIÚVAS ERGUEM AS MÃOS CRISPADAS)

(RODRIGUES, 2004b: 165)

Os quadris dos quais as mulheres da família são destituídas, remetem à feminilidade e à sexualidade, mas também à maternidade, pressuposto das mulheres “direitas” e apontam para a contradição intrínseca à ideologia que nega a prática sexual, mas pressupõe a maternidade, como se fosse possível dissociar os dois acontecimentos, como no mito mariano.

O ápice do cômico – e certamente um dos pontos mais altos do texto – é a cena em que as viúvas recebem em casa a futura sogra de D. Flávia, D. Assunta da Abadia e todas trocam “gentilezas”, falam, em um entusiasmo frívolo, sobre o péssimo aspecto que apresentam em um tom de vaidade quase infantil no que concerne às qualidades físicas e morais das mulheres da família:

D. FLÁVIA (pigarreia)

- Bem-vinda nesta casa, D. Assunta da Abadia!
(D. ASSUNTA BEIJA E SE DEIXA BEIJAR PELAS TRÊS VIÚVAS.
UNEM-SE AS QUATRO CABEÇAS.)

D. ASSUNTA

- Como vai, D. Flávia?

D. FLÁVIA

- Assim assim.

MAURA

- E vós, D. Assunta?

D. ASSUNTA

- Ai de mim!

CARMELITA

- Ora essa, por quê?

D. ASSUNTA

- Os rins, D. Flávia.

MAURA (num suspiro)

- Caso sério!

(AS SENHORAS PRESENTES ADOTAM UM TOM

CONVENCIONALÍSSIMO DE VISITA. GRANDE ATIVIDADE DOS LEQUES.)

D. ASSUNTA

- Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. FLÁVIA

- A senhora acha?

D. ASSUNTA

- Claro.

D. FLÁVIA

- E a senhora está com uma aparência péssima!

MAURA

- Horrível!

(A CONVERSA ANTERIOR REPRESENTA O CÚMULO DA AMABILIDADE.)

D. ASSUNTA

- Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...

D. FLÁVIA

- Estou vendo.

D. ASSUNTA

- De forma que estou muito satisfeita!

D. FLÁVIA

- Faço uma idéia.

D. ASSUNTA

- Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...

AS DUAS (numa mesura de menina)

- Ora, D. Assunta!

D. FLÁVIA

- Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feíssimas...

MAURA

- Se é...

D. ASSUNTA

- E por isso tenho por vós consideração... Por que sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre...

(RODRIGUES, 2004b: 174-175)

Tal visão, certamente satirizada, do corpo feminino, apresenta-se como uma herança do discurso normatizador do Brasil colonial, que despia a “santa mãezinha” de quaisquer traços de sensualidade. A beleza era vista como símbolo de luxúria e tentação, e não cabia às mulheres tidas como honestas. Esta visão reflete concepções ainda mais antigas da religião e da medicina, que tomavam o misterioso corpo feminino como maldito, repugnando as características específicas deste corpo que a caracterizavam como mulher e, em especial, a menstruação:

No desencadeamento erótico, o homem, ao unir-se à amante, procura perder-se no infinito mistério da carne. Mas vimos que, ao contrário, sua sexualidade normal dissocia a mãe da esposa. Ele sente repugnância pelas misteriosas alquimias da vida, ao passo que sua própria vida se alimenta e se encanta com os frutos saborosos da terra; aspira a apossar-se deles; deseja Vênus saindo inteiramente nova das águas. É como esposa que a mulher inicialmente se descobre no patriarcado, porquanto o criador supremo é masculino (BEAUVOIR, 1990: 203)

O destino da mulher “correta”, ao modelo de Maria, é, portanto, ser mãe, abnegada e desvencilhar-se de qualquer traço de sensualidade. Cabe novamente lembrar que a moral que exalta a maternidade em detrimento da sexualidade apresenta em si uma contradição insuperável, e Dorotéia funciona como uma declaração evidente disto. Ao negarem a sensualidade e a prática sexual, as viúvas também são privadas da maternidade: nem Maura, nem Carmelita tiveram filhos e vivem em uma posição de inferioridade com relação à Flávia, a única das três que, apesar de ter a maternidade parcialmente frustrada com a filha que nasceu prematuramente e morta, conseguiu ser mãe.

A maternidade, mais do que um espaço de realização, único possível dentro da visão dominante, torna-se um espaço de escravidão, de condenação, mas pode também tornar-se um espaço de revanche de acordo com o uso que se faz dele. De acordo com Mary Del Priore,

se as prédicas de moralistas e de médicos definiam que os lugares possíveis para as mulheres eram dentro de casa, da maternidade e da família, as práticas femininas revelavam, por sua vez, que havia solo para a semente desses ideais. Os aspectos políticos, econômicos e ideológicos que envolveram a reprodução na Idade Moderna decalcavam-se sobre uma concepção social de maternidade, indicando que se por um lado a situação peculiar da Colônia permitiu que este discurso estivesse a serviço do processo de povoamento, por outro, as populações femininas aproveitaram para viver a maternidade como uma revanche contra uma sociedade androcêntrica e desigual nas relações entre os sexos (PRIORE, 1995: 17).

A exaltação da maternidade, tão típica desses tempos, primeiramente serviu como refúgio para condições que poderiam ser ainda piores: a exploração

doméstica e sexual, o abandono e a solidão, humilhações e violência (PRIORE, 1995: 28). A mulher adquiria poder também ao ter controle sobre sua prole e a sua educação. O Estado e a Igreja não perceberam que

a construção desta santa-mãezinha, tão cuidadosamente elaborada para se distinguirem as mulheres 'certas' e normatizadas das 'erradas', acaba por transformar-se numa fenomenal possibilidade de revanche. Não é à toa que, até bem recentemente, os homens da Terra de Santa Cruz – a que hoje se chama Brasil – entronizaram e reverenciaram no cerne de suas casas a santa-mãezinha. Figura poderosa tornada estereótipo, esta mulher, sendo branca, negra ou mulata, pobre ou rica, detém um enorme patrimônio de poderes informais (PRIORE, 1995: 39).

Devendo ser totalmente devotadas e obedientes aos maridos, na ausência destes, como no caso das viúvas, estas assumem o completo poder dentro dos seus lares. Isto pode ser percebido no extremo exercício do poder da personagem de D. Flávia, que, na ausência da figura masculina, exerce total dominação com relação à filha e às outras mulheres da família. O seu poder sobre as outras lhe é informalmente delegado porque, além de constar que é a mais velha e a mais feia e, portanto, mais normatizada, é também mãe, o que as outras viúvas não conseguiram ser. Como mãe, mostra mais uma vez que é a mais adequada, o que lhe confere poderes absolutos no espaço da casa: determina os destinos e pode decidir a vida e a morte das outras mulheres – que são simbolicamente assassinadas por ela:

D. FLÁVIA (baixo)

- Morrer?

MAURA

- Talvez... mas queria uma morte em que não houvesse botinas...

D. FLÁVIA (com secreta alegria)

- Esta morte sim... e não outra... te darei esta morte...

MAURA

- Então depressa... quero morrer... ainda as vejo...É delírio...

D. FLÁVIA

- É teu delírio...

(MAURA DE JOELHOS)

MAURA (feroz)

- Delírio ou não, estão diante de mim... As duas...

(D. FLÁVIA, A DISTANCIA, ESTRANGULA, APENAS)

SIMBOLICAMENTE, A PRIMA. CARMELITA COBRE O ROSTO COM O LEQUE. MAURA MORRE SEM SER TOCADA.)
(RODRIGUES, 2004b: 182)

D. FLÁVIA

- Agora escuta...

CARMELITA (arquejantes)

- Escuto...

D. FLÁVIA

- Grava na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos.. Tua morte será um deserto de botinas... Não verás um único par na tua eternidade... E agora morre assim, morre...

(A DISTÂNCIA, SEM TOCAR NA VÍTIMA, D. FLÁVIA FAZ OUTRO ESTRANGULAMENTO “SIMBÓLICO”. CARMELITA MORRE.)

D. FLÁVIA

- Morta.

(RODRIGUES, 2004b: 184)

Sua voz funciona como um braço da Igreja no interior do lar: controla, normatiza e pune as posições dissonantes. Como na Colônia, em que “as mulheres interiorizavam os preconceitos e estereótipos de uma sociedade machista e androcêntrica, o que fizeram porque nesse projeto encontraram benefícios e compensações” (PRIORE, 1995: 335).

3.3.3.b. A prostituta e a prostituição: o mau uso do corpo

Dorotéia é caracterizada como o oposto da “santa mãezinha”: tem o rosto nu e belo (em oposição às mascaradas horrendas que cobrem as faces das viúvas), veste-se de vermelho, “como as profissionais do amor do início do século”. Fala-se da beleza de seu rosto, dos ombros, dos seios e dos cabelos. A sua beleza física, tida como uma espécie de maldição, aparece como algo extremamente condenável. Novamente, percebemos o uso do recurso da ironia pelo autor, colocando de maneira carnalizada, através de um processo de inversão da ordem comum, a condenação da beleza pelas viúvas:

DOROTÉIA (em desespero)

- Deixai-me ficar ou me perco!... Por tudo, peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (vacila) que vossa filha, Das Dores, (com admiração) é linda!

D. FLÁVIA (vociferante)

- Não blasfemes, mulher vadia!... (acusadora) Linda és tu!

(MAURA E CARMELITA APROXIMAM-SE PARA LANÇAR, À FACE DE DOROTÉIA, A INJÚRIA SUPREMA)

AS DUAS (como se cuspissem)

- Linda!

D. FLÁVIA (ampliando a ofensa)

- E és doce... Amorosa... e triste! Tens tudo que não presta. (ofegante)
Minha filha, nunca! (lenta e sinistra) Nós somos feias...

(RODRIGUES, 2004b: 164)

Tal concepção satiriza a ideia presente desde os primórdios do catolicismo, que condenava a beleza da mulher, tentadora descendente de Eva, e a qual a única possibilidade de redenção era a sua anulação associada à maternidade, aos modelos da Virgem Maria. No Brasil colonial, tal concepção era ainda vigente e cara à Igreja:

A fim de corresponder ao padrão paulino – caladas e sofridas – era preciso que nenhuma aparência sensualizada confundisse a mulher normatizada com a outra, luxuriosa, e porque luxuriosa, tentadora e perigosa. A conjugação entre a mulher bela e desobediente aos ditames da Igreja alimentava o mito da dissimuladora, encarnada na vida prática por aquela que não havia contraído aliança sacramentada (PRIORE, 1995: 111).

A beleza, mais do que condenável, também condena. No caso de Dorotéia, temos a beleza como a origem de seu “mal”, sua condenação à luxúria e a consequente prostituição:

DOROTÉIA

- Só lhe digo que desejaria ser – horrível! Juro... Ser bonita é pecado... por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... Talvez assim os homens não se engraçassem tanto comigo e eu pudesse ter um proceder condizente... (RODRIGUES, 2004b: 169)

Conhecida como a mais antiga das profissões, existente na grande maioria das sociedades, do antigo Egito aos tempos atuais, e reprovada na maior parte delas por seu caráter subversivo à moral dominante, seu ataque à família e a

disseminação de doenças, a prostituta, mais do que uma profissão, é parte do imaginário. Não foram poucas as suas representações nas artes e, em especial, na literatura. Na Comédia Nova, as prostitutas, juntamente com os escravos, tornaram-se verdadeiras estrelas. Em *Amores*, Ovídio afirma que "Enquanto os escravos forem falsos, os pais severos, as coscuvilheiras pérfidas e as meretrizes fáceis, Menandro viverá".

Muitas são as teorias que se propõem a explicar as causas da prostituição. Todas, porém, se filiam a três correntes básicas de pensamento: a primeira e mais criticada, que atribui a prostituição a fatores endógenos, biológicos; aquelas que atribuem a prostituição exclusivamente a fatores sociais; e uma terceira e apaziguadora posição que procura conciliar fatores biológicos e sociais/econômicos como a causa da prática do meretrício (PEREIRA, 1976: 15).

Formalmente, pode-se apontar o antropólogo italiano Cesare Lombroso como o líder desta primeira corrente. Lombroso, durante a segunda metade do século XIX, cria e defende a ideia do "criminoso nato", teoria de *O Homem Delinquente*, obra datada de 1876, na qual preconizava que pela análise de determinadas características físicas era possível traçar o perfil dos praticantes de diferentes delitos e prever de antemão a inclinação de determinados indivíduos à criminalidade. A exemplo do "criminoso nato", Lombroso procura criar também a "prostituta nata" – teoria fundamentada na observação e estudo comportamental de duzentas prostitutas. O resultado foi insatisfatório para a comprovação da sua teoria: 63% das mulheres observadas não apresentavam as degenerescências características das prostitutas natas (PEREIRA, 1976: 15).

A teoria do determinismo biológico agoniza, quando alguns endocrinologistas ressuscitam-na com base nos estudos do médico espanhol Gregorio Marañón, autor de diversas obras que versavam sobre a biologia feminina e a sexualidade. Tal teoria não se comprova pelo discurso médico e logo são esquecidas e ofuscadas pelas teorias psicológicas (PEREIRA, 1976: 16-17).

Porém a noção de uma suposta "natureza feminina" nunca deixa de existir, mais do que na medicina, no discurso popular. A crença de que determinados comportamentos são inerentes à mulher, independente do meio e das

construções sociais, ainda hoje não é incomum. Em Nelson Rodrigues, se evidencia um certo biologismo, um determinismo que marca o ser humano, a “natureza humana”. Nas palavras de Adriana Facina,

a natureza humana é formada por aspectos demoníacos e divinos, por instintos animalescos e sentimentos sublimes, pelo mal e pelo bem. Assim (...) Nelson Rodrigues caracteriza a condição humana como permeada de uma ambigüidade trágica (FACINA, 2004: 261).

Para Nelson, “os instintos não passam de um lapso indesculpável da natureza. Assim como o cirurgião esquece uma toalha na barriga da operada, assim a natureza esqueceu o instinto em nossas entranhas” (RODRIGUES, 1997: 90). E para o autor é desta maneira que se constroem as prostitutas: não são as condições sociais e econômicas que determinarão a condição da prostituta. Para ele, a inclinação à prostituição é uma espécie de dom inato, de vocação:

A prostituição é a mais antiga das profissões, começando com o primeiro casal. O que há é que existem as prostitutas vocacionais, porque toda prostituta é vocacional, senão ela se mata no princípio da carreira. Há também as adúlteras vocacionais, não por culpa do marido, mas por culpa de si mesmas, por culpa de uma fatalidade. No berço já estavam predestinadas.³²

Ainda sobre sua teoria da “prostituta vocacionada”, Nelson Rodrigues discorre a respeito das experiências que o levaram a tal constatação a partir de Madame Clessy, a cafetina de *Vestido de Noiva* e a primeira das prostitutas de seu teatro:

Madame Clessy era uma gaúcha linda. Ficava besta: “Mas como é que ela está na vida?” – perguntava a mim mesmo. Daí é que veio a minha idéia de que a prostituta é vocacional. Fiz grandes investigações nos prostíbulos e nunca encontrei uma prostituta triste, uma prostituta que não tivesse a maior, a mais absoluta, a mais plena satisfação profissional. Diziam-me que trabalhar é chato.

Por isso é que digo que a prostituta é vocacional. Se não é assim, por que a menina bonita e jeitosa vai para aquela vida e fica satisfeita? Por que ela não se mata? A prostituta só se mata por dor de cotovelo, quando o seu cáften arranja outra e a abandona. Só assim. Fora disso

³² Entrevista à revista *Ele e Ela*, 1976. Arquivos CEDOC/FUNARTE.

não há suicídio de prostituta. Há suicídio de mulher honestíssima, mas não de prostituta.³³

Tal concepção ficará marcada dentro de sua obra teatral. O prostíbulo e a marcante presença das prostitutas nas memórias do autor refletirão diretamente em sua obra. Das dezessete peças escritas pelo autor, oito contém personagens prostituídas, e tais personagens ocupam sempre posições de destaque. Em consonância com a crença rodrigueana na “prostituta vocacionada”, Dorotéia parece predestinada biologicamente à prostituição, primeiramente por sua beleza, e também por não ter sido “contemplada” com o defeito de visão que atinge as outras mulheres da família. Isto já se assinalava em sua sexualidade desde a infância:

DOROTÉIA (continuando)

- Não tive o defeito de visão que as outras mulheres da família têm... (segreda) Eu era garotinha e via os meninos... Mentia que não, mas via... E maiorzinha, também via os homens...

MAURA

- Amaldiçoada desde criança!

DOROTÉIA

- Comecei, então, a pensar: “Se me caso não vou ter a náusea”... Fiquei com essa idéia na cabeça, me atormentando... Não dormia direito e estava emagrecendo... Comecei a ficar acho que meio doída... ouvia vozes me chamando para a perdição, me aconselhando a perdição... (RODRIGUES, 2004b: 162)

Desta maneira, Dorotéia parece estar predestinada à “perdição”. Como uma “perdida”, a prostituta deve ser excluída da maternidade. Ter filhos é exclusividade das esposas, das santas-mãezinhas abnegadas, despidas de sensualidade. Durante o período colonial, acreditava-se que o uso desregrado da sexualidade – e por isto entenda-se a sexualidade fora do casamento e sem fins procriativos – causava a esterilidade, ou ainda gerava filhos monstruosos. A própria beleza já era razão para punição divina: “as mulheres muito bonitas eram impotentes por um castigo de Deus, irado com suas vaidades” (PRIORE, 1995: 167). Outra razão para as mulheres cuja sexualidade não era normatizada no interior do matrimônio serem excluídas da maternidade é o fato de que se

³³ Jornal O Estado de São Paulo, s/d. Arquivos CEDOC/FUNARTE.

acreditava que os filhos eram espelhos da conduta das mães, portanto, para ser mãe e gerar prole digna, é preciso estar enquadrada às normas.

A sacralização do papel social da mãe passava, portanto, pela construção do seu avesso: a mulher mundana, lasciva e luxuriosa, para quem a procriação não era dever, mas prazer. As mulheres que viviam em ambigüidade esses dois papéis foram sistematicamente perseguidas, pois o uso autônomo da sexualidade feminina era interpretado como revolucionário e contrariava o desejo da Igreja e do Estado de colocar o corpo feminino a serviço da sociedade patriarcal (PRIORE, 1995: 83).

Assim, não é dada a Dorotéia a oportunidade de vivenciar plenamente a maternidade: a personagem parece ser duramente punida com a morte do filho – que acontece em circunstâncias que relacionam a fatalidade diretamente ao exercício do meretrício:

DOROTÉIA (num crescendo de angústia)

- Meu filho estava no braço da ama e era sujeito a convulsões. “Doutor”, disse eu ao médico. “sare meu filho!” Querendo salvar o anjinho aleguei que não fazia questão de conta. O doutor me olhou muito – meu filho estava ao lado com febre... Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... Pois o doutor me olhava, sem dizer nada, até que falou baixo: “Não é o seu dinheiro que eu quero”, disse. Veio para mim com seus olhos de fogo. Também disse outra coisa – que eu reconhecesse a minha profissão...

D. FLÁVIA (triumfante)

- Eu te conto o resto, mulher ruim!

DOROTÉIA (apavorada e soluçando)

- Não! Não!

D. FLÁVIA (em crescendo)

- Quando espiaste, de novo, teu filho estava morto!

DOROTÉIA (chorando)

- Pois é...

(DOROTÉIA AVANÇA, DESESPERADA, ATÉ A BOCA DE CENA)

DOROTÉIA (de um lado para outro)

- Estava morto... (feroz) meu filho estava morto!

(RODRIGUES, 2004b: 163)

A morte do filho é recebida como um sinal, uma advertência de sua vida errante e uma possibilidade de redenção:

DOROTÉIA

- Sei, claro... (veemente) Eu mesma acho que a família tem o direito de exigir! (mais positiva) E de humilhar... (humilde) Não pensem que eu estou contra a minha humilhação... Nunca! Até quero ser humilhada... Me desfeiteiem, se quiserem (misteriosa) Estou desconfiada que a morte do meu filho já foi um aviso...

D. FLÁVIA

- É possível.

DOROTÉIA

- Era a providência me chamando para o caminho da virtude... Talvez essa morte tenha sido um bem... (com mímica de coro) Quando acaba, vocês, em vez de me destratarem, ainda me recebem... E me tratam com essa distinção...

(RODRIGUES, 2004b: 170)

No Brasil colonial e ainda recentemente em nossa história, é conhecido o estigma da “mãe solteira”, marcada pela transgressão das regras permitidas apenas no interior do matrimônio. A prostituta é marcada pelo duplo estigma. A sua “salvação”, a qual Dorotéia vai buscar, porém, é possível:

Aos olhos da Igreja ainda era necessário condenar rigidamente a fornicação fora da união conjugal, para não esvaziar o sentido desta última. Ao contrário do que ocorreu em grande parte da Europa, onde a lenta erradicação do concubinato e o sucesso da Reforma católica liberaram os doutores para acharem a fornicação simples menos perigosa para os celibatários, na Colônia ela tomava proporções assustadoras na medida em que incentivava maternidades ilegítimas e mestiças, sinônimo de desordem e preocupação para os poderes institucionais. Faziam-se necessários a taxionomia dos delitos femininos, o controle do corpo da mulher e, finalmente, a construção de um modelo ideal que se contrapusesse à prática venal. Erigiu-se então um modelo infrator com a qual a Igreja ameaçava as populações femininas do passado (...). Como se não bastasse, os calendários enriqueceram-se com a menção edificante de ex-prostitutas como santa Pelágia, santa Maria Egípcíaca e a prostituta de Deus, santa Maria Madalena, numa clara demonstração de que a salvação para as mulheres venais era possível (PRIORE, 1995: 87).

Assim, Dorotéia alcança a almejada salvação, que muito mais parece a sua verdadeira desgraça:

D. FLÁVIA

- Nesse tempo não tinha as chagas...

DOROTÉIA

- Elas chegaram tão de repente que nem as senti... Acho que nem o nascimento de uma espinha passa tão despercebido... Foi preciso que avisasses...

D. FLÁVIA

- Foi...

DOROTÉIA

- E já começam a me devorar... Várias no rosto, como desejavas... eu pensei que só fossem cinco... agora o jarro não quer me acompanhar...deve estar interessado em alguma mulher de pele boa... Eu não poderei mais ser leviana... (violenta para D. Flávia) Qual será o nosso destino?

(AS DUAS FICAM JUNTAS DE FRENTE PARA A PLATÉIA. MUITO ERETAS E UNIDAS. FAZEM A FUSÃO DE SUAS DESGRAÇAS. D. FLÁVIA CONTINUA SEGURANDO A MÁSCARA DA FILHA NA ALTURA O PEITO. E DÁ À COMPANHEIRA A MÃO LIVRE. SÃO PARA SEMPRE SOLIDÁRIAS.)

DOROTÉIA (num apelo maior)

- Qual será o nosso fim?

D. FLÁVIA (lenta)

- Vamos apodrecer juntas.

(RODRIGUES, 2004b: 202-203)

Vence, portanto, a moral dominante. Dorotéia se configura como uma face da mesma moeda que as viúvas: Eva e Maria como faces de uma mesma mulher. E, apesar de caricaturais, as personagens atingem outro nível de complexidade quando vão de um extremo ao outro: as viúvas sucumbindo ao desejo – e encontrando desta maneira a morte punitiva –, e Dorotéia, que nega desejo, a beleza e a sensualidade, e é condenada a uma morte em vida, a putrefação.

No teatro rodrigueano, várias das suas personagens não conseguem adaptar-se plenamente seguindo o modelo da “mulher direita”, da “mulher de família”, passando da virgindade ao casamento e dedicando-se integralmente aos maridos, negando seus próprios desejos e aspirações, e passam então a se enquadrar no “antimodelo” de mulher: Eva, a libertina. Na realidade, enquanto algumas personagens, de tendências estéticas menos realistas, parecem se enquadrar caricaturalmente nestes modelos, outras passeiam de um extremo ao outro, não tendo identidades fixas, tentando adequar-se às normas sociais, mas tendo desvios de conduta impulsionados pelo meio ou por sua própria natureza. São sujeitos que assumem

identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente. [Pois] Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2004: 13).

Assim, uma mesma personagem pode identificar-se vezes com um modelo,

vezes com outro. Na verdade, dentro de suas peças, Nelson Rodrigues privilegia o antimodelo em detrimento do modelo, o que o autor buscava explicar através do suposto projeto pedagógico existente em seu teatro: “O personagem é vil para que não o sejamos. (...) Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos, em suma, de uma rajada de monstros.” (RODRIGUES, apud: CASTRO, 2007: 161). Desta maneira, há alguns modelos de Maria, mulheres casadas, viúvas ou virgens solteiras, puritanas, reprimidas e recalcadas e várias mulheres adúlteras, depravadas, algumas lésbicas e a presença marcante das prostitutas. Porém, mais do que uma crítica a tais comportamentos inadequados, como os depoimentos do autor parecem indicar, sua obra aponta para uma crítica muito mais profunda: ao satirizar os modelos de comportamento moralmente aceitáveis, acaba por criticar todos estes modelos aos quais as pessoas não conseguem se adaptar. Por outro lado, tais personagens são punidas, castigadas por não se enquadrarem nas regras criticadas, o que aponta para um certo fatalismo: as regras podem ser quebradas, mas há que se pagar o preço social por esta inadequação. A sociedade e suas regras são mais fortes que os indivíduos.

A ênfase na polaridade dos modelos ideológicos de Maria e Eva, como se pode notar em *Dorotéia*, confere à obra do autor a polêmica pela qual ficaram, obra e autor, tão marcados e, em determinados períodos, inclusive estigmatizados. É isto que confere também à obra a sua permanência. E as palavras do dramaturgo Plínio Marcos continuam cada vez mais atuais,

A perfeição nesse poeta de teatro que é Néelson Rodrigues é que ele é sempre polêmico. Nunca deixa as pessoas indiferentes. Essa deve ser a meta de todo dramaturgo, a polêmica. Até hoje se discute com grande paixão as peças de Néelson Rodrigues. Mesmo quando elas não estão em cartaz são discutidas. Com violência até. Isso é a glória.³⁴

34 “Nelson Rodrigues x Plínio Marcos: dois perdidos num teatro castigado”. Entrevista concedida pelo dois dramaturgos a Irineu Guimarães e JB Teixeira – Revista Manchete/RJ: 44-47, s/ data, arquivos CEDOC/Funarte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Representar o outro dentro de um discurso, seja ele artístico ou não, é fazer uma declaração a respeito dos fatos do mundo. Tais declarações, porém, constituem novos discursos, implicam posicionamentos por parte daqueles que com tais declarações dialogam.

As representações com as quais a sociedade está permanentemente em contato são determinantes para a formação das identidades através de processos de identificação (ou de não identificação, de rejeição destas representações). Os processos de identificação estão entre as principais relações que se estabelecem dentro destes sistemas culturais e determinam a formação destas identidades. Um exemplo muito claro de como isto se processa pode ser percebido pela recepção das representações na mídia. A televisão veicula os mais diversos padrões de comportamento: comportamento sexual, moda, linguagem, padrões de beleza, etc. Tais posturas são popularizadas ou não através de processos de identificação – os jovens procuram incorporar os padrões que são ditados para os jovens porque se identificam; incorporam-se cortes de cabelo e peças do vestuário, por conta da identificação com os artistas que admiram. Diferentes comportamentos são valorizados ou diminuídos e de acordo com a relação que estabelecemos com a mídia, incorporaremos ou não tais comportamentos, ou tentaremos subverter ou nos adequar aos padrões impostos. Tudo isto é determinante em como nos percebemos e o que esperamos de nós mesmos, assim como na maneira como percebemos os outros e o que esperamos deles. Este é um exemplo óbvio, e, por isso mesmo, ilustrativo. As representações, tanto positivas quanto negativas, e a valorização de diferentes comportamentos – bem como a maneira com que nos relacionamos com tais sistemas, aceitando, recusando ou questionando – serão todos determinantes na formação de nossas identidades.

Ao analisar a representação feminina em *Les Femmes d'Alger (O.J.)* (fig. 11), de Picasso, Frascina (1998) afirma que a legitimação da representação de mulheres como objetos de desejo masculino, do corpo feminino como

mercadoria, objeto de troca, implicam o olhar voyeurístico de um observador masculino e baseia-se num sistema de regras:

Essas regras prescrevem as condições tanto para a produção como para a recepção de significados: elas especificam quem pode arrogar-se de produzir e comunicar significados ou conhecimento, recebê-los e compreendê-los; que tópicos podem ser apresentados, em quais circunstâncias e com quais modalidades (como, quando, por quê). As regras de um tal sistema são escoradas por um conjunto de classificações: de pessoas, tópicos, assuntos, temas, circunstâncias e assim por diante. Mas essas classificações derivam em última instância dos interesses e idéias – do capitalismo e do patriarcado, por exemplo – dos grupos dominantes ou poderosos (FRASCINA, 1998: 113-117).

O que Frascina não leva em consideração, é que, nas palavras do próprio Nelson Rodrigues, “o sujeito mais livre do mundo é o leitor”³⁵: independente das intenções e do tipo de discurso do autor, uma vez que a obra é lançada, outros e infinitos significados podem ser criados a partir dela. E as representações que através do processo de identificação com comportamentos e crenças também constroem a sociedade, também podem, ao expor, ao evidenciar determinados fatos do mundo, funcionar como crítica social, propiciar a reflexão sobre aquilo que antes parecia natural, e intervir na sociedade e na formação das identidades através de um processo de identificação às avessas.

Uma leitura ingênua de *Dorotéia*, assim como do restante da obra de Nelson Rodrigues, poderia entendê-la com o propósito que o autor gostava de publicamente declarar: moralizante, uma grande condenação do sexo e da sexualidade. Também não seriam difíceis as inferências de sexismo em relação à mulher. Porém, uma análise menos ingênua e mais minuciosa revela uma série de outros significados possíveis, e mesmo controversos em relação ao que está estabelecido na sociedade.

Em *Dorotéia*, a mulher é novamente representada dentro dos modelos e antimodelos femininos: Eva e Maria. Mas, em verdade, podemos perceber as mesmas personagens indo de Eva à Maria, e de Maria à Eva, sem conseguir

35 “As confissões de Nelson Rodrigues – Capítulo CCCLXXXVII”, O Globo, 09/08/1969 (Arquivos CEDOC/FUNARTE).

adequar-se e encontrar uma posição confortável, a “melhor” posição. Dorotéia inicia a peça como Eva, a transgressora, e o seu percurso a leva a ser o oposto, como as primas viúvas. As viúvas, por sua vez, depois de uma vida de abnegação, acabam por sucumbir aos desejos do corpo por tanto tempo reprimido, e morrem em pecado e paixão. Todas são Marias e todas são Evas. Ou ainda, nenhuma delas é Maria ou Eva, mas transitam de um lado ao outro sem conseguir se adaptar a tais modelos socialmente impostos. Assim, a peça funciona, de certa maneira, como uma crítica a este modelo binário de classificação das mulheres: ou são putas, ou são santas, ou Maria, ou Eva. Na verdade, suas identidades são constantemente deslocadas em meio ao conflito criado entre seus desejos íntimos e as imposições sociais.

O conflito entre ser o que é socialmente imposto ou seguir suas aspirações íntimas é alegoricamente representado na peça pelo uso das máscaras. As primas, em conformidade com o que delas se espera, usam o tempo todo suas máscaras horrendas: representam o papel que lhes é imposto. Dorotéia, a única personagem que inicia a peça com o rosto descoberto, quando se adapta à família e suas convenções, passa também a usar máscara. Mais do que um recurso cênico, as máscaras remetem diretamente às máscaras sociais. E, horrendas como são descritas, funcionam como uma crítica direta a tais convenções impostas, a tais papéis que estas mulheres, por adequação social, devem representar. A carnavalização dos gêneros teatrais e o uso de recursos cômicos no texto funcionam como uma crítica a toda esta moral: representar “o mundo de cabeça pra baixo” é uma estratégia anarquista, um modo tradicional de simbolizar uma resistência aos efeitos da dominação (FRASCINA, 1998: 94). Ridicularizando a lógica vigente, a peça funciona como uma crítica incisiva ao que é estabelecido.

Em nenhum momento é feito algum elogio ao ser uma coisa ou outra: prostituta e recalcadas, todas tem o mesmo fim trágico. Não há salvação possível para nenhuma delas. Nenhum modelo dentro deste sistema é exaltado, pois nada há para ser enaltecido. Todas são diferentes faces de uma mesma moeda e sofrem por diferentes razões: ou são aquilo que a sociedade espera e vivem

eternamente infelizes na repressão dos próprios desejos, ou realizam seus desejos, mas são segregadas e tem que expiar por esta falta.

Este é o caso de Dorotéia, e da personagem da prostituta em toda obra rodrigueana. Dorotéia não aparece como uma mulher pobre que caiu na prostituição por necessidades financeiras. Seu impulso inicial, ao fugir da família, foi o de viver o amor e a sexualidade livremente. Porém, dentro de tal sociedade, não existe lugar para a realização plena da sexualidade feminina que não o da prostituição. Ao contrário da ideia de inatismo professada pelo autor em relação à prostituta, a “prostituta vocacionada”, as razões da prostituição em sua obra podem ser consideradas eminentemente sociais: não pela pobreza, por questões financeiras, mas pela ausência de espaço para a mulher fora do casamento. Viver a sexualidade livremente e fora dos laços matrimoniais acabava por relegar a mulher à prostituição.

Apesar do não enaltecimento nem da prostituta, nem da recalcada, e ainda das declarações públicas de Nelson Rodrigues, considerando pessoalmente o sexo como algo intolerável, condenável, maldito (ver anexo II), é possível perceber em sua obra uma posição libertária que coloca a prostituta em uma posição de vantagem sobre as outras. Dorotéia, bem como Geni, de *Viúva, porém honesta*, Glorinha, de *Perdoa-me por me traíres*, e outras, aparece como protagonista – e não apenas da peça, mas da própria vida. As personagens prostitutas são mais felizes, independentes, e tem mais autonomia em suas decisões. Incluindo seus destinos trágicos, são elas que, apesar de todas as pressões da sociedade, decidem as próprias vidas, são senhoras de si e conseguem, ao menos parcialmente e por algum tempo, ser pessoas mais livres e realizadas, sobretudo em comparação às mulheres recalcadas, seus contrapontos na obra de Nelson Rodrigues. Dorotéia aparece durante toda peça como uma figura mais ambígua, e assim, mais humana. Ela mente, protege-se, volta atrás em suas posições, mas, sobretudo, é senhora de si mesma – inclusive em sua opção por apodrecer até a morte na casa das viúvas.

A obra de Nelson Rodrigues certamente não constitui um elogio à prostituição, ao meretrício, pois como é em geral o final de todas suas personagens, estas mulheres também têm destino trágico. Mas, pelo que são,

aparentam e como são representadas durante as peças, a crítica não é a elas, mas ao modelo de sociedade que não lhes permite nunca um final feliz.

ANEXOS

Anexo I: Figuras

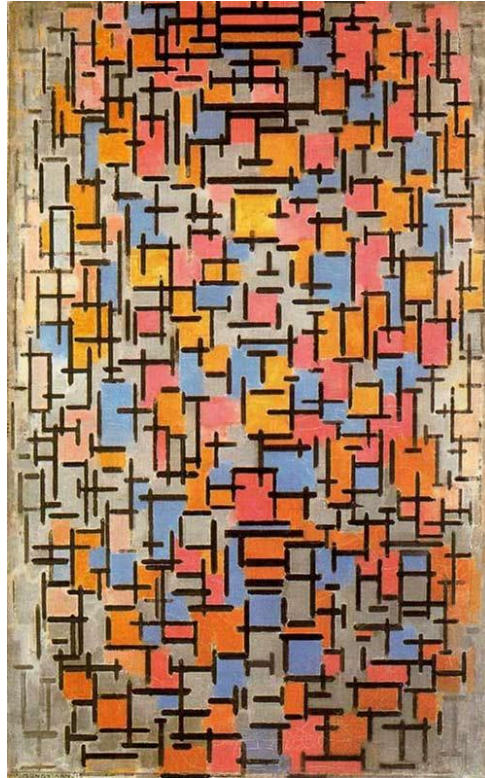


Fig. 1: Piet Mondrian. *Composição 1916*, 1916.

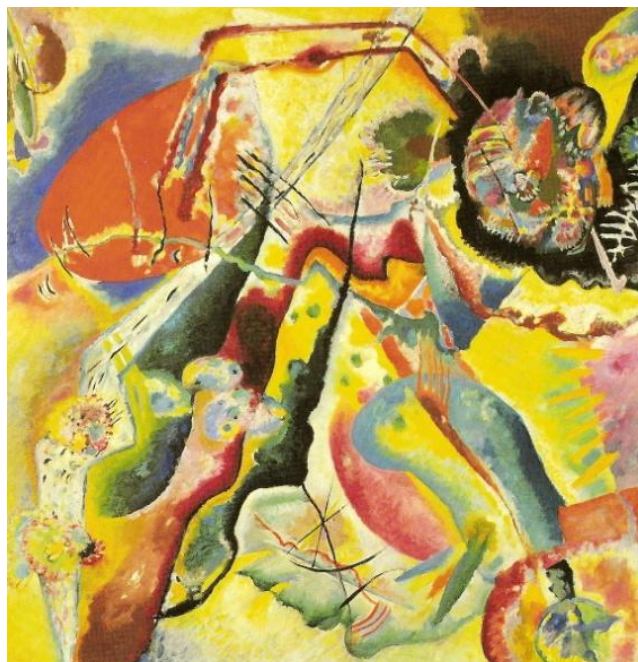


Fig. 2: Vasily Kandinsky. *Pintura com mancha vermelha*, 1914.



Fig. 3: René Magritte. *La trahison des images*, 1926.

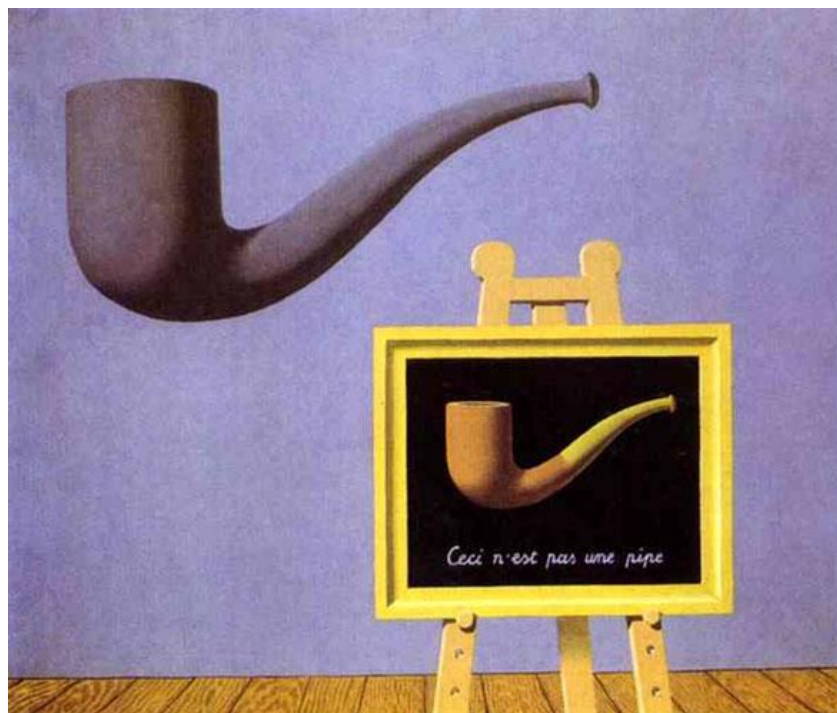


Fig. 4: René Magritte. *Les deux mystères*, 1966.

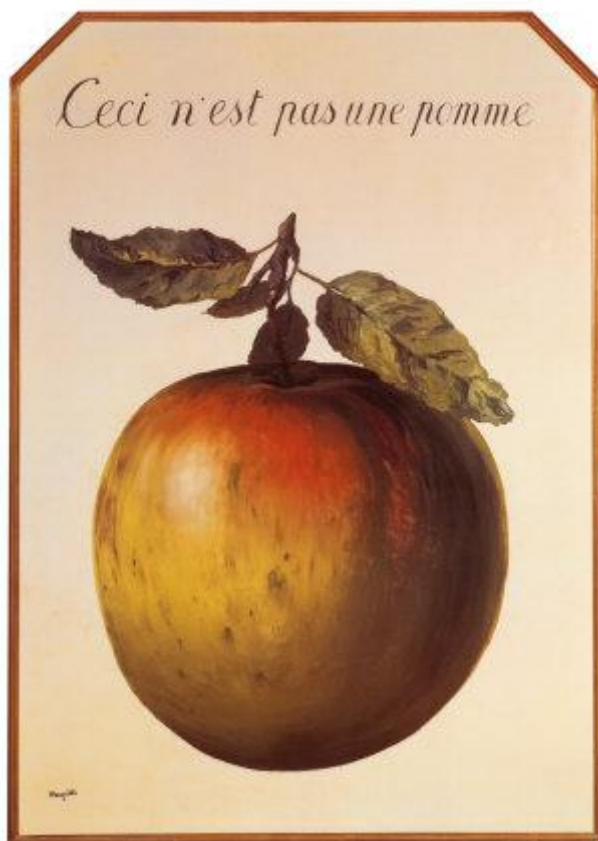


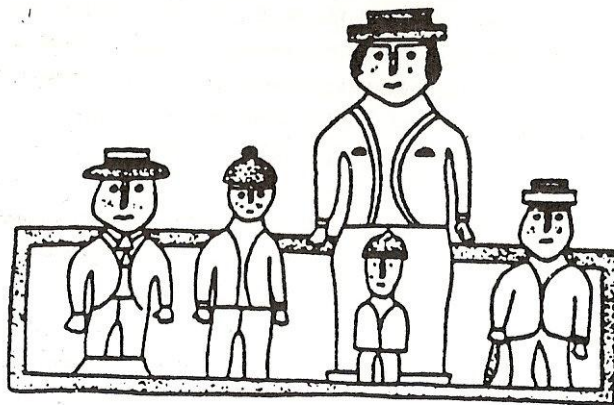
Fig. 5: René Magritte. *Ceci n'est pas une pomme*, 1964.



Fig. 6: Pablo Picasso. *La cuisine*, 1948.



Fig. 7: René Magritte. *Le Palais des Rideaux, III*, 1928/29.



Cuna curing figurines
Drawn by Guillermo Hayans (cerca 1948)

Fig. 8 : Desenho das esculturas usadas em rituais de cura da tribo Cuna, feito por Guillermo Hayans.



Fig. 9: À esquerda uma tradicional imagem de Jesus e à direita uma imagem produzida em computação gráfica e veiculada pela BBC com base nas evidências científicas de como Jesus aparentaria (<http://news.bbc.co.uk/1/hi/magazine/3958241.stm> - acesso em 01/07/2008).



Fig. 10: René Magritte. *La Clairvoyance*, 1936.



Fig. 11: Pablo Picasso. *Les demoiselles d'Avignon*, 1907.

Anexo II: Excertos do “Depoimento para a Posteridade”, gravado por Nelson Rodrigues no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, em 1967 (áudio atualmente disponível no DVD “Nelson Rodrigues: O autor maldito”, parte da coletânea Arquivinhos, lançada em 2007 pela editora Bem-te-vi)

“O meu ambiente familiar era sob esse aspecto de muito rigor (...). Eu tinha um pudor físico, o maior pudor físico que eu já vi em toda minha vida. Eu me lembro do dia em que a porta do banheiro estava estragada e uma santa tia empurrou a porta e me olhou; eu estava tomando banho e isso me apunhalou. Foi uma das experiências mais pânicas, mais traumáticas de toda minha vida”.

“Eu tenho a maior nostalgia da pureza infantil. Até hoje, até este momento, eu tenho. (...) Eu me arrependo da minha primeira experiência sexual. A partir do momento em que eu conheci o amor físico, eu passei a ser outra pessoa e até hoje, se me perguntarem qual é a solução para a angústia sexual de todos nós, eu diria: a castidade”.

“A relação sexual sem amor é uma ignomínia. E como nós a temos e nós a usamos sem amor normalmente, nós somos uns desgraçados. O sexo só faz desgraçados e pulhas. Isso é o que eu aprendi em toda minha experiência vital. Eu nunca vi o sexo fazer um santo. Eu nunca vi o sexo fazer um homem de bem. Ou ele faz um desgraçado, que é o normal, comum, ou faz o pulha. Eu acho o sexo uma coisa tranquilamente maldita, a não ser quando se dá esse acontecimento inacreditável de se encontrar o amor, mas isso o sujeito precisa de quinze encarnações para viver um momento de amor. (...) O sujeito não tem o direito de usar o sexo, a não ser por amor, e dizer que isso é uma necessidade, isso é uma das maiores burrices que se pode imaginar. (...) Nós não precisamos. Precisamos é de amor”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARAÚJO, Inês Lacerda. **Do signo ao discurso**. São Paulo: Parábola, 2004.
- ARY, Zaíra. **Masculino e feminino no imaginário católico**. São Paulo: Anna Blume, 2000.
- BAKHTIN, Michail. **A cultura popular na Idade Média e Renascimento**. Brasília: Husitec, 1996.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORI, Mary Del (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2008.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v.1. São Paulo, Círculo do Livro, 1990.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte no tempo de suas técnicas de reprodução. In: VELHO, Gilberto (orgs.). **Sociologia da Arte, IV**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.
- BERNARDO, Débora Giselli. A bruxaria e as mulheres. In: MAINKA, Peter (org.). **Mulheres, Bruxas, Criminosas: aspectos da bruxaria nos tempos modernos**. Maringá: Eduem, 2003.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. São Paulo: UNESP, 2003.
- BONNICI, T. & ZOLIN, L.O. (orgs.) **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: Eduem, 2003.
- BONNICI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1986.
- BROCKETT, O. G. **History of the theater**. Allyn and Bacon: Newton, 1987.
- BRANCO, Carlos Castello. Dorotéia. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro Completo**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Passageiras da voz alheia. In: BRANCO, Lúcia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: UFMG, 1006.

ECO, Umberto. Campanile: O cômico como estranhamento. In: **Sobre a mentira e a irônia**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

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

FIGUEIREDO, Virginia. Isto é um cachimbo. In: **Kriterion**, v. 46, n. 112, p. 442-457, Belo Horizonte, 2005.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: _____. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

_____. Isto não é um caximbo. In: In: _____. **Estética**: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

_____. **Isto não é um caximbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 1991.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FRASCINA, Francis. Realismo e ideologia: uma introdução à semiótica e ao cubismo. In: HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. WOOD, Paul. **Primitivismo, Cubismo e Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas. In: **Travessia Revista de Literatura Brasileira no. 28**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994. p. 7-10

HARTOG, François. **O espelho de Heródoto**: Ensaio sobre a representação do outro. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

JUNG, C. G. **Psicologia da Religião Ocidental e Oriental**. Vozes: Petrópolis, 1983.

KOHAN, Néstor. O poder e a Hegemonia. In: http://resistir.info/argentina/poder_hegemonia_port.html. Acesso em 06/08/2008.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

_____. **Mimesis e Modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

LOPES, Angela Leite. **Nelson Rodrigues**: trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues**: dramaturgia e encenações. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MALRIEU, Philippe. **A construção do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias Liliths...**: as voltas do feminino. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Armando. **Prostituição**: uma visão global. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. **Nelson Rodrigues e a Obs - Cena Contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: EDUSC, 2005.

_____. "Os silêncios do corpo da mulher". In: MATOS, Maria Izilda S. de. SOHEIT, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP: 2003.

PERRY, Gill. O primitivismo e o "moderno". In: HARRISON, Charles. FRASCINA, Francis. WOOD, Paul. **Primitivismo, Cubismo e Abstração**: começo do século XX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PRIORE, Mary Del. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

_____. **A história do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2006.

RODRIGUES, Nelson. **Flor da obsessão**: as 1000 melhores frases de Nelson

- Rodrigues. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- _____. (Myrna). **Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo:** consultório sentimental de Nelson Rodrigues. São Paulo: Cia da Letras, 2002.
- _____. Teatro Desagradável. In: **Teatro Completo**: volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.
- _____. Dorotéia. In: **Teatro Completo**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.
- SAID, Edward. **O Orientalismo**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- SALOMÃO, Irã. **Nelson feminino e masculino**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.
- SCHMITT-PANTEL, Pauline. “A criação da mulher”: um arдил para a história das mulheres?. In: MATOS, Maria Izilda S. de. SOHEIT, Rachel (org.). **O corpo feminino em debate**. São Paulo: UNESP: 2003.
- SILVA, Tomás Tadeu da. **Documentos de identidade**: uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. In: **Fragmentos, vol. 7 no. 2**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998. p. 7-27
- _____. Dürrenmatt: a patologia do poder e a opção pela comédia. **Revista Letras v. 41-42**. Curitiba: Ed. UFPR, 1992-93. p. 143-163
- SOUTO, Carla. **Nelson Rodrigues**: o inferno de todos nós. Araraquara: Junqueira&Marin, 2007.
- STAM, Robert. **Bakhtin**: da teoria literária à cultura de massa. São Paulo: Ática, 1992.
- SUASSUNA, Ariano. “Nota do autor”. In: **O Santo e a Porca**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- TAUSSIG, Michel. **Mimesis and Alterity**: a particular history of the senses. New York: Routledge, 1993.
- VERNIZI, Rosangela Nascimento. **Erotismo e transgressão**: a representação feminina em A Polaquinha de Dalton Trevisan. Curitiba, UFPR, Programa de

Pós-graduação em Letras, 2006. Dissertação de Mestrado em Estudos Literários.

WALTHER, Ingo F. (ed.). **Masterpieces of Western Art vol. 2: from the Romantic age to the present day.** Germany: Taschen, 1996.

WILLIAMS, Raymond. **A tragédia moderna.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.