

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

MARIA DE FÁTIMA DE FARIAS SILVA

DA RECUSA DO AMOR À DRAMATURGIA DO CORPO EM
DOROTÉIA, DE NELSON RODRIGUES

Maceió
2011

MARIA DE FÁTIMA DE FARIAS SILVA

**DA RECUSA DO AMOR À DRAMATURGIA DO CORPO EM *DOROTÉIA*, DE
NELSON RODRIGUES**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, na área de concentração em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Sheila Diab Maluf.

Maceió
2011

Aos meus pais, Mauro e Socorro, minha fortaleza em dias de tempestade, ponto de partida e de chegada, meu cais, meu porto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, sempre presente na minha vida e nas minhas orações; a dramaturgia de Nelson Rodrigues, pois sem ela nenhum ato ou cena deste trabalho seria escrito; aos meus pais pelo amor incondicional; a Igor, pelo amor e pela força nos momentos de crise; a tia Antonia, por seu otimismo e pela confiança inabalável em mim; a Lola, por sempre cuidar de mim; a Rosa e a Helenice, pela ajuda na execução da minha pesquisa; a professora Jerzuí Tomaz, pelos livros emprestados e conversas esclarecedoras; a todos os meus professores de mestrado, em especial a Otávio Cabral e a Izabel Brandão; aos amigos, que me deram força nas horas de medo: Alice Marinho e Nilton Resende; ao tio Beto e a tia Cícera, sempre presentes e confiantes nas minhas escolhas; a professora e orientadora Sheila Maluf, por ter acreditado e orientado este trabalho; à CAPES e a FAPEAL, pelo apoio institucional.

De vez em quando, alguém me chama de flor de obsessão. Não protesto, e explico: – não faço nenhum mistério dos meus defeitos. Eu os tenho e os prezo. Sou um obsessivo. E, aliás, que seria de mim, que seria de nós, se não fossem três ou quatro ideias fixas? Repito: – não há santo, herói, gênio ou pulha sem ideias fixas.

Nelson Rodrigues

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo analisar o texto dramático *Dorotéia: farsa irresponsável em três atos*, de Nelson Rodrigues, sob a perspectiva do trágico e do farsesco, assumindo a aparente contradição de gênero dramático como um elemento de estruturação da peça. Uma contradição que abrange o psiquismo das personagens femininas, expostas através da percepção ambivalente do próprio corpo, que ora aponta para a sexualidade desmedida, ora aponta para a sua contenção.

Palavras-chaves: Nelson Rodrigues. Farsa. Contradição. Corpo. Tragédia.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze the text dramatic Dorothea: irresponsible farce in three acts, of Nelson Rodrigues, from the perspective of the tragic and farsesco, assuming the apparent contradiction of dramatic genre as a structuring element of the play. A contradiction that covers the psyche of the female characters, exposed through the ambivalent perception of one's own body, which now points to the rampant sexuality, but points to its containment.

Keywords: Nelson Rodrigues. Farce. Contradiction. Body. Tragedy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1.O TRÁGICO E O GROTESCO NA FARSA RODRIGUIANA.....	13
1.1.O trágico na farsa irresponsável.....	13
1.2. O Grotesco em <i>Dorotéia</i>.....	27
2.A RECUSA DO AMOR	34
2.1.A herança de estirpe: a náusea do amor do homem.....	34
2.2.O confinamento da casa sem quartos.....	40
3.DRAMATURGIA DO CORPO	45
3.1. O Corpo em Luto: d. Flávia, Carmelita e Maura	45
3.2. O Corpo Natimorto de Das Dores	50
3.3. O deserto de botinas	56
3.4. Dorotéia	60
CONCLUSÃO.....	67
REFERÊNCIAS	70

INTRODUÇÃO

A proposta desta dissertação é apresentar uma leitura do texto dramático *Dorotéia: farsa irresponsável em três atos*, do escritor pernambucano Nelson Rodrigues, sob o olhar da tragédia e da farsa, numa perspectiva que abrange a aparente contradição de gênero dramático como forma de estruturação textual. No espaço híbrido da literatura, permite-se a conciliação de gêneros dramáticos aparentemente antagônicos, por isso, nosso objetivo não é reclassificar a peça, mas entender e abarcar a contradição como elemento estruturante.

O trágico que apontamos na *farsa irresponsável* de Nelson Rodrigues possui algumas peculiaridades da tragédia clássica. Porém, por pertencer ao contexto da modernidade, apresenta-se de maneira diferente, com características e problemáticas próprias, que se relacionam à época e ao lugar de produção. Buscamos fazer aproximações entre o herói rodriguiano e a concepção da tragédia clássica, no que se refere a sua trajetória rumo à destruição, mas trazendo sempre à discussão as características inerentes ao trágico moderno. Nesse processo, a principal fonte de diálogo com o clássico é, obrigatoriamente, a *Poética* de Aristóteles, ao passo que, na concepção do trágico moderno, recorreremos principalmente ao estudo da tragédia moderna, do teórico Raymond Willians.

Na farsa, procuramos analisar os traços oriundos do caráter grotesco desse gênero, considerando sobretudo a valorização do feio e do disforme na organização das relações sociais mostradas ao longo do texto. Para essa leitura usamos, em especial, os estudos teóricos de Wolfgang Kayser.

Como elemento de estruturação dramática, a contradição pode ser observada no psiquismo das personagens da *farsa irresponsável* de Nelson Rodrigues, percebida no movimento conflitante de aceitação e de interdição da própria sexualidade¹. Nessa perspectiva, usamos em nosso estudo alguns dos conceitos freudianos. No entanto, nossa análise não tem a intenção de fazer uma crítica psicanalítica, como também não intenciona limitar *Dorotéia* a um conceito ou a uma terminologia. Farsa ou tragédia? Não procuramos uma resposta para essa pergunta, nem tampouco sabemos se existe uma. Mas, nos dispomos a estudar as particularidades do texto sob a luz da psicanálise e do grotesco, da farsa e da

¹ Para a psicanálise, a sexualidade “[...] não designa apenas as atividades e o prazer que dependem do funcionamento do aparelho genital, mas toda uma série de excitações e de atividades presentes desde a infância que proporcionam um prazer irredutível à satisfação de uma necessidade fisiológica fundamental (respiração, fome, função de excreção, etc.), e que se encontram a título de componentes na chamada forma normal do amor sexual” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2010, p. 476).

tragédia. A dramaturgia² de Nelson Rodrigues é composta por dezessete peças. No ano de 1943 subia ao palco sua segunda produção dramaturgica, a mais bem sucedida do seu repertório e considerada a obra responsável pela renovação da produção teatral no Brasil: a peça *Vestido de noiva*. Ovacionado pela crítica e pelo público, o espetáculo deu a Rodrigues o reconhecimento e o status de gênio. Na ocasião da estreia, o crítico Álvaro Lins se referiu à peça *Vestido de noiva* como “[...] uma realização original e importante no teatro brasileiro. Não era para ser lida apenas, sim representada” (apud MAGALDI, 1992, p. 12). No entanto, a recepção favorável à obra de Nelson Rodrigues durou pouco tempo, não garantindo ao autor a continuidade do status a que tinha sido alçado.

Dorotéia (1949) pertence, no conjunto da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues, ao ciclo mítico. Fazem parte desse ciclo as peças *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946) e *Senhora dos Afogados* (1947). Essas peças anunciam o que Rodrigues intitulou de *Teatro Desagradável*, cuja dramaturgia, segundo o próprio autor, foi a responsável por afastar a admiração do público:

Álbum de família, escrita em 1945, recebeu interdição da Censura em 17 de março de 1946, sendo liberada somente em 3 de dezembro de 1965. A publicação do livro não lhe valeu melhor destino. Os admiradores da véspera condenaram o dramaturgo cujo nome, desde então, passou a ser sinônimo de obsceno e tarado. Álvaro Lins decretou que o texto estava fora da literatura. Horrorizaram todo mundo os numerosos incestos retratados. Nelson visaria ao escândalo e não à obra de arte autêntica (MAGALDI, 1992, p. 12).

Em *Dorotéia*, a ação se desenvolve dentro do confinamento de uma casa, onde moram d. Flávia, Carmelita e Maura, três viúvas, e a adolescente Das Dores. Todas usam máscaras e trajes que escondem as curvas femininas. A família de mulheres que se apresenta nessa casa guarda uma condição trágica que é exposta através da repetição e reafirmação da culpa. Herdada da bisavó, a culpa nasceu no momento em que a personagem traiu seus sentimentos ao se casar com um homem que não amava. A traição do amor se transformou numa herança de estirpe, fazendo com que as mulheres dessa família possuam um defeito de visão que não permite que elas enxerguem os homens. Elas se casam com maridos invisíveis e, no encontro da noite de núpcias, sentem uma indisposição: a náusea da presença masculina.

A culpa postulada pela traição do amor se desdobra trazendo para a família o luto que condiciona às personagens a repetição de viver em constante vigília. Segundo Freud, o luto se

² O teatro completo de Nelson Rodrigues é dividido em blocos, classificados em: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas. O crítico Sábado Magaldi foi o responsável, a pedido de Rodrigues, por essa classificação.

caracteriza por ser uma “reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (2006a, p. 249). No entanto, apesar de ser uma experiência longa e dolorosa, o *luto* acaba por dissipar-se, uma vez que normalmente o enlutado encontra substitutos para o que foi perdido, mas, em *Dorotéia*, simbolicamente, o *luto* do amor perdido permanece ao longo dos anos, transformando-se em *melancolia*, impregnado nas vestes negras das viúvas e nas máscaras de horror que, intencionalmente, escondem os traços de feminilidade.

O equilíbrio da casa é interrompido com a chegada de uma prima chamada Dorotéia. Estranhamente, ela foi a única da família a nascer sem o defeito de visão que acometia as outras mulheres. Assim, desde criança, ela enxergava e desejava o sexo oposto. Ao chegar à adolescência, Dorotéia fugiu de casa; longe das restrições familiares, transformou-se em prostituta e mãe, mas seu filho não viveu por muito tempo. Sentindo-se culpada pela morte do filho, ela retorna à casa da família, na intenção de expurgar seus pecados.

A culpa impulsiona a trama em *Dorotéia*³, promovendo um ambiente de esterilidade e de confinamento. Renunciando ao amor, a personagem bisavó tomou-se de culpa e legou-a para toda a sua descendência. Esse processo resultou ao que chamamos de *traço psíquico familiar da culpa*. Nele, as personagens são condicionadas a repetir os gestos e os discursos enraizados na família, através da relação com o outro e da conformidade da eterna vigília; um traço de conflito, exposto através do movimento de aceitação e de interdição da sexualidade; uma paisagem, que nos dá uma dramaturgia voltada para a percepção ambígua do corpo. Percepção exposta, ainda, através das relações dicotômicas entre pecado e desejo, amor e sexo, beleza e feiúra, maternidade e prostituição.

Ao longo do nosso trabalho, utilizamos o conceito de *desejo*, elemento que, mesmo interdito na trama, continua presente no psiquismo das personagens. Para conceituá-lo, usamos a teoria psicanalítica, que o identifica como “[...] um dos polos do conflito defensivo. O desejo inconsciente tende a realizar-se restabelecendo, segundo as leis do processo

³ A temática presente em *Dorotéia*, no entanto, não é exclusividade dessa obra, havendo semelhanças entre esse texto rodriguiano e a peça *A casa de Bernarda Alba*, escrita em 1936 pelo espanhol Federico Garcia Lorca. Ambas trazem à cena uma família de mulheres governadas pelo compromisso com a honra, a moral e a família, subjugadas ao confinamento e ao isolamento da casa. A transgressão assalta as personagens lorquianas e rodriguianas do mesmo modo, através do desejo pelo sexo oposto, restando para a figura transgressora um único desfecho: a morte real ou simbólica. Comparativamente, os textos focalizam a dualidade do papel da mulher que transita entre a posição de vítima e de carrasco; a repressão da sexualidade e a exaltação da moralidade; o confinamento da casa e a presença da morte.

primário, os sinais ligados às primeiras vivências de satisfação” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2010, p. 113).

Certamente, nosso empreendimento é apenas um recorte. Sabemos que o tema não se esgota, pois a literatura é um corpo vasto e, apesar de todos os nossos esforços críticos, resiste a classificações. Dizendo isso, damos passagem à nossa leitura.

1. O TRÁGICO E O GROTESCO NA FARSA RODRIGUIANA

1.1. O trágico na farsa irresponsável

Por vezes, na obra de Nelson Rodrigues, deparamo-nos com a iminência da queda e da destruição. Diante de nós o abismo se apresenta, arrastando as personagens e tornando inevitável o seu fim. Às personagens rodriguianas vivem situações limítrofes, a um passo da queda e do aniquilamento a que são conduzidas pela sua própria *falha trágica*, expressão que nos remete à tragédia clássica, à ideia de *hamartia*, que, na concepção aristotélica, não compreende uma culpa moral ou um desvio de caráter, mas a ocorrência de um grave erro. Em *Dorotéia*, as personagens femininas estão divididas entre a aceitação e a interdição da própria sexualidade, enquanto são obrigadas a repetir os mesmos discursos e obrigações impostas pela família. Nesse sentido, diz-se da *hamartia*:

Única *impureza* que existe no personagem. A *hamartia* é, portanto, a única coisa que pode e deve ser destruída, para que a totalidade do *ethos* do personagem se conforme com a totalidade do *ethos* da sociedade. Nesta confrontação de tendências, de *ethos* (social e individual) a *hamartia* é a causadora do conflito. É a única tendência que não se harmoniza com a sociedade, com o que quer a sociedade (BOAL, 1988, p. 49 - grifo do autor).

O *ethos* (ação e discurso) e a *dianóia* (pensamento) correspondem à ação desenvolvida pela personagem. No primeiro, há o estímulo da emoção; no segundo, o da razão. Juntos, formam uma unidade que guia a personagem rumo ao seu destino. Porém, para que o trágico aconteça, é preciso que o *métron* (a medida de cada um) seja ultrapassado, estabelecendo “[...] uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais” (BRANDÃO, 2007, p. 11). O sacrifício do herói torna-se inevitável, sendo essa a única maneira de recuperação da ordem e do equilíbrio social, pois, ao ultrapassar o *métron*, o herói trágico posiciona-se como adversário dos deuses, colocando-se, desse modo, sujeito à punição. A violência citada por Brandão (2007) constitui a *hybris*⁴, o excesso, que se opõe à justa medida, levando o herói a agir e a provocar a vingança dos deuses. Segundo Gazolla, a *hybris* é a

[...] desmedida ‘presente’ nas ações dos heróis, permeando seus impulsos, desejos e decisões. Eles poderiam ter agido de modo mais equilibrado, refletindo sobre os próprios impulsos e valores? Poderiam ter ouvido as insistentes palavras de cautela do coro, do corifeu, ou de qualquer outro personagem? Sim, mas não o fizeram, não concerne aos heróis fazê-lo (2003, p. 15).

⁴ Etimologicamente, a palavra *hybris* significa “orgulho ou arrogância funesta” (PAVIS, 2005, p. 197).

Etimologicamente tragédia significa *ode do bode*. Uma das razões atribuída ao uso desse vocábulo tem origem nas cerimônias religiosas, onde era sacrificado um bode ao deus Dionísio, ritual que garantia à comunidade a purificação da culpa. O bode representa o próprio deus. Segundo a mitologia, para fugir dos titãs Dionísio teria se transformado no referido animal, mas o fato é que o deus acabou sendo devorado por seus perseguidores. Porém, Dionísio, apesar de devorado, ressuscitou tomando a forma de um bode sagrado: *tragos theios*. Paralelamente, Kothe atribui ao herói trágico uma função, nomeada por ele, de bode expiatório. Segundo o crítico, o herói “É um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço” (1987, p. 13).

Nas personagens da tragédia clássica, a *hamartia* esconde uma verdade, e esta, quando emerge, mostra-se terrível e avassaladora. Como exemplo disso temos Édipo, que ainda pequeno foi abandonado pelos pais biológicos (Laio e Jocasta), numa tentativa de impedir o destino anunciado pelo oráculo, o qual creditava à criança os crimes futuros de parricídio e de incesto. Nesse contexto, a *Moirá* limita a liberdade edípica, pois personifica o destino reservado para cada indivíduo, projetando uma lei “[...] que nem mesmo Zeus pode transgredir, sem colocar em perigo a ordem do cosmo” (BRANDÃO, 1991, p. 141).

Mesmo diante dos esforços de romper com o destino, a verdade é que Édipo está fadado à desgraça. Ele mata Laio e toma Jocasta como esposa. Isso acontece porque pesa sobre ele uma *hýbris* que inevitavelmente o leva à queda e o impede de decidir sobre o seu próprio destino, uma vez que, “[...] da parte que cabe a cada um conforme os desígnios da Moira, não há ponderação: cumpre-se o destino” (GAZOLLA, 2003, p. 15). Além disso, segundo Kothe, a queda guarda outro sentido para o herói grego; além da ideia de irreversibilidade do destino a queda lhe reserva a descoberta de sua maior grandeza:

Todo herói grego é um híbrido, um semideus (ou melhor, como todos nós, ele tem em si a dimensão de deus e do homem, de forte e de fraco, do adulto e da criança). Ele carrega o pecado ‘original’ (diferente do pecado original cristão, que se supõe que seja de toda a humanidade) de ser produto de uma *hybris*, uma desmedida, uma violação da medida, da ordem natural das coisas: ele é sempre o produto, mais ou menos remoto, de acasalamento entre um ser humano e uma divindade [...] isto caracteriza os seres superiores, os heróis e os aristocratas, mas é também a desgraça, a origem da desgraça do herói. Este dado religioso subjacente à tragédia grega só nos é acessível intelectualmente, mas não como crença imediata: corresponde, contudo, a estruturas psicológicas profundamente arraigadas (KOTHE, 1987, p.25).

Todavia, a *grandeza* do herói rende-se ao poder do destino, o poder da *Moirá*. A mitologia associa a *Moirá* à imagem da fiandeira. Munida de sua roca, a deusa fia o destino

humano. Ao mesmo tempo em que fabrica o fio da vida, ela é responsável por cortá-lo, unindo o movimento de fiar à noção de vida e de morte.

Inicialmente, no mundo grego cada indivíduo possuía sua própria *Moira*. Aos poucos, essa ideia foi sendo substituída pela imagem de uma *Moira* universal, detentora do fio do destino de toda a humanidade. Após as epopeias homéricas, a concepção de uma deusa universal foi tripartida, projetando-se em: *Cloto*, a fiandeira; *Láquesis*, responsável por medir o fio; e *Átropos*, a mais temida, da qual não se pode escapar (BRANDÃO, 1991).

Na modernidade, a *Moira* deixou de ser temida. O desaparecimento desse temor teve início com a ascensão do cristianismo, com a incorporação do livre arbítrio ao mundo dos homens. Em consequência disso, o sofrimento e a ruína presentes na trajetória do herói em decorrência de sua falha trágica passam a ter origem no pecado e na culpa, fazendo com que as deusas fiandeiras se retirassem de cena. Portanto, com o fio do destino partido resta-nos saber que na modernidade “Temos que enxergar não apenas que o sofrimento pode ser evitado, mas também que ele não é evitado. E não apenas que o sofrimento nos esmaga, mas também que ele não tem, necessariamente, de nos esmagar” (WILLIAMS, 2002, p. 262).

Enquanto a tragédia cristã impõe, por meio da concepção do pecado e da culpa, o preço do livre arbítrio, a tragédia clássica condiciona o destino de suas personagens à limitação humana, uma vez que o destino é imutável. Para Aristóteles, haveria regras no tipo de personagens que poderiam compor uma tragédia:

Não devem ser representados nem homens muito bons que passem da boa para a má fortuna - caso que não suscita terror nem piedade, mas repugnância - nem homens muito maus que passem da má para a boa fortuna, pois não há coisa menos trágica, faltando-lhe todos os requisitos para tal efeito; não é conforme aos sentimentos humanos, nem despertar terror e piedade [...] a situação intermediária. É a do homem que não se distingue muito pela virtude e pela justiça; se cai no infortúnio, tal acontece não porque seja vil e malvado, mas por força de algum erro; e esse homem há de ser algum daqueles que gozam de grande reputação e fortuna, como Édipo e Tiestes ou outros insignes representantes de famílias ilustres (1992, p. 67).

Sendo a tragédia clássica destinada aos homens nobres, as experiências dolorosas dos homens comuns eram consideradas apenas acidentes, prevalecendo a posição social como linha divisória na escolha do herói:

O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, foi sempre a condição geral do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. Na pessoa de Agamenon ou Lear o destino de uma casa ou um reino era dramaticamente encenado, de forma literal (WILLIAMS, 2002, p. 74).

A dramaturgia de Nelson Rodrigues afasta-se do discurso e das motivações dos poetas trágicos da antiguidade, contudo, não há incoerência em perceber semelhanças estruturais em ambos. Segundo Raymond Williams (2002), na modernidade, é possível ao cidadão comum experimentar o trágico. Historicamente, a cultura burguesa tratou de rejeitar a posição social como pressuposto à seleção do herói e, partindo do desdobramento e da ruptura do clássico, passou a ampliar a categoria da tragédia a todos os seres humanos. No entanto, a individualização do herói trágico implica tanto um acréscimo positivo, quanto uma perda significativa, uma vez que “[...] sofrimento de um homem sem posição podia ser considerado de maneira mais séria e direta, mas, do mesmo modo, na ênfase que recaía sobre o destino de um indivíduo, o caráter geral e público da tragédia se perdia” (WILLIAMS, 2002, p. 74).

Em geral, relacionamos o trágico na modernidade à decorrência de um evento accidental e inusitado, restringindo-se às relações de ordem íntima da personagem. No entanto, não se pode estender a categoria do trágico a qualquer experiência que cause dor e sofrimento ao ser humano; “Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora” (WILLIAMS, 2002, p. 30).

Cronologicamente distante da tragédia clássica e com valores ainda mais distantes, não há, necessariamente, no herói rodriguiano, a presença de uma posição elevada, visto que a obra de Nelson Rodrigues reflete a problemática e as especificidades do mundo moderno, produzindo discurso próprio e evidenciando as características pertinentes ao lugar, à época e ao contexto histórico do autor:

O homem moderno, na sua interioridade bem traçada, com a potencialidade para decisões bem pesadas, será o paradigma para as novas construções racionais de sua própria historicidade. Virão as filosofias que tratam desse homem autárquico, uma espécie de novo herói afirmativo da própria força que se transformará, aos poucos, no ‘indivíduo responsável’, uma noção fundamental para nós, hoje. As leis individuais estão distantes das leis heroicas (GAZOLLA, 2003, p. 15).

Na encenação da tragédia clássica está presente o sagrado, o cívico e o ritualístico. Ao nos referirmos ao caráter cívico, colocamos a tragédia como uma criação da própria cidade, que, inevitavelmente, impõe regras e objetivos. No entanto, a tragédia também se configura como uma manifestação religiosa, pois a cidade, ao preservar os mitos e os rituais, reafirma a memória dos seus antepassados, na medida em que vincula o religioso ao ético e ao político (GAZOLLA, 2003).

Segundo Aristóteles, em sua *Poética*, a tragédia pode ser definida como

Imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos atribuídas pelas

diversas partes ‘do drama’, ‘imitação que se efetua’ não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o’ terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções’ (ARISTÓTELES, 1992, p. 37 - grifo do autor).

Ao suscitar *terror e piedade*, a tragédia tem por consequência produzir no público a *purificação dessas emoções*, ou seja, produzir a *catarse*. Na linguagem médica, da qual se originou, o termo *catarse* significa purgação, purificação. A psicanálise retoma esse termo, utilizando-o como base para um método terapêutico destinado a obter um efeito de purgação, equivalente a “[...] uma descarga adequada dos afetos patogênicos. O tratamento permite ao sujeito evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que esses afetos estão ligados” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2010, p. 60).

Lessing, filósofo alemão do século XVIII, contestou a terminologia usada nas traduções da *Poética* aristotélica. Para o filósofo, a tragédia não deve suscitar *terror e compaixão*⁵, mas *medo e compaixão*. Já que o *medo* se estabelece a partir da:

Nossa semelhança com a personagem sofredora; é o medo de que as calamidades a ela destinadas nos possam atingir a nós mesmo; é o medo de que nós próprios possamos tornar-nos o objeto compadecido. Numa palavra: este medo é a compaixão referida a nós mesmos (LESSING, 1992, p. 55).

Na tragédia clássica, o *medo* de que caiam sobre nós as desventuras protagonizadas pelo herói trágico move o processo catártico. Isso porque o herói trágico estabelece uma relação de empatia com o público, na qual o espectador é levado a reconhecer a sua própria *hamartia*. Para Lessing, “Embora possamos, sem medo por nós próprios, sentir compaixão por outrem, é incontestável que a nossa compaixão, quando se lhe acrescenta esse medo, torna-se bem mais viva, mais forte e mais aguda do que sem ele” (1992, p. 62).

Como ápice da ação trágica, a *catarse* guarda o sentido de reconciliação, pois é através do processo de purgação que o público reconcilia-se com a justiça. Porém, isso só era possível quando o poeta trágico aproximava o herói do público presente no teatro. Nesse processo de humanização do herói, os cidadãos gregos sentiam as “[...] paixões e a fragilidade desses homens incomuns, ao verem expostos os móveis de suas ações titubeantes ou excessivas como se fossem próprias” (GAZOLLA, 2001, p. 38).

O ciclo das peças míticas de Nelson Rodrigues, do qual *Dorotéia* faz parte, ao lado de *Álbum de família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos afogados*, deu início ao que o autor batizou de

⁵ A tradução da *Poética* de Aristóteles usada nesta dissertação traz a expressão *Terror e Piedade* e não *Terror e Compaixão*.

Teatro desagradável. Em artigo publicado pela primeira vez em 1969, no jornal O Globo, o autor trata desse tipo de texto:

O que teria eu de fazer, até o fim da vida, era o ‘teatro desagradável’. Brecht inventou a ‘distância crítica’ entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. Não me parece que tenha sido bem-sucedido em tal experiência. O que se verifica, inversamente, é que ele faz toda sorte de concessões ao patético. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A plateia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a plateia deixa de existir como plateia – está realizado o mistério teatral. O ‘teatro desagradável’ ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como o homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a ‘distância crítica’. A grande vida da boa peça só começa quando baixa o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte (RODRIGUES, 2008, p. 20 - grifo do autor).

Na concepção dramática de Nelson Rodrigues (2008), durante a encenação teatral o espectador deve ser envolvido pela ação trágica, numa relação de troca e encantamento. A respeito dessa relação, Nietzsche (2007) já observara que o encantamento é a condição de toda a arte dramática, pois é através dele que é possível ao entusiasta dionisíaco se vê como sátiro e, como tal, contemplar o deus.

Já Brecht utiliza o distanciamento como uma forma de germinar no público uma percepção política da realidade e não como *uma maneira de isolar a emoção*, como dito por Nelson Rodrigues. Enquanto a proposta de Rodrigues é envolver o espectador em uma ação, fazendo com que ele experimente os sentimentos junto com a personagem, o teatro brechtiano faz do espectador um observador e o força a tomar decisões. Desse modo, o distanciamento não se configura apenas como um ato estético, mas político. A respeito do processo brechtiano, Peter Szondi explica-nos:

[...] o espectador não é deixado de fora do espetáculo, tampouco é sugestivamente envolvido (‘iludido’) nele de modo que deixe de ser espectador, mas é contraposto ao processo como espectador, e o processo lhe é apresentado como objeto de sua consideração. Visto que a ação da obra não se constitui em domínio exclusivo, ela já não pode mais metamorfosear o tempo da representação em uma sequência absoluta de presentes (2001, p. 136 – grifo do autor).

O espetáculo *Dorotéia* estreou em março de 1950, no palco do Teatro Fênix, no Rio de Janeiro. Durante uma curta temporada de apenas treze dias, a peça se transformou num dos grandes fracassos do repertório rodriguiano, com apresentações sem nenhuma louvação ou apreço do público presente. Com a peça *Vestido de noiva*, dirigida pelo polonês Ziembinski, em 1943, Nelson Rodrigues conseguira um séquito de admiradores; a crítica e o público

aplaudiram o espetáculo e deram ao autor o parecer de gênio. Na biografia de Nelson Rodrigues *O Anjo Pornográfico*, há um relato da noite de estreia da peça:

Duas horas depois, a peça chegou ao fim. Na fala final, Lúcia pediu: ‘O buquê’. Caiu o pano. Silêncio total na plateia – e pânico em surdina nos bastidores durante uma aparente eternidade. Era para subir o pano? Ninguém sabia. Ziembinski esperava, respirando grosso. ‘Eles não gostaram!’, sussurrou Stela para Evangelina. Mal acabou de dizer isso, ouviram palmas esparsas. Outras palmas se juntaram e, de repente, num crescendo, transformaram-se numa ovação, como se só então a plateia tivesse sido sacudida de um torpor. Era assustador. Ziembinski mandou subir o pano enquanto gritava palavras em polonês. Os atores surgiram e o aplauso foi ensurdecedor. O elenco ia e vinha, e as palmas não paravam. Ziembinski também e o teatro delirou. [...] alguém gritou da plateia: ‘O autor! O autor!’ (CASTRO, 2008, p. 173).

Com *Álbum de família* (1945), obra que dá início ao teatro desagradável, Nelson Rodrigues viu sua fama recém adquirida “jogada na lama”; a peça foi submetida à censura em fevereiro de 1946. Na época, a crítica estava dividida, uns contra e outros a favor da liberação do texto. Os vencedores: a censura e os valores morais do Estado vigente. Foram longos vinte e dois anos de proibição a *Álbum de família*.

Bastou uma leitura em diagonal para que os censores ficassem de cabelo em pé. Eles nunca tinham visto nada tão ‘indecente’ ou ‘doentio’ – e olhe que alguns desses censores, já macróbios, tinham décadas de convívio com toda a espécie de perversão ou atrocidade. A representação da peça foi proibida em todo o país no dia 17, sob a alegação de que ‘preconizava o incesto’ e ‘incitava ao crime’ (CASTRO, 2008, p. 196).

Dorotéia não teve o mesmo caminho. A peça passou pelas garras do censor sem qualquer arranhão ou palavra tirada fora, uma vez que Rodrigues submeteu o texto à censura federal como sendo um original de Walter Paíno – cunhado de Eleanor Bruno, que fazia a personagem título no espetáculo. No total, Nelson Rodrigues teve seis obras interditas, um romance e cinco textos dramáticos. Alvo de perseguição ou mera coincidência, a fama de obsceno colaborou com o mito construído em volta do autor. A censura garantiu à obra rodriguiana um status subversivo; deu esse status para um teatro que, segundo o próprio autor, era “[...] capaz de produzir o tifo e a malária na plateia” (RODRIGUES apud CASTRO, 2008, p. 213).

Em *Dorotéia*, a família é representada, alegoricamente, como uma construção prestes a ruir. Sob os véus de uma falsa moralidade, as personagens femininas trazem para si os papéis de vítima e de carrasco enquanto encenam os conflitos que corroem o casamento de tradição judaico-cristã: a virgindade e a fidelidade feminina. Na peça, as mulheres transitam

no território da ambiguidade: do conflito entre o belo e o feio; da santidade materna e da lascívia da prostituta; da aceitação e da recusa do amor. A crítica Carla Souto ressalta que o teatro rodriguiano

[...] retrata o estado de decomposição interior familiar salientando o elemento trágico, onde os preconceitos funcionam muitas vezes como fomentadores da ação dramática. As relações são distorcidas e os sentimentos entre seus membros regulados de acordo com uma moral deformada, que denuncia a própria realidade brasileira (2007, p. 88).

Ainda segundo Souto, na família rodriguiana a ausência de comunicação produziria uma lacuna que seria o alicerce para a construção do trágico. Dessa ausência, surgem personagens fragmentadas, cuja “[...] dimensão insuperável de seu problema se traduz na impossibilidade de comunicação com o outro, que resulta em uma solidão fatal” (2007, p. 88).

Iniciando o primeiro ato de *Dorotéia*, somos apresentados às personagens e ao espaço da ação. É uma casa. Lá, moram as viúvas d. Flávia, Carmelita e Maura e a adolescente Das Dores; vestidas de negro, elas conservam-se num luto permanente através dos anos; no rosto, máscaras de horror escondem os traços de feminilidade.

Casa das três viúvas – d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adolescente Maria das Dores, a quem chamam de costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras (RODRIGUES, 2003, p. 627)⁶.

A rubrica que inicia *Dorotéia*, além de ser responsável por dispor as personagens no espaço da ação, indica-nos alguns elementos importantes da trama: a casa, o luto, as máscaras e a interdição do sonho. O conjunto desses elementos constrói uma atmosfera tensa em que as personagens, diante do isolamento e do confinamento da casa, são obrigadas a reencenar o luto⁷.

⁶ Nas próximas citações retiradas do texto dramático *Dorotéia: farsa irresponsável em três atos*, a referência será limitada ao ato e o número da página. Ver referências completas ao final da dissertação.

⁷ A paisagem desoladora de *Dorotéia* guarda algumas semelhanças com a da peça *A casa de Bernarda Alba* (1943), do dramaturgo Federico García Lorca. No texto do autor espanhol encontramos uma família inserida num ambiente sem liberdade, onde a subjetividade é contida. Do mesmo modo que em *Dorotéia*, o espaço da ação lorquiana é uma casa habitada por mulheres, onde as paredes se erguem como uma prisão, isolando suas moradoras do suposto perigo do mundo exterior. Bernarda, a matriarca da família, sentencia: “Nos oito anos que durar o luto, não entrará nesta casa a brisa da rua. Faz de conta que tapamos com tijolos as portas e as janelas” (LORCA, 2000, p. 24).

Na *farsa* de Nelson Rodrigues, deparamo-nos com uma família de mulheres que têm um defeito de visão: elas não enxergam a presença masculina, sendo obrigadas a casar com maridos invisíveis. E mais: na ocasião da noite de núpcias, no encontro com o marido invisível, essas personagens são acometidas por uma náusea. Através da personagem d. Flávia, somos informados de que a primeira a sentir essa indisposição foi a bisavó: “Na noite de casamento, nossa bisavó teve náusea do amor do homem [...] desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa para outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito (2003, p. 629).

A primeira cena tem início com a chegada de Dorotéia. A personagem é prima das moradoras da casa, no entanto, é diferente da família: ela não tem o defeito de visão. Além do mais, desde pequena, via e se sentia atraída pelos homens. Fugiu de casa ainda na adolescência e, longe das interdições familiares, tornou-se mãe e prostituta. Todavia, sua fuga não lhe garantiu um final feliz: o filho nascido na prostituição faleceu prematuramente, levando-a, na tentativa de redenção da alma e da expurgação dos pecados, a retornar ao convívio familiar.

Essa particularidade faz de Dorotéia a heroína da trama rodriguiana; e é sobre ela que nos deteremos nesse momento, passando a analisar os aspectos trágicos do texto a partir e através da trajetória percorrida pela personagem. Ainda no primeiro ato da peça, Dorotéia expõe ao leitor/espectador a sua *hamartia*:

Dorotéia - 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...
 Maura – Amaldiçoada desde criança!
 Dorotéia – Comecei, então, a pensar: se me caso não vou ter a náusea... Fiquei com essa ideia 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... (2003, p. 632).

O escritor austríaco Albin Lesky, em seu estudo sobre a tragédia grega, ensina-nos que a falha trágica, dentro da concepção aristotélica, deve ser entendida como uma falha intelectual baseada na falta de compreensão humana do que é correto. Porém, não se trata exclusivamente de entender a falha como erro desprovido de culpa que, por sua vez, se distancia de um crime moralmente condenável. Antes, devemos julgar que “[...] aceitar uma culpa que subjetivamente não é imputável e que no entanto objetivamente existe com toda a gravidade, é odioso aos homens e aos deuses, podendo empestar um país inteiro” (1976, p. 35). Assim, segundo o autor, o trágico acontece diante de uma *falha* que é culpa, mas esta não corresponde ao sentido cristão ou estóico.

Na heroína rodriguiana, a falha trágica é decorrente do livre arbítrio conferido ao indivíduo pelo cristianismo; paralelamente, essa falha manifesta-se, principalmente, no uso desmedido da sexualidade. Nelson Rodrigues apresenta Dorotéia como a “[...] única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século” (2003, p. 628). Não existe nobreza nas ações da heroína rodriguiana, sendo movida apenas por suas paixões e pelo sexo: “Comecei a me dar com soldados, embarcações e fiquei muito amiguinha de um rapaz que trabalhava com joias... Porém minha preferência maior era para senhores de mais idade...” (2003, p. 632).

Percebemos certo deleite na fala de Dorotéia. Isso porque o que a diferencia das outras mulheres da família proporciona, por algum tempo, satisfação à personagem. Nesse sentido, a experiência trágica desenvolve-se no espaço da intimidade do herói, no interior da casa, nos limites do seu corpo, e seus efeitos perniciosos manifestam-se através da sua luta contra as interdições. Já foi dito que Dorotéia teve um filho e que este morreu ainda pequeno. É a mãe, consumida pela dor, que bate à porta à procura de perdão e consolo.

(Dorotéia avança, desesperada, até à boca de cena)

Dorotéia *(de um lado para o outro)* – Estava morto... *(feroz)* Meu filho estava morto!

D. Flávia *(exultante)* – E tu o enterraste!

Dorotéia – Nunca! *(crispando as mãos, na altura do peito)* Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... *(doce)* Enterrar, só porque morreu? ... Não, isso não. *(muda o tom)* Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra... Antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... Tinha feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... *(feroz)* Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... *(muda o tom)* E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava comigo... *(doce)* Levaram o anjinho. *(agressiva)* Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava.

[...]

Dorotéia *(ofegante)* - Fiquei com ódio de mim, de tudo! E mais ainda da vida que levava... Quis quebrar os móveis... Ia jogar, pela janela, o jarro! Partir o espelho do guarda-vestidos... [...] Então...

D. Flávia *(baixo)* – O quê?

Dorotéia *(ofegante)* – Então eu pensei na família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou... [...] (2003, p. 633).

A criança nascida de Dorotéia é do sexo masculino, numa família de mulheres, onde o homem é excluído das relações cotidianas e, sobretudo, das relações de afeto; o nascimento dessa criança é imperdoável. A morte reafirma a condição trágica da personagem e a reconduz ao lar. A mãe corroída pela dor retorna a fim de se tornar *uma senhora de bom conceito*.

Na tragédia clássica, outros três elementos fazem parte da trajetória do herói: o *reconhecimento*, a *peripécia* e a *catástrofe*. Esses elementos atravessam a vida do herói,

levando-o ao seu destino. Dorotéia reconhece sua *hamartia*, através da intervenção de outra personagem, um médico. Como podemos observar nesta fala, Dorotéia afirma:

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 da 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... (2003, p. 632).

O médico induz Dorotéia ao reconhecimento não apenas de sua profissão, mas de sua vulnerabilidade materna. O dinheiro torna-se moeda sem valor, enquanto o corpo da prostituta torna-se coisa, objeto de barganha. Nesse processo, Dorotéia deixa de ignorar a verdade, passando a *reconhecer* sua *culpa* trágica. Na concepção aristotélica, o *reconhecimento* da verdade traz a *peripécia* para o universo do herói. Etapa que é caracterizada por uma mudança radical na vida da personagem, porém, isso só pode acontecer de forma verossímil e imprescindível, pois é necessário que

A Peripécia e o Reconhecimento surjam da própria estrutura interna do Mito, de sorte que venham a resultar dos sucessos antecedente, ou necessária ou verossimilmente. Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois da outra (ARISTÓTELES, 1992, p. 59).

Em *Dorotéia*, a *peripécia* é impulsionada pela perda materna, que por sua vez acontece por uma necessidade trágica. A personagem d. Flávia é implacável ao afirmar o que Dorotéia já sabe: “Tudo porque não tiveste a náusea da família!” (2003, p. 632). Portanto, o que a individualiza é o que a condena: a beleza, a sexualidade, a visão do sexo oposto, a prostituição, a maternidade. Diante disso, a heroína rodriguiana precisa ser punida. Para Aristóteles, o *reconhecimento* e a *peripécia* estão intrinsecamente ligados ao destino do herói:

A mais bela de todas as formas de Reconhecimento é a que se dá juntamente com a Peripécia, como, por exemplo, no *Édipo*. [...] porque o Reconhecimento com Peripécia suscitará terror e piedade, e nós mostramos que a Tragédia é imitação de ações que despertam tais sentimentos. E demais, a boa ou má fortuna resulta naturalmente de tais ações (ARISTÓTELES, 1992, p. 63).

No sentido moderno, a *peripécia* não designa apenas o momento de ruptura e mudança na vida do herói, mas abrange todas as adversidades impostas pela ação dramática. Assim, a morte do filho é apenas o primeiro passo em direção à destruição de Dorotéia. A morte, como

princípio de mudança na vida da heroína rodriguiana, não finda o drama, mas, ao contrário, o constrói, visto que, para ser aceita na família e se tornar uma mulher conceituada, Dorotéia precisa abdicar de sua beleza e de sua sexualidade. Afinal, segundo as viúvas, as mulheres de sua família não têm quadris, nem querem ter. Tampouco, se autoacariciam (2003, p. 634). Desse modo, a beleza de Dorotéia encontra-se em desarmonia com as parentas, pois nessa família a feiura é um dos principais pressupostos para a boa conduta feminina:

D. Flávia (*baixo*) – És bonita...
 Dorotéia (*numa mímica de choro*) – Me desculpe...
 D. Flávia (*num crescendo*) – Renegarias tua beleza? Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?
 Dorotéia (*ardente*) – Sim, seria... Feia como tu, ou até mais...
 D. Flávia – Mais do que eu, duvido... Tanto, talvez...
 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... [...] (2003, p. 638).

Na tragédia, o público segue de perto tudo o que acontece ao herói. Eles estão ligados numa relação de empatia estabelecida no primeiro contato com a personagem. Esse processo tem como finalidade levar o público à *catarse* – à purificação das ações e sentimentos construídos em cena. No entanto, antes que ela se realize completamente, outro elemento faz-se necessário: a *catástrofe*.

Segundo Aristóteles, a *catástrofe* qualifica-se como “[...] uma ação perniciosa e dolorosa, como o são as mortes em cena, as dores veementes, os ferimentos e mais casos semelhantes” (1992, p. 63). Na peça de Nelson Rodrigues, Dorotéia é investida pela crença familiar que vê na destruição da beleza física o único modo de expurgar os pecados. Desse modo, para torna-se apta a conviver no ambiente estéril da casa sem quartos, a personagem precisa sair em busca de chagas:

D. Flávia (*fanática*) – Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!
 Dorotéia – Não que eu queira desculpar meus encantos... Longe de mim... Já disse que estou arrependida de ser como sou... Mas me dá uma pena... Não sei, mas me dá uma pena como você não imagina!... (*agarrando-se a d. Flávia*) E se eu pudesse ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto...
 D. Flávia – Aceitas as chagas? Se não aceitares, te levaremos de rastos! Sabes o que acontecerá? Serás cada vez mais linda... E mais amorosa...
 Dorotéia (*apavorada*) – Não, isso não (2003, p. 640).

A ação trágica que se inicia com a morte não tem, necessariamente, de terminar do mesmo modo. Conforme explica Williams, a morte, no sentido do trágico moderno, “[...] é um ator necessário, mas não a ação necessária” (2002, p. 84). Frequentemente, a escrita

rodriguiana encena a morte de suas personagens, ao passo que na tragédia ática não se exige a morte do herói, pois não era descartada a possibilidade da reconciliação, do retorno do equilíbrio e da ordem social.

Eventualmente na obra de Rodrigues, a morte representa não só a suspensão da vida, mas a destruição dos valores sociais e familiares. Isso promove uma reviravolta, possibilitando o surgimento de um novo rumo ou, simplesmente, da confirmação e repetição desses valores. Em geral, na maioria das tragédias que conhecemos, o herói morre, “[...] mas esse não é, normalmente, o fim da ação. Uma nova distribuição de forças físicas ou espirituais, comumente sucede a morte” (WILLIAMS, 2002, p. 80).

A *catástrofe* finaliza a ação dramática com a absorção de Dorotéia pela herança de estirpe, fazendo com que a morte que finda a nossa existência seja excluída do final da peça. No entanto, ela aparece simbolicamente, na destruição da subjetividade, da sexualidade e da beleza de Dorotéia:

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 desejas... 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 fim?
(As duas ficam juntas de frente para a plateia. Muito eretas e unidas. Fazem a fusão de suas desgraças. D. Flávia continua segurando a máscara da filha na altura do peito. E dá à companheira a mão livre. São sempre solidárias)
 Dorotéia *(num apelo maior)* - Qual será o nosso fim?
 D. Flávia - Vamos apodrecer juntas! (2003, p. 670).

A *catástrofe* que se abate sobre a heroína de Nelson Rodrigues vem de maneira furtiva, pernicioso, como ensinada na *Poética*. A resolução do conflito na modernidade difere do clássico grego. Neste, o herói é capaz de

Renunciar a uma finalidade parcial sob um comando mais alto, pode até mesmo atingir a totalidade e a reconciliação dentro de si. [Na modernidade] as personagens são mais individualizadas, o que faz com que a resolução se dificulte bastante, somando-se o fato de que a justiça é mais fria e abstrata. Quando a solução ocorre no interior das personagens ela é menos satisfatória e mais complexa, já que o destino individual é colocado acima da substância ética representada por ela (SOUTO, 2007, p. 110).

Na peça, a personagem-título acaba absorvida pela paisagem estéril da casa, seu rosto é coberto pela máscara da feiura, demonstrando uma expressão de horror. Aniquila-se a

heroína não pela suspensão da vida, mas pela destruição da sua subjetividade, restando-lhe apenas a repetição dos gestos e da clausura familiar.

Até o momento, nossa análise tem relacionado o trágico à estrutura dramática de *Dorotéia*. Entretanto, a peça é originalmente classificada por seu autor como *farsa irresponsável em três atos*. Na época, a confusão estabelecida entre a classificação da peça – farsa – e a direção dada por Ziembinski foi apontada como um dos principais motivos do malogro da montagem, visto que, na contramão do gênero proposto, o diretor polonês optou por um direcionamento solene e trágico.

Segundo o crítico Décio de Almeida Prado, *Dorotéia* é “[...] o máximo de irresponsabilidade que o palco se pode permitir, posto que a farsa, por si mesma, já não costuma responder por nada que faz em cena” (2008, p.53). Contribuindo ainda mais para a aparente contradição de gênero dramático envolvendo a peça, Branco afirmou que *Dorotéia* representa, no conjunto da obra de Nelson Rodrigues, “[...] a mais realizada de todas as suas tragédias” (2003, p. 147).

Em 1968, o espetáculo subiu ao palco com o elenco da Escola de Arte Dramática de São Paulo, sob direção assinada por Heleny Guariba. Dessa vez, foi respeitado o gênero farsesco, porém, longe de ressaltar a comicidade e o aspecto despreocupado do gênero, o espetáculo resultou novamente na valorização dos aspectos trágicos da obra:

A montagem ganhara relevo e o jogo entre a verdade interior dos indivíduos e a máscara social, nesse admirável retrato de uma sociedade construída a partir da noção de pecado. O insólito, o grotesco, a irrisão, as liberdades cênicas (as botinas simbolizando o homem) incluíam a montagem no domínio de vanguarda, de que o texto era sem dúvida uma das primeiras manifestações (MAGALDI, 1992, p. 101).

No espaço híbrido da literatura, Nelson Rodrigues lança mão de dois elementos aparentemente antagônicos – a farsa e a tragédia – para contar a história de Dorotéia, mas, sobretudo, para escrever sobre personagens femininas opressoras e oprimidas.

Os artifícios usados por Nelson Rodrigues na tessitura dramática de *Dorotéia* submetem as personagens ao confinamento da casa, ao defeito de visão e à indisposição na noite de núpcias. Os desdobramentos desses artifícios são vistos nas personagens através de características próprias da categoria do *grotesco*.

A deformação nos elementos, a mistura dos domínios, a simultaneidade do belo, do bizarro, do horroroso e do nauseabundo, sua fusão num todo turbulento, o estranhamento no fantástico onírico [...] tudo aqui entrava no conceito do grotesco.

Este mundo acha-se preparado para a irrupção do noturno, que sob a figura da morte, mascarada de rubro, há de trazer a ruína (KAYSER, 2003, p. 75).

Em *Dorotéia*, o disforme e o onírico se ligam às ações dramáticas, que na peça apontam para a superação da vida pela morte. No próximo tópico, faremos uma reflexão acerca da farsa, principalmente no que se refere às características oriundas do *grotesco* presente na sua estrutura.

1.2. O Grotesco em *Dorotéia*

A farsa apreende o universo do exagero cômico e do grotesco, destacando mais a ação do que o diálogo. Sua estrutura caracteriza-se pela ausência da divisão de atos e da marcação de cenas; pelo uso de poucos recursos cênicos e pela utilização, eventualmente, de uma linguagem erótica. Em geral, a farsa é associada ao gênero do teatro popular desenvolvido na Idade Média e, por vezes, identificada como estrutura ou técnica remanescente de manifestações populares ancestrais (GUINSBURG, 2006).

Apesar da utilização dos elementos de comicidade, diferente da comédia, a farsa não se preocupa com a verossimilhança nem pretende trazer ao palco questionamentos de valores. Esse gênero busca apenas o humor, valendo-se, por sua vez, do uso de estereótipos – a alcoviteira, o amante, o pai violento, a donzela ingênua – e de situações bem conhecidas – o amante no armário, gêmeos trocados. A farsa envolve principalmente “as questões da moral privada, mostrando a que ponto os tabus sexuais são violados” (MINOIS, 2003, p. 203).

Contrariando as especificidades do gênero farsesco, *Dorotéia* traz à cena personagens em movimento de negação da vida e cujas lutas interiores se manifestam como principais ferramentas dramáticas. Na peça, encontramos o estereótipo da prostituta, da beata, da mulher feia e da virgem, todavia, o que se aborda em cena é o psiquismo dessas personagens. Desse modo, o uso desses estereótipos apresenta-se como veículo para questionamento dos valores morais, à medida que a sexualidade e a beleza são postas em desarmonia com as normas sociais vigentes. A *irresponsabilidade* da farsa escrita por Nelson Rodrigues pode ser observada num dos elementos estruturais mais interessantes da trama, o *grotesco*. É nesse gênero que nos deteremos nesta etapa da análise.

Em *Dorotéia*, o grotesco se manifesta através das situações absurdas, no estabelecimento do ridículo, na representação do feio e na caracterização das personagens. Dentre outras particularidades, está o fato de o grotesco não negar a realidade existente,

optando por deformá-la e criticá-la. Assim, ele “[...] conserva sua função essencial de princípio de deformação acrescido, além disso, de um grande senso de concreto e do detalhe realista” (PAVIS, 2005, p. 188). Nelson Rodrigues mostra, em *Dorotéia*, uma imagem redimensionada da sociedade.

O grotesco pode tornar-se de fato uma radiografia inquietante, surpreendente, às vezes risonha do real. Daí, sua frequente desconstrução das obras criadas pelo idealismo cultural, tanto pelo apelo ao que é libidinalmente baixo quanto pela exposição do mal-estar do corpo dentro da linguagem. Grotesco é quase sempre o resultado de um conflito entre cultura e corporalidade (SODRÉ; PAIVA, 2004, p. 60).

Seguindo o raciocínio do grotesco, podemos dizer que “[...] o mundo é o manicômio. Mas o contrário também é certo: entre os loucos parece reinar suprema razão” (KAYSER, 2003, p. 63). Em *Dorotéia*, as relações sociais e afetivas das personagens constroem um universo particular, onde o espaço da ação transforma-se em veículo de isolamento, dando passagem a uma lógica própria, que mascara a subjetividade e exclui o sonho. Portanto, nessa obra de Nelson Rodrigues, o grotesco estabelece sua própria lógica, observada na construção das personagens e no desenvolvimento da ação dramática.

O termo grotesco evoca a caverna: “grotá” + “esco” – baixa, oculta, terrena, densa, imanente, visceral. Continuamente ligado a traços de imperfeição (disforme) e do irreal (onírico), o grotesco ao longo da história vem se transformando metaforicamente e ampliando seu sentido, permanecendo, todavia, associado a ideia de desvio da norma vigente. Foi só a partir do século dezenove que aconteceu sua ascensão a categoria estética. O escritor Victor Hugo foi um dos primeiros a tratar do assunto.

O grotesco é uma das supremas belezas do drama. Não é só uma conveniência sua; é frequentemente uma necessidade. [...] Pois, da mesma forma que os mais vulgares têm varias vezes acesso de sublime, os mais elevados pagam frequentemente tributo ao trivial e ao ridículo. Portanto, frequentemente inapreensível, frequentemente imperceptível, sempre está presente no palco, ainda quando cala, ainda quando se oculta. Graças a ele, não há impressões monótonas. Ora lança riso, ora lança horror na tragédia. (HUGO, 2007, p. 50).

A concepção corporal assimétrica e feia das personagens construídas por Rodrigues, em *Dorotéia*, corresponde diretamente ao corpo batizado pelo grotesco, identificando-se com a cultura inferior, com o carnavalesco e com as transformações sociais. Paralelamente, esse corpo grotesco difere do corpo idealizado pela estética clássica, pois esta o projeta: “[...] transcendente e monumental, fechado, estático, contido em si mesmo, simétrico e liso; identifica-se como a cultura ‘superior’ ou oficial do renascimento e de épocas posteriores,

com o racionalismo, o individualismo e as aspirações normalizadoras da burguesia” (RUSSO, 2000, p.21).

Na peça rodriguiana em estudo, o feio é valorizado e está em perfeita harmonia com os valores sociais expostos em cena. Tradicionalmente, são contrários os valores associados ao feio e ao belo. O primeiro é normalmente ligado ao mau; o belo, ao bom. Todavia, isso não implica em dizer que o feio é simplesmente o contrário do belo. Além disso, se retirarmos do belo uma característica positiva, como a simetria, por exemplo, não o transformaremos de imediato no feio. Pois, “Um objeto pode causar repulsa e estranhamento do gosto e não ser necessariamente feio” (SODRÉ; PAIVA, 2002, p. 19). No texto, não se trata apenas do feio, mas do grotesco. Dessa forma, o uso de máscaras e a ideia de um corpo marcado por chagas serve para desumanizar as personagens, dando ao corpo humano uma perspectiva animalesca.

Dentro da tessitura dramática de Nelson Rodrigues, o feio constitui-se como um elemento positivo e necessário às mulheres de boa conduta, como podemos observar na cena abaixo:

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 de 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 feiíssimas...

Maura – Se é...

D. Assunta – E por isso tenho por vós consideração... Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre... E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...

D. Flávia – Não diga!

D. Assunta – Mas não... Foi um doce que eu comi!

Maura – Que pena, d. Assunta!

[...]

D. Flávia – [...] a senhora piorou muito da última vez em que a vi... Não há comparação!
 Maura – Não tinha tanta espinha...
 D. Assunta (*lisonjeada*) - Acham?
 Carmelita – Tem muito mais!
 D. Assunta – Foi a bendita irrupção!
 D. Flávia – Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em mulher de pele boa (2003, p. 643).

Ao relacionar as características físicas das personagens, consideradas imperfeições pela sociedade, a uma qualidade pessoal. Nelson Rodrigues acena para o cômico, para o riso farsesco. Um riso que segundo Minois manifesta-se de forma “[...] egoísta e imoral, é o único meio de o indivíduo ter uma desforra sobre as coletividades nas quais ele é integrado à força e que o oprimem e protegem, ao mesmo tempo: paróquia, religião, família, senhoria, corporação, bairro” (MINOIS, 2003, p. 204).

Ainda sobre a comicidade pretendida na cena em questão, pode-se dizer que ela serve bem ao propósito do grotesco, assim como o medo e o efeito de estranhamento do mundo e a sensação de incoerência ou de mistério. Para Kayser (2003), tudo isso transforma o grotesco no *mundo alheado*, ou seja, tornado estranho e desarticulado. Essa ideia nos remete ao termo alemão *Das Unheimlich*, título original do artigo “O estranho”, publicado em 1919 por Freud. Normalmente, esse termo é traduzido por “o estranho” e “o sinistro”, podendo ser o anúncio de algo inquietante, macabro, assustador, esquisito e misterioso.

Freud, no artigo citado, confere ao significado de *Das Unheimlich* uma posição de ambiguidade, pois estariam contidos na palavra alemã aspectos que oscilariam entre o familiar e o desconhecido. De maneira geral, “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (2006b, p. 238).

No sujeito essa relação ambígua estaria presente através da sensação de inquietude, postulada pelo retorno do material recalçado, que, por sua vez, corresponde à “[...] operação pelo qual o sujeito procura repelir ou manter no inconsciente as representações (pensamento, imagens, recordações’ ligadas a uma pulsão)” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2010, p. 430).

Em *Dorotéia*, a personagem bisavó estabelece o primeiro movimento de recalçamento ao se casar com o homem a quem não amava. Ela recalca o amor, iniciando uma devastadora onda de acontecimentos. O conceito de *estranho* fundamenta-se em algo originalmente familiar – o amor era um sentimento conhecido para a bisavó, mas foi recalçado. Porém, ao retornar, sofre alterações, transformando-se em algo desconhecido e assustador. Na trama rodriguiana, o retorno do recalçado desdobra-se nas personagens

femininas apresentando-se como a náusea diante do marido na noite de núpcias, do problema de visão e das interdições. Portanto, para pertencer ao *mundo alheado* é preciso que

[...] aquilo que nos era conhecido e familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Foi, pois o nosso mundo que se transformou. O repentino e a surpresa são partes essenciais do grotesco [...] O horror nos assalta, e com tanta força, porque é precisamente o nosso mundo cuja segurança se nos mostra como aparência (KAYSER, 2003, p.159).

Em *Dorotéia*, o *mundo alheado* está presente numa das mais intrigantes personagens da peça. Das Dores. Contrariando a lógica, ela nasceu de cinco meses e morta, porém, pensa que vive; a mãe, d. Flávia, não permitiu que ela soubesse do fato, de modo que “[...] pôde crescer, na ignorância da própria morte... Pensa que vive, pensa que existe” (2003, p. 635). Kayser (2003) atenta para o fato de o grotesco apontar para o domínio da criação, pois o autoriza a assumir diversas formas, sejam elas fantásticas, horríficas, satíricas ou simplesmente absurdas.

D. Flávia – Sim, porque eu podia ter dito: ‘Minha filha, infelizmente você nasceu morta’, etc. (*patética*) Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido nosso enjoo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dores foi crescendo... (2003, p. 635).

A peça traz a noite de núpcias de Das Dores. O noivo da adolescente chama-se Euzébio. Em vez de um homem, o que há é um elemento representativo do masculino: um par de botinas. Ele é trazido pela mãe, d. Assunta da Abadia.

(D. Assunta da abadia vai buscar o filho que ficara na varanda. Rápidas, as três viúvas colocam-se em grupo numa das extremidades do palco e ficam de costas para a porta de entrada. Todas cobrem o rosto, inclusive Das Dores. Regressa d. Assunta da Abadia, trazendo um embrulho, amarrado em cordão de presente)
D. Assunta – Eu, d. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (d. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho)... Euzébio da Abadia... (encontra sérias dificuldades para desfazer o nó) Nó impossível! (até que, enfim, o nó desfeito, surgem duas botinas desabotoadas) (2003, p. 645).

É através do grotesco que o casamento entre um natimorto e um par de botinas é possível. Paralelamente, observamos em *Dorotéia* traços que podem enquadrá-la na teoria do Teatro do Absurdo: terminologia criada pelo crítico húngaro Martin Esslin (1918-2002) e que compreende, principalmente, a produção de alguns dramaturgos que escreveram suas obras durante o período da segunda guerra Mundial. Nascido do surrealismo e do drama existencial,

o Teatro do Absurdo tem como principais representantes Eugène Ionesco e Samuel Beckett, autores, respectivamente, das peças *A cantora careca* (1950) e *Esperando Godot* (1953).

Na dramaturgia absurda, a condição humana é sempre inexplicável e sem perspectiva, tomada por temas sombrios que, através do isolamento das personagens, retratam o caminhar inevitável para a morte. De acordo com Martin Esslin, o teatro do absurdo “[...] procura expressar a sua noção de falta de sentido da condição humana e da insuficiência da atitude racional por um repúdio aberto aos recursos racionais e do pensamento discursivo” (1968, p. 20). O absurdo não se localiza apenas em diálogos desconexos ou no uso de uma estética *nonsense*, mas na exposição, através das personagens, da artificialidade das relações humanas. O que se mostra em cena é o absurdo da própria existência.

A cena renuncia a todo mimetismo psicológico ou gestual, a todo efeito de ilusão, de modo que o espectador é obrigado a aceitar as convenções físicas de um novo universo ficcional. Ao centrar a fábula nos problemas da comunicação, a peça absurda transforma-se com frequência num discurso sobre teatro, uma ‘metapeça’. Das pesquisas surrealistas sobre escrita automática, o absurdo obteve a capacidade de sublimar, numa forma paradoxal, a escrita do sonho, do subconsciente e do mundo mental, e de encontrar a metáfora cênica para encher de imagem a paisagem interior (PAVIS, 2005, p. 02 - grifo do autor).

Em *Dorotéia*, os noivos carregam o traço da incompletude: ela, um corpo sem vida, que não concluiu o período de gestação; ele, um objeto, um traço, um símbolo. A invisibilidade do noivo e a presença corpórea de Das Dores estão em harmonia com o caráter absurdo da peça, pois é sabido que a personagem não pode morrer sem ter sentido a náusea nupcial e está fadada a casar com um marido invisível:

D. Flávia (*abstrata*) – Minha primeira noite foi igual à de Maura e 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 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 já estivesse vendo... O noivo invisível a levará nos braços... Lhe fará carinhos... (2003, p. 630).

Dorotéia se adequa, em grande parte, às características do teatro do absurdo, no entanto, afasta-se em outras. Diferente da farsa ou da tragédia, em geral, nas peças absurdas não existem nós, sendo assim, não existem desenlaces, um conflito ou uma intriga que leve a trama ao clímax. Dessa forma, o absurdo que circunda o texto de Nelson Rodrigues estaria mais ligado à concepção das personagens do que à estrutura dramática.

Enquanto na tragédia clássica as ações do herói ameaçam o equilíbrio e a ordem moral da sociedade, no grotesco não são as ações isoladas que comprometem o equilíbrio e a ordem, mas o “[...] fracasso da própria orientação física do mundo. O plasmador do grotesco não pode, nem deve tentar dar qualquer sentido às suas obras. Mas tampouco deve desviar-nos do absurdo” (KAYSER, 2003, p. 160). O grotesco reproduz mimeticamente o caos, negando-se a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade. Por sua vez, o horror que assalta as personagens de Nelson Rodrigues não nasce do medo da morte, mas da angústia da vida em vigília:

D. Flávia – [...] em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes da náusea. É preciso, primeiro, sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... (*lenta*) Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca... (2003, p. 635).

Com a *farsa* de Nelson Rodrigues nos deparamos com os aspectos estruturais da categoria do grotesco: o feio, o disforme, o absurdo e o estranho. Certamente outros elementos estão presentes em *Dorotéia*, no entanto, nos limitaremos a esses.

A tragédia e o grotesco presente na *farsa irresponsável* de Nelson Rodrigues apontam-nos para uma dramaturgia escrita a partir da contradição de gênero. Contudo, a qualificação de um gênero dramático a *Dorotéia*, segundo Magaldi (2003), é desnecessária, à medida que tanto a *farsa* quanto a *tragédia* nasceram dos mesmos rituais dionisíacos, o que justificaria o uso dos dois elementos. Porém, embora existam alguns elementos *farsescos* nas comédias de Aristófanes e Plauto, em sentido estrito, a origem da *farsa* remonta, como mencionado, à Idade Média. Assim, tornou-se necessário refletir acerca do procedimento estrutural do texto.

Em *Dorotéia*, a *tragédia* se realiza, assim como a *farsa*. Ambas estão intrinsecamente ligadas na construção dramática da peça. Partindo da concepção de contradição de gênero dramático – *farsa* e *tragédia* –, buscaremos o equivalente a isso na estrutura psíquica das personagens a partir da percepção ambivalente do próprio corpo.

2. A RECUSA DO AMOR

2.1. A herança de estirpe: a náusea do amor do homem

Nas palavras de Bauman, o amor “[...] é a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado [...] amar significa estar a serviço, colocar-se à disposição, aguardar ordem, [do mesmo modo, significa] [...] expropriar e assumir a responsabilidade” (2004, p. 24). Nessa troca de cuidados, entregamos ao objeto amado as nossas fantasias e depositamos nele nossas expectativas de felicidade e de completude. Segundo Barthes, a relação amorosa acaba por “[...] anular o objeto amado sob o volume do próprio amor: por uma perversão propriamente amorosa, é o amor que o sujeito ama, não o objeto” (2007, p. 27).

O amor é um elemento excluído e interditado na sociedade proposta em *Dorotéia*. O universo que circunda as mulheres da trama impõe a escassez das relações de afeto. Essa imposição ergue-se a partir da condição trágica das personagens, produzida através do recalçamento do sentimento amoroso. A ofensa contra o amor é tão grave que condena não apenas a bisavó, mas toda a sua descendência, transformando-se em uma herança psíquica. O texto de Nelson Rodrigues não deixa claro o motivo que levou a personagem a abdicar do homem que amava. Podemos supor que não foi uma escolha fácil e que, possivelmente, ela tenha sido obrigada a fazê-lo.

A personagem bisavó é apenas citada; sua falta é anterior à ação transcorrida em cena. Contudo, podemos observar, a respeito da noite de núpcias da personagem, duas características fundamentais: a virgindade da noiva e a exclusão do amor no encontro matrimonial. O corpo sem mácula foi entregue a um homem que a bisavó não amava, atestando a quebra dos votos de amor. Desse encontro, surge a rejeição ao corpo do homem: a náusea.

Partindo desse pressuposto, a náusea pode ser lida como um trauma relacionado à perda da virgindade, pois a primeira relação sexual feminina pode desencadear um sentimento de hostilidade contra o parceiro. Por estar associada a dor física ocasionada pela perda do hímen, essa perda pode, ainda, transformar-se em uma “[...] injúria narcísica que decorre da destruição de um órgão e que é mesmo representada de forma racionalizada no conhecimento de que a perda da virgindade leva à diminuição do valor sexual” (FREUD, 2006d, p. 209).

Em *Dorotéia*, a existência da náusea faz com que as personagens sejam lembradas da natureza vergonhosa do sexo. Destituído de prazer e de desejo, a cópula só se justificaria através da função reprodutora da espécie. Consequentemente, a invisibilidade masculina

lembra às personagens a própria incapacidade de se relacionar com o outro – o que acontece mesmo diante de um homem morto, como podemos observar nesta fala da personagem Carmelita: “Então, subi nas escadinhas de dois degraus... Espiei o homem que morrerá. Não vi o defunto, não vi nem mesmo o lençinho que cobria o rosto... Só vi as flores cansadíssimas da noite em claro e o sono dos círios...” (2003, p. 648).

Neste ponto, introduzimos outro aspecto importante na análise das consequências da recusa do amor na peça de Nelson Rodrigues: o *luto*. A perda do objeto amado produz um estado de *luto* no ser humano, o que, para a psicanálise, corresponde a um processo psíquico de elaboração de uma perda significativa na vida do sujeito. Nesse processo, o sujeito passa por vários níveis de tristeza, mas após um longo período de tempo ele acaba por elaborar a perda afetiva. De acordo com Freud, a realidade concreta mostra ao sujeito que o objeto amado não existe mais, exigindo que toda “[...] a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto” (2006a, p.250). Porém, não se abandona facilmente uma posição libidinal, mesmo na iminência de um substituto.

Naturalmente, o *luto* vai sendo elaborado, fazendo com que o interesse pelo mundo exterior seja retomado, manifestando-se como “[...] uma lentíssima redistribuição da energia psíquica até então concentrada em uma única representação que era dominante e estranha ao eu” (NASIO, 1997, p. 29). Todavia, as personagens femininas, em *Dorotéia*, eternizam o *luto*, transmitindo-o, pelas relações parentais, aos seus descendentes. Isso porque, o processo de elaboração da perda protagonizado pela bisavó foi suspenso quando o desinvestimento necessário ao processo de superação não aconteceu, fazendo, desse modo, com que o *luto* permanecesse, apresentando-se como estado crônico, neutralizando a vida da pessoa enlutada.

As personagens femininas de *Dorotéia* (salvo a personagem-título) apresentam, como uma das características principais, a preservação do *luto*. Mas o que percebemos no decorrer da peça não é apenas o fruto do processo de elaboração da perda, mas da instauração da *melancolia*, uma vez que o *luto* quando não é devidamente elaborado, se transforma em *melancolia*. Freud, a cerca do *luto* e da *melancolia*, esclarece-nos que

Num conjunto de casos é evidente que a melancolia também pode constituir reação à perda do objeto amado. Onde as causas excitantes se mostram diferentes, pode-se reconhecer que existe uma perda de natureza mais ideal. O objeto talvez não tenha realmente morrido, mas tenha sido perdido enquanto objeto de amor (como no caso, por exemplo, de uma noiva que tenha levado o fora). Ainda em outros casos nos sentimos justificados em sustentar a crença de que uma perda dessa espécie ocorreu; não podemos, porém, ver claramente o que foi perdido, sendo de todo razoável supor que também o paciente não pode conscientemente perceber o que perdeu. Isso, realmente, talvez ocorra dessa forma, mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele

perdeu, mas alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda (2006a, p. 25 - grifo do autor).

Assim, há, progressivamente, no sujeito melancólico uma diminuição da sua autoestima. Ele espera ser punido, pois se considera culpado pela perda do objeto amado. Um dos pontos divergentes entre o *luto* e a *melancolia*, segundo Freud (2006a), está no fato de que para o enlutado é o mundo que se torna pobre, vazio e inexpressivo, enquanto que para o melancólico é o próprio ego. Em *Dorotéia*, a perda do objeto amado provoca na personagem bisavó o processo de *luto*, que por sua vez se quebra, transformando-se em *melancolia*, movida pelo sofrimento e pela culpa trazida pela escolha malfadada.

Toda dor, toda desgraça, sublinha Nietzsche, foram falseadas por uma ideia de erro, de culpa: ‘Privou-se a dor da inocência’. O amor-paixão (o discurso amoroso) sucumbe inúmeras vezes a esta falsificação. Haveria, contudo, nesse amor a possibilidade de uma dor inocente, de uma desgraça inocente (se eu fosse fiel ao puro Imaginário, e reproduzisse em mim apenas a díade infantil, o sofrimento da criança separada da mãe); eu não colocaria em causa, então, aquilo que me dilacera, poderia até mesmo *afirmar* o sofrimento. Esta seria a inocência da paixão: não absolutamente a pureza, mas simplesmente a recusa da Culpa. O amante seria inocente como o são os heróis de Sade. Infelizmente, seu sofrimento é normalmente aguilhoado por seu duplo, o Erro: tenho medo do outro ‘e mais de que de meu pai’ (BARTHES, 2007, p. 97 - grifo do autor).

De acordo com o pensamento freudiano, o sofrimento nos assalta a partir de três direções: da fragilidade do corpo, que inevitavelmente perece; do mundo externo, “[...] que pode voltar-se contra nós com forças de destruição esmagadoras e impiedosas” (2006c, p. 85); e; finalmente, da nossa relação com o outro. A busca pela concretização do sentimento amoroso é inerente ao ser humano, mas fatalmente sofremos quando amamos.

Na peça de Nelson Rodrigues em análise, o sofrimento causado pela perda do objeto amado induz a bisavó a percorrer um caminho autopunitivo de degradação. Isso porque, com a falência da relação amorosa, o sujeito pode vir a encarnar, segundo as palavras de Barthes, “[...] uma conduta ascética de autopunição” (2007, p.29). A partir desse quadro geral, observa-se que a bisavó sucumbiu à *culpa* e à *melancolia*, fato este que se transformou numa herança distribuída a todas as suas descendentes. Entendemos que através das relações de cuidados parentais se propaga um traço comum a todas as mulheres da família, ao que chamamos de o *traço psíquico familiar da culpa*.

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! (2003, p.629).

A repetição desse *traço* familiar nas personagens femininas de *Dorotéia* lembra-nos a maldição dos *Atridas*⁸, a família de Pélops, comandante dos gregos na Guerra de Tróia. Na lenda, o comandante causa traiçoeiramente a morte de Mírtilo (servo de Enomau, rei de Pisa), que, no último instante de vida, lança sobre o seu assassino uma terrível maldição, cujos efeitos se estenderiam a toda a descendência de Pélops, causando terríveis infortúnios.

A ação dramática em *Dorotéia* condiciona as personagens ao domínio da repetição. O *traço psíquico familiar da culpa* se instala dentro da família, e seus efeitos (náusea, a visão interdita, o isolamento e a melancolia) estão fundamentados, assim como na família de Pelóps, na culpa dos pais.

Outro elemento importante na peça de Nelson Rodrigues são os corpos das personagens. A eles são atribuídos aspectos disformes e grotescos, resultado direto do sofrimento expiado pela bisavó. Para a psicanálise, a noção de corpo é construída através dos primeiros contatos parentais – *corpo erógeno ou corpo fantasmático* –, e ele é definido como um conjunto de *zonas erógenas* que marcam as fontes de prazer. Essa construção corporal se dá, principalmente, através do desejo de quem exerce a função materna:

A mãe constrói ou desconstrói o corpo do *infante*, o que será determinante para o esgaçamento ou a urdidura consistente do tecido psíquico, denunciando a dimensão da alteridade como essencial para a edificação do *corpo erógeno* (TOMAZ, 2009, p. 95 - grifo da autora).

Seguindo esse argumento, em *Dorotéia* a noção de corpo é concebida através da percepção corporal da bisavó, surgida a partir da sua atitude ascética de autopunição levada pela falência do amor. Por sua vez, a náusea sustenta a rejeição do corpo do homem, podendo ser lida também como retorno do material recalcado, pois, como sabemos, o amor recalcado (familiar), ao retornar, pode se mostrar de forma estranha. Com isso, a interdição do amor e da sexualidade confere às personagens uma percepção disforme e negativa de si mesmas.

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... (2003, p. 635).

⁸ Essa lenda pode ser encontrada na trilogia da Oréstia de Ésquilo (2006), composta pelas tragédias *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*

Na *farsa* de Nelson Rodrigues, uma característica essencial na construção corporal das personagens é o uso da máscara. Seu uso se submete ao caráter grotesco da trama, que animaliza as personagens, distanciando-as do humano e qualificando-as, pois "O grotesco é o belo de cabeça para baixo – é uma espécie de catástrofe do gosto clássico" (SODRÉ; MUNIZ, 2004, p. 28). Na peça, a máscara deforma propositalmente o rosto humano, através de expressões hirtas que mostram o horror e a doença, à medida que através de chagas apaga os traços de feminilidade, mutilando o corpo e assumindo uma atitude desagradável. Além do caráter ritual, o uso da máscara serve para esconder a verdade, pois a mesma "[...] aponta para uma verdade que foi soterrada sob as convenções de várias ordens – certamente por força de pressões sociais" (PEREIRA, 1999, p. 102).

O uso da máscara colabora com o trágico criado por Nelson Rodrigues, já que, paralelamente, correlaciona a beleza física com a ideia de pecado, ao expor a falência do belo e a exaltação do feio. D. Flávia dá a sentença a Dorotéia: "Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!" (2003, p. 640). Lembramos que o sofrimento derivado das relações amorosas faz com que o sujeito se perca em sua própria dor, trazendo para si uma conduta contida e moral, o que, na visão estabelecida na peça, surge do apagamento da beleza.

Dorotéia (*em desespero*) – Deixa-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... (2003, p. 634).

A recusa do amor sabota o sonho e está presente no *traço psíquico familiar da culpa*, colocando as mulheres da *farsa* rodriguiana em constante vigília, haja vista que no "[...] sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis" (2003, p. 627). Por sua vez, os sonhos

[...] não são destituídos de sentido, não são absurdos; não implicam que uma parcela de nossa reserva de representações esteja adormecida enquanto outra começa a despertar. Pelo contrário, são fenômenos psíquicos de inteira validade – realizações de desejos; podem ser inseridos na cadeia dos atos mentais inteligíveis de vigília; são produzidos por uma atividade mental altamente complexa (FREUD, 2006e, p. 157).

Seguindo esse caminho, consoante a psicanálise, o sonho é a expressão e/ou encenação da realização de um desejo que não pode ser satisfeito na vida em vigília. Desse modo, o sonho não é “[...] um propósito que se representa como executado, mas um desejo que se representa como realizado” (FREUD, 2006f, p. 85). O sonho interdito deixa marcas na subjetividade e constrói um ambiente único, coletivo, de modo a subjugar a intimidade, que por seu caráter particular é terreno do erotismo. Vejamos a correlação entre erotismo e sonho feita por Octavio Paz:

Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso, afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se (1994, p. 11).

Na peça de Nelson Rodrigues, a interdição do sonho apoia-se no fato de ele ser, como observado, um território livre para o erotismo. Território este que causa temor nas personagens de *Dorotéia* como pode ser observado na fala da personagem d. Flávia:

Nasci com esta face de espanto e delírio... Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!... E com esta dor de estrangulado gemendo!... O sono cingiu a minha fronte... E eu estou em vigília... Minha fronte vive em claro, minha fronte jamais adormeceu... Porque, no sonho, eu me queimaria em adoração (2003, p. 659).

A interdição do sonho surge do temor da entrega dos corpos ao erotismo, pois representa o encontro do desejo sexual. Porém, mesmo diante da interdição do sonho, a verdade é que o desejo sobrevive, pois este é indestrutível e capaz de mover o aparelho psíquico. Todavia, não existe na realidade concreta um objeto que o satisfaça, o que marca o ser humano com o traço da incompletude, porque sua raiz e sustentação estão presentes na *falta* natural que habita o ser humano, daquilo que não pode ser preenchido e que seguramente nos faz sofrer. Porém, essa mesma *falta* impulsiona o sujeito na busca incessante de satisfação e plenitude.

O desejo, para a teoria psicanalítica, difere do conceito de necessidade, sendo a última situada no campo biológico, natural, nascida de “[...] um estado de tensão interna, [que] encontra a sua satisfação pela ação específica” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2010, p. 114). A necessidade pode ser saciada. A fome, por exemplo, é uma necessidade de alimento, o desejo a que se refere a psicanálise alude, especialmente, “[...] ao desejo inconsciente, ligado a signos infantis indestrutíveis” (LAPLANCHE; PONTALIS, 2010, p. 114). Nesta cena de

Dorotéia, destacada abaixo, as botinas, símbolo escolhido por Nelson Rodrigues para representar o masculino, tornam-se o objeto do desejo da personagem Maura:

Maura – Tenho medo!
 D. Flávia – Que sonho é o teu?
 Maura (*recuando*) – Não diria a ninguém, nem a mim mesma, nunca...
 D. Flávia (*persuasiva*) – Diz baixinho...
 (*Maura cai de joelhos*)
 Maura (*num sopro*) – Não!...
 D. Flávia – Pensas...
 Maura (*complementando*) –... Em botinas!
 D. Flávia – (*num sopro*) – Em quê?
 Maura –... Em botinas e muitas... Vejo, em toda parte, (*baixa a voz e conclui*) botinas... (2003, p. 650).

Em sua *farsa irresponsável*, Nelson Rodrigues percorre um caminho que tem na negação do amor o fio condutor que leva as personagens femininas a negarem a própria sexualidade. Na peça, os corpos marcados pelo trágico transitam entre a realização e a interdição do desejo.

Nas ações das personagens, deparamo-nos com as tentativas do retorno do amor – material recalcado –, o qual se manifesta no *estranho* exposto, em *Dorotéia*, através da náusea, da melancolia, do defeito de visão, da exaltação do feio (presente no uso da máscara e na fala das personagens), da suspensão do sonho e da interdição do desejo, ressaltado também no comportamento austero das personagens e no isolamento e confinamento da casa. Todos os elementos expostos revelam a existência de dois movimentos contraditórios no psiquismo das personagens – um de contenção da libido sexual e outro de liberação –, que ressoam na relação antagônica entre a farsa e a tragédia. Nessa estrutura fundada na contradição, ergue-se a dramaturgia de *Dorotéia*.

2.2. O confinamento da casa sem quartos

Bachelard (2008) correlaciona o significado da casa com o ser interior. Nesse lugar, cada espaço simboliza os diversos estados da alma, através de uma perspectiva de verticalidade, instaurada pela polaridade do porão ao sótão. Nessa polaridade, o porão corresponde ao inconsciente; e o sótão, à elevação espiritual. O espaço da casa codifica-se numa série de imagens que dão ao ser humano sensações de estabilidade, mesmo que ilusórias.

O espaço dramático em *Dorotéia* proporciona uma ilusão de estabilidade. A casa confina e isola suas moradoras sob a falsa perspectiva de protegê-las contra os perigos do mundo exterior, servindo, desse modo, ao propósito de interditar o desejo. É também “[...] um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2005, p. 197). Segundo Freud, a casa “[...] constituiu um substituto do útero materno, o primeiro alojamento, pelo qual, com toda probabilidade, o homem ainda anseia, e no qual se achava seguro e se sentia à vontade” (2006d, p. 97). No entanto, na peça de Nelson Rodrigues, o espaço serve como prisão, apesar de sua representação evocar também o sentido de intimidade, abrigo e repouso.

D. Flávia (*dogmática, sinistra e ameaçadora*) – Porque é no quarto que a carne e a 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... (2003, p. 634).

Na obra em análise, com a interdição da intimidade as mulheres da peça são subjugadas pela razão, o que justifica a escolha da sala como a única dependência a ser considerada. Uma vez que dormir aponta para o perigo de *encenar* a realização do desejo, a exclusão do quarto torna-se necessária na função de interditar o sonho. Segundo Pellegrino:

O sonho é centelha que salta do desejo e é através dela que vou acender as fogueiras através dos quais o rosto do mundo se ilumina. O sonho, levado aos ombros da realidade, que o simboliza, é o projeto profundo do homem e a teologia da história (1995, p. 321).

Espalhadas pelo espaço da casa rodriguiana, dentro dos móveis, são guardadas as lembranças das antigas moradoras: são as vestes e objetos deixados pelas gerações de mulheres da família, são as roupas usadas na noite de núpcias: “Nossas cômodas, nossos gavetões... Estão cheios de vestes conjugais... São roupas de falecidas parentas... (*num crescendo oratório*) De parentas que sofreram a náusea em plena noite de núpcias” (2003, p. 658). Essas lembranças guardam em si o sonho desfeito no momento da noite de núpcias, o amor não inalcançável. Em geral, o espaço da casa se caracteriza como um ambiente íntimo e privado onde se estabelece o território do mundo interior. Em suas dependências, os convivas enfrentam as amarguras coletivamente, enquanto o sonho e o desejo se manifestam. Ao

mesmo tempo, esse espaço é absorvido pela família, que o confisca através do domínio da reprodução.

O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio do segredo. No espaço social, como no coração de cada moradia, um único lugar de sexualidade reconhecida, mas utilitário e fecundo: o quarto dos pais. Ao que sobra só resta encobrir-se; o decoro das atitudes esconde os corpos, a decência das palavras limpa os discursos (FOUCAULT, 2009, p.10).

Logo, em *Dorotéia*, com a exclusão do quarto, são excluídos também os segredos de alcova, das relações de amor e da sexualidade. Não há a legitimidade do casal procriador. Inseridas num ambiente de austeridade, resta apenas às personagens femininas o espaço coletivo da sala.

D. Flávia – Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...
 Dorotéia – Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes no meu quarto...
 D. Flávia (*num crescendo*) – Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproxima-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos! (2003, p. 633).

Em *Vigiar e punir*, Michel Foucault fala da mudança ocorrida na legislação penal no final do século XVIII e começo do século XIX: a suspensão dos suplícios. No suplício, o carrasco conduzia o espetáculo, ao passo que o criminoso, o coadjuvante, recebia sua pena. Logo havia os corpos açoitados e mutilados em praça pública. Com o desaparecimento das execuções públicas, o domínio sobre o corpo era substituído, deixando de ser o alvo da punição:

Se não é mais ao corpo que se dirige a punição, em suas formas mais duras, sobre o que, então, se exerce? [...] Pois não é mais o corpo, é a alma. À expiação que tripudia sobre o corpo deve suceder um castigo que atue, profundamente, sobre o coração, o intelecto, a vontade, as disposições (2009, p. 21).

As personagens em *Dorotéia* estão sujeitadas ao poder vigente, a uma ordem familiar que utiliza o espaço da ação como veículo punitivo; as paredes da casa transformam-se em prisão, suprimindo a vontade, o sonho e o desejo. Foucault (2009) salienta que o corpo só se vale como uma força útil se o mesmo tempo detiver uma posição produtiva e submissa. Essa sujeição não acontece necessariamente com o uso da violência. Não é necessário o suplício, em *Dorotéia*; a violência acontece com a supressão da liberdade.

O espaço de referência para Dorotéia é o quarto, o que a relaciona com a intimidade presente nesse aposento. Na fala de Dorotéia descrita anteriormente, encontramos dois elementos que contrariam a ordem vigente em sua família: o sonho – *sempre sonhei* – e o quarto – *no meu quarto*. Bachelard nos ensina que “A casa, o quarto, o sótão onde ficamos sozinhos dão os quadros de um devaneio interminável, de um devaneio que só a poesia, em

uma obra, poderia concluir realizar” (2008, p. 34). Dorotéia evoca outra casa, que não esta da família; uma casa onde a intimidade do quarto é permitida e onde não existem interdições. No entanto, como sabemos, o retorno a sua primeira morada – a casa da família – exige da personagem o desapego do mundo externo e a assimilação do luto. D. Flávia questiona:

Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas? (*exultante*) Procura por toda parte, procura debaixo das coisas, procura, anda, e não encontrarás uma fronha com iniciais, um lençol, um jarro! (2003, p. 635).

Antes de buscar refúgio na casa das primas, Dorotéia morava com o filho no mesmo lugar em que recebia seus clientes; nesse lugar havia, entre outras coisas, um guarda vestidos, um jarro usado para o banho, uma janela com vista para a rua e uma mesa forrada com toalha de linho. Para o escritor Osman Lins, “O espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma casa –, refletindo na escolha dos objetos, na maneira de os dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (1976, p. 98). Dessa forma, a escolha dos objetos que estão presentes no espaço/referência de Dorotéia – o quarto – constrói a imagem da personagem e a correlaciona com a presença masculina.

D. Flávia – E foi como se estivéssemos vendo... Uma rua de muitas janelas acesas... (*os três rostos juntos*) E você mesma numa janela acesa... Passos de homem na calçada... Olhos de homens em toda parte... Não foi? (2003, p. 629).

As lembranças construídas por Nelson Rodrigues para as personagens femininas em *Dorotéia* reencenam a náusea da noite de núpcias, o amor perdido e a solidão. Para Bachelard, as lembranças vividas em nossa primeira casa gravam em nós “[...] a hierarquia das diversas funções de habitar. Somos o diagrama das funções de habitar aquela casa; e todas as outras não passam de variações de um tema fundamental” (2008, p. 34). Ao fugir do lar opressor, Dorotéia acaba se confinando em outro espaço: o da prostituição. Isto porque

A personagem transforma em ato a pressão sobre ela exercida pelo espaço [...] aparece o espaço como provocador da ação nos relatos onde a personagem, não empenhada de conduzir a própria vida vê-se a mercê dos fatores que lhes são estranhos (LINS, 1976, p. 100).

Nelson Rodrigues caracteriza o uso do espaço dramático como uma força externa que invade a personagem, subjugando-a através do poder de suas paredes. Em *Anjo Negro*, Ismael usa a casa para aprisionar e proteger Virgínia do desejo do outros homens:

Ismael [...] se quis viver aqui, se fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; se ninguém entra na minha casa – é porque estou fugindo. Fugindo do desejo dos outros homens. Se mandei abrir janelas muito altas, muito, foi por isso, para que você esquecesse, para que a memória morresse em você para sempre. (*com uma paixão absoluta*) Virginia, olha pra mim, assim! Eu fiz tudo isso para que só existisse eu. Compreende agora? (RODRIGUES, 2003, p. 580).

Em *Dorotéia*, o espaço da ação colabora com a existência do *traço psíquico familiar da culpa* característico das personagens femininas da trama. Ali, no interior da casa sem quartos, são guardadas as memórias da bisavó e a sua renúncia diante do amor; as paredes se erguem como prisão, absorvendo e aprisionando suas moradoras.

3. DRAMATURGIA DO CORPO

3.1. O Corpo em Luto: d. Flávia, Carmelita e Maura

A noção de corpo que elegemos para a nossa discussão é construída pelo desejo parental e marcada pela incompletude. Trata-se do *corpo erógeno* ou *fantasmático* (TOMÁZ, 2009), estabelecido por meio da relação entre a criança e o sujeito que exerce a função materna, através de rituais como o da amamentação, do banho, dos carinhos e das brincadeiras. A partir dessa relação de cuidados, o corpo da criança recebe informações que permitem a construção, por ela, da imagem corporal e a percepção de si.

Ao se alimentar no seio materno, mais do que uma necessidade saciada, a criança experimenta o primeiro momento de satisfação plena, que no futuro, ela tentará repetir. No entanto, aquele primeiro momento de plenitude é perdido, e a privação originária dessa busca produz no ser humano a *falta*, a *incompletude*, abrindo as portas para o desejo.

Não nos esqueçamos de que, em nosso centro, somos fenda, falta, hiância, vazio. Desta falta saltamos para a transformação do mundo. A nossa relação com a realidade externa tem que trazer inscrita, na intimidade de sua estrutura, essa falta que nos torna incompletos e, nessa medida, nos condena à vida e ao movimento do desejo – motor da vida (PELEGRINO, 1995, p. 324).

Neste capítulo, iremos discutir a construção corporal das personagens, a partir das marcas deixadas pela relação dos cuidados parentais através da transmissão de sentidos e de formas; de corpos disformes produzidos pela lógica grotesca e de uma sociedade repressora. Desse modo, baseamos nossa análise na concepção de uma imagem corporal formada pelo *traço psíquico familiar da culpa* e pela permanência do *luto*, conferida pelo estado melancólico das personagens.

Em *Dorotéia*, a permanência das interdições e a impossibilidade de escolhas estreitam a ligação da peça com o trágico, fazendo com que as personagens se curvem diante de uma existência de interdições, pois o: “[...] homem trágico já não tem que ‘escolher’ entre duas possibilidades; ele ‘verifica’ que uma única via se abre diante dele” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 28).

Abrindo o primeiro ato, somos apresentados às viúvas d. Flávia, Carmelita e Maura. Em *Dorotéia*, as três viúvas de negro lembram o mito grego das *Erínias* (*Fúrias* para os romanos), deusas nascidas de gotas de sangue que caíram sobre *Gaia* quando o deus Urano foi castrado por *Cronos*. Pavorosas, possuíam asas de morcego e cabelo de serpente. Essas deusas mitológicas podem ser encontradas na *Oréstia* – trilogia formada pelas peças

Agamêmnon, *Coéforas* e *Eumênides* –, escrita pelo poeta trágico Ésquilo. Abaixo, observamos na fala do coro formado por *Erínias* a implacável missão das deusas.

Consideramo-nos as portadoras da justiça inflexível; se um mortal nos mostra suas mãos imaculadas, nunca o atingirá nosso rancor e sua vida inteira passará isenta de todos os sofrimentos. Mas quando um celerado igual a este oculta suas mãos ensanguentadas, chegamos para proteger os mortos testemunhamos contra o criminoso, e nos apresentamos implacáveis, para cobrar-lhe a dívida de sangue! (ÉSKUÍLO, 2006, p. 162).

Personificação da vingança, as *Erínias* são encarregadas de castigar os crimes, especialmente os delitos contra o sangue. Na *Oréstia*, Ésquilo apresenta as deusas como as filhas da noite, que correspondem à deusa *Nix*. Elas são divindades presentes desde a origem do mundo e, como tal, não respondem à autoridade de Zeus. Os seres humanos ou mesmo os deuses não escapam do olhar das *Erínias*, pois elas são “[...] as virgens malditas, as filhas antiquíssimas de um passado remoto; nunca as possuíram quaisquer dos deuses, homens e nem mesmo feras” (ÉSKUÍLO, 2006, p. 130). No mito, são constituídos por uma tríade: *Alecto*, a implacável e eternamente encolerizada, nunca para, é incessante; *Megaira*, personificação do rancor, da cobiça e do ciúme, castiga os crimes contra o matrimônio, em especial, a infidelidade, fazendo com que a vítima fuja eternamente; e *Tisífone*, a vingadora dos assassinatos, que açoita os culpados e enlouquece-os. De maneira geral

A função dessas temíveis divindades não é apenas a de castigar uma *hamartia* grave ou o homicídio parental voluntário ou involuntário, mas o homicídio em si, porquanto o assassinio é um miasma, uma terrível mancha religiosa que põe em perigo todo o grupo social em cujo seio é praticado (BRANDÃO, 1991, p. 353).

Em *Dorotéia*, as viúvas d. Flávia, Carmelita e Maura possuem um dom, elas sabem tudo o que acontece com a família, assim como no mito das *Erínias*. As três mulheres têm a função de punir as transgressões cometidas contra a família. No entanto, dentro da ordem rodriguiana, as transgressões acontecem através da linguagem (blasfêmia contra a náusea) e do corpo (sexualidade e erotismo). Nada escapa da vigilância das viúvas.

D. Flávia – Não me lembro e nem precisa... Sabemos de tudo o que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá um mau passo, recebemos a notícia imediatamente... Na mesma hora, no mesmo instante... Ninguém precisa dizer... É como se uma voz fosse, de porta em porta, anunciando... E um dia nós estávamos na mesa...

Maura – Foi, sim, foi!

D. Flávia – A toalha era de linho... Eu acabara de dizer a oração, que as outras repetiam... De repente, a voz anunciou: ‘uma Dorotéia morreu... (*baixa a voz, espantada*) Outra perdeu-se...’

Dorotéia (*num grito*) – Não!

Carmelita (*com angústia*) Eu me lembro!
 (*As viúvas avançam e Dorotéia recua*)
 D. Flávia – Foi assim que soube que tu deixaras de ser como nós... (*rápida para as primas*) Virei-me pra vocês e dei a notícia...
 Carmelita (*num sopro*) Deu a notícia, sim, deu!
 D. Flávia – Depois, nós três... Ou minto?...
 As duas – Que o quê?
 D. Flávia -... Nós três tivemos uma visão... Ficamos assim mesmo, unidas como agora... Os três rostos juntos...
 (2003, p. 629).

Simbolicamente, na peça de Nelson Rodrigues, as personagens d. Flávia, Carmelita e Maura se vestem de negro, numa representação do luto. Um dos possíveis significados é a ideia de que a cor negra permitiria a coexistência de contrários, pois estaria ligada ao “[...] estado primitivo do homem, onde predominariam a selvageria, mas também a dedicação; a impulsividade assassina, mas também a bondade” (CHAVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 633). A simbologia da cor negra rege as personagens rodriguianas, aproximando-as das deusas mitológicas, pois estas são responsáveis por vingar os assassinatos de sangue, na medida em que estaria presentes, nessa ação, a violência desregrada e a justiça, supostamente, presente na punição de um crime. A cor negra presente no mito das *Erínias* justifica-se como a expressão do mito, uma vez que “[...] estas ‘filhas da noite’, que só conhecem os véus negros cujo ódio é igualmente negro, são ameaçadas pelas flechas brancas de Apolo” (VERNANT; VIDAL-NAQUET, 2005, p. 122 - grifo do autor).

No mito, as *Erínias* são ameaçadas pelas *flechas brancas de Apolo*, o deus das artes, da música e da poesia. Apolo, filho de Zeus com a divindade oriental *Leto*, representa o sol, a beleza, a perfeição, a harmonia, o equilíbrio e a razão; é o iniciador dos jovens no mundo adulto, protetor dos pastores, dos marinheiros e dos arqueiros. A respeito do deus Apolo, Brandão nos esclarece que “A inteligência, a ciência, a sabedoria são considerados modelos divinos, concedidos pelos deuses, em primeiro lugar por Apolo” (1991, p. 93).

Na trama de *Dorotéia*, a ameaça apolínea é representada por meio do belo, cujo aspecto de perfeição e de harmonia se opõe ao estabelecimento do corpo em luto. O apolíneo se manifesta como princípio de individualização, como processo de criação do indivíduo. A aparência reluzente de *Apolo* protege contra as manifestações ameaçadoras e tenebrosas da vida. Visto que *Apolo*

Segundo a raiz do nome o ‘resplendente’, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das

artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador (NIETZSCHE, 2007, p. 26 - grifo do autor).

A beleza da aparência apolínea disfarça o sofrimento, pois cria sobre si uma ilusão. Em *Dorotéia*, o belo, como atributo ligado à atração física e à individualização, transgride a ordem instituída pela família. Segundo Freud, a beleza

Não conta com um emprego evidente; tampouco existe claramente qualquer necessidade cultural sua. Apesar disso, a civilização não pode dispensá-la. [...] O amor da beleza parece um exemplo perfeito de um impulso inibido em sua finalidade. Beleza e atração são, originalmente, atributos do objeto sexual (2006d, p. 102).

D. Flávia, Carmelita e Maura se esquivam da presença do belo através de um adereço cênico: o leque. Na trama, o adereço é usado quando algo vergonhoso se anuncia, adquirindo a função de uma “[...] tela protetora contra as influências perniciosas” (CHEVALIER; GHEERBRANT). Atrás do leque, as personagens bloqueiam a visão, na medida em que se protegem contra os raios luminosos de Apolo. Um aspecto importante é fornecido pela rubrica, na qual se diz que o leque⁹ é feito de *papel multicolor*, quebrando a monocromia do negro, do luto das paixões aplacadas.

Em muitas obras de Nelson Rodrigues, o autor associa à beleza feminina a ideia de pecado. Por exemplo, na peça *Anjo Negro*, temos a bela Virginia, cujos atributos físicos provocam a ruptura da família. Em determinado aspecto o jogo se repete: igual a Dorotéia, Virginia é a única entre as mulheres da sua família a ser bonita; ela vive sob a tutela da tia, convivendo com as primas – todas feias. Por causa da sua beleza, Virginia acaba seduzindo o noivo da prima, que, por sua vez, vê desaparecer sua única chance de se casar. Inconformada com a traição, a prima se mata. A punição de Virgínia vem na forma de um casamento forçado com Ismael.

Virgínia (*sem ouvi-lo*) – E eu ali. De noite, Ismael veio fazer quarto. Era o único de fora, ninguém mais tinha sido avisado. De madrugada, senti passos. Abriram a porta – era ele mandado pela minha tia. Eu gritei, ele quis tapar a minha boca – gritei

⁹ Para Victor Hugo Adller Pereira (1999), ao dar cor a esse adereço, Rodrigues faz referência a um detalhe visto no início da peça *A casa de Bernarda Alba*, na cena em que a matriarca se recusa a aceitar o leque florido oferecido pela filha Adela: “Bernarda (*arremessando o leque no chão*): É um desse que se dá a uma viúva? Dê-me um leque negro e aprenda a respeitar o luto do seu pai” (LORCA, 2000, p. 24).

como uma mulher nas dores do parto... (*muda o tom*) Se pudesse ver, eu te mostraria... (RODRIGUES, 2003, p. 587).

Em *Dorotéia*, a aparência física e a doença são aspectos importantes na trama, unindo socialmente as personagens, marcando e delimitando os espaços sociais, conduzindo as relações e adquirindo qualidades. Segundo Zozzoli, sobre a relação corpo/aparência e sua inserção na comunidade, o corpo:

Não se resume a um mero objeto técnico: a utilização de certas partes do corpo como instrumento, não fazem deste um instrumento, pois, os gestos que são feitos, que sejam anódinos ou planejados, sempre contêm significação e valor. Implicam uma série de cuidados e inscrições corporais diferentes nas diversas sociedades, mas que sempre funcionam como elementos de identificação e sedução, de afiliação e separação. Essas inscrições corporais integram, simbolicamente, o ser humano em sua comunidade (2005, p. 63).

Diante das relações cotidianas, as *inscrições corporais* são capazes de unir socialmente e/ou separar os indivíduos. Na trama rodriguiana, a personagem d. Assunta da Abadia só entrega seu filho (Euzébio – o par de botinas) para casar com Das Dores, por identificação e respeito às viúvas, pois a mesma também vê a aparência física disforme como uma qualidade positiva e como indicativa da boa conduta feminina. De tal modo, no contexto da peça, o feio e a doença são socialmente aceitos, enquanto a beleza é vista como uma distorção, uma vez que a aparência agrega valores, funcionando, em *Dorotéia*, como *elemento de identificação e sedução, de afiliação e separação*.

Em *Dorotéia*, a concepção corporal das personagens femininas ergue-se através da passagem e repetição dos gestos, dos discursos e das interdições. Nesse processo, onde a culpa trágica está estritamente ligada à recusa do amor, o trágico se manifesta no sujeito como *o traço psíquico familiar da culpa*.

Nelson Rodrigues mostra, através da imagem corporal das personagens, uma quebra no processo de simbolização do corpo, que assume a incompletude humana numa perspectiva estética que rompe com o real e abraça o grotesco. Observa-se um corpo aprisionado pela culpa trágica, conduzido pela dor que antecede a ação desenvolvida no texto. O sentimento de culpa da bisavó – a mãe primeira – se mostra nas personagens através das interdições, do sofrimento e da dor.

3.2. O Corpo Natimorto de Das Dores

No capítulo sobre o grotesco, fomos apresentados à personagem Das Dores, que, como sabemos, nasceu morta. No entanto, contrariando a lógica, ela vive entre as mulheres da casa. A mãe, d. Flávia, não permitiu que ela soubesse da sua condição de natimorta. Das Dores transita entre a abstração e a materialidade por meio de uma existência sugestivamente construída através do desejo da mãe, d. Flávia:

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!...
 D. Flávia – E, com o 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 nosso enjoo 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 com extrema naturalidade*) E ajuda nos pequenos serviços da casa.
 Dorotéia (*olhando na direção de Das Dores*) – Morta...
 D. Flávia (*agressiva*) – Tu ousaria morrer antes? Te deixarias enterrar sem cumprir tua obrigação? (2003, p. 635).

No início da peça, através da rubrica, somos informados que Das Dores é uma adolescente à espera de sua noite de núpcias. Eis uma noiva juvenil. E, como já sabemos: uma natimorta. O noivo é filho de uma amiga da família, d. Assunta da Abadia; é ela quem o traz embrulhado em papel. Após uma frívola conversa com as viúvas (Carmelita, d. Flávia e Maura), ela finalmente volta à entrada da casa e retorna com o filho, agora desembrulhado, mas sem existir corporalmente:

D. Assunta – Eu, d. Assunta da Abadia, viúva triste, venho trazer, pela mão, conforme o prometido, o meu filho – Euzébio da Abadia...
 Das Dores (*saboreando*) – Euzébio... 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.
 (*D. Assunta da abadia vai buscar o filho que ficara na varanda. Rápidas, as três viúvas colocam-se em grupo numa das extremidades do palco e ficam de costas para a porta de entrada. Todas cobrem o rosto, inclusive Das Dores. Regressa d. Assunta da Abadia, trazendo um embrulho, amarrado em cordão de presente*)
 D. Assunta – Eu, d. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui deposito meu filho... (*d. Assunta põe-se a desamarar o embrulho*)... Euzébio da Abadia... (*encontra sérias dificuldades para desfazer o nó*) Nó impossível! (*até que, enfim, o nó desfeito. Surgem duas botinas desabotoadas*) Coloco onde?

D. Flávia – Em cima da mesa!
 D. Assunta – Não tem mesa...
 D. Flávia – No chão mesmo...
 (D. Assunta da Abadia põe as duas botinas em cima de uma espécie de pedestal)
 (2003, p. 645).

Em vez de um homem, Nelson Rodrigues usa um elemento representativo do masculino: um par de botinas. Ao usar o símbolo, Rodrigues sinaliza uma ausência, uma perda do objeto simbolizado. Assim, sendo o homem uma personagem excluída, naturalmente sua existência, em *Dorotéia*, só pode ser consentida de maneira simbólica. Conceitualmente, o símbolo sugere a morte daquilo que ele representa. Porém, na mesma força que mata o objeto, ele o resgata, pois “o símbolo comemora – e rememora – a coisa simbolizada, ao representá-la no objeto, material ou semiótico, que a substitui” (PELLEGRINO, 1995, p. 323).

Ao escolher as botinas como símbolo do retorno do masculino, Nelson Rodrigues lança mão da ironia e do grotesco. Pois o calçado pode ser associado ao status de elevação social, assim como de autoridade, sendo “[...] o signo de que um homem pertence a si mesmo, de que se basta a si próprio e é responsável por seus atos. [...] símbolo do princípio de realidade - os pés no chão” (CHEVALIER; GUEERBRANT 2005, p. 165).

No contexto da peça, a concepção do calçado como representação masculina de elevação social e de autoridade, acaba por reduzir e limitar a presença do homem, pois, como vimos, é a mãe que o traz embrulhado em papel, sendo ele dependente desses cuidados, incapaz de se locomover. Euzébio da Abadia está preso a suas limitações. Lembramos que

O mundo do grotesco é o nosso mundo – e não o é. O horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que nosso mundo confiável e aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de ordens abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações (KAYSER, 2003, p. 40).

O mundo notadamente grotesco se encarregou de dar vida a um objeto e a uma natimorta. O desejo, em *Dorotéia*, sustenta uma fantasia construída e dependente da idealização materna. É nesse núcleo de abstração que Das Dores se insere, pois se sustenta no desejo do outro. Mas, qualquer que seja o caminho, o grotesco sustenta a escolha.

Das Dores (*num grito desesperado*) – Mãe!
 D. Flávia (*para as primas*) – Ela pensa que tem cordas vocais...
 Maura – Pensa que pode falar...
 D. Flávia (*baixo, embora a distância*) – Diz, minha filha...
 (2003, p. 646).

Como qualquer noiva, Das Dores anseia por sua noite de núpcias. Mas antes que o idílio se apresente à jovem noiva, a mãe esclarece o que a espera na noite de núpcias, a constatação da invisibilidade do homem e a chegada da náusea.

Das Dores – Mas... E eu verei meu noivo, mãe?

D. Flávia (*num grito histérico*) – Não!

Das Dores (*humilhada*) – Nem precisas dizer... Eu sei que não... Eu sei que não o verei 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 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 o meu marido?

D. Flávia – Nunca!

Das Dores (*dolorosa*) – Graças, graças! (*de novo inquieta*) mas não verei absolutamente nada? Nem uma sobrancelha 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 em morte!... (2003, p. 646).

Contrariando todas as expectativas de d. Flávia, a noite de núpcias de sua filha é marcada pelo retorno do amor. Das Dores recusa a náusea e se entrega ao idílio. Absorta em sua fantasia amorosa, ela diz sobre o noivo: “Bonito como um nome de barco” (2003, p. 649). O par de botinas deixa de representar apenas o masculino e passa a ser visto como a possibilidade de vida e, sobretudo, como possibilidade para a concretização do amor. Nas palavras de Baumam, o amor é

[...] a vontade de cuidar, e de preservar o objeto cuidado. [...] um impulso de expandir-se, ir além, alcançar o que está fora. Ingerir, absorver e assimilar o sujeito no objeto [...] Amar é contribuir para o mundo, cada contribuição sendo o traço vivo do eu que ama. No amor, o eu é, pedaço por pedaço, transplantado para o mundo. O ‘eu que ama se expande doando-se ao objeto amado’. Amar diz respeito à auto-sobrevivência através da alteridade. E assim o amor significa um estímulo a proteger, alimentar, abrigar; e também à carícia, ao afago e ao mimo (2004, p. 24 - grifos do autor).

Na tentativa de se qualificar como uma boa esposa, Das Dores acaba por manifestar seus cuidados com Euzébio tratando-o como uma criança. Mesmo diante de um par de botinas, atenta e amorosa, Das Dores promete:

Te juro que tomarei conta de ti direitinho... Melhor que tua mãe... Não te deixarei apanhar friagem nunca... Não te deixarei andar descalço no ladrilho frio... Nem consentirei que o sereno te esfrie... E nunca esquecerei de pingar o remédio de ouvido... [...] talvez não me aches bonita... Mas seu eu fosse bonita me perderias... Não me incomoda que tenhas dores de ouvido... Te dou minha palavra que não considero isso defeito – Deus me livre! E se tivesse ataques eu não ligaria também... Cuidaria ainda de ti... (2003, p. 648).

A dor de ouvido de Euzébio permite intimidade ao casal, pois a necessidade de cuidados evoca o toque corporal e, com isso, a possibilidade da entrega dos corpos ao erotismo. Essa ação só é possível através dos elementos incorporados pelo grotesco. Kayser (2003) atenta para o fato de o grotesco apontar para o domínio da criação, pois o mesmo autoriza o uso de diversas formas, sejam elas fantásticas, horríficas, satíricas ou simplesmente absurdas. No envolvimento com o noivo, Das Dores afasta-se do confinamento da casa e da influência da família.

D. Flávia (*num apelo*) - Das Dores, minha filha... Não sentes como se estivesse formando em ti, nas tuas profundezas, uma espécie de golfada?
 Das Dores – Eu tive um aviso, mãe... E sei que não vou ter a náusea... Nem quero...
 Dorotéia (*num sopro*) – Doida!
 D. Flávia – Não blasfemes!
 Das Dores (*com absoluto fervor*) – Não quero, agora não quero... Meu noivo contou coisas que eu não conhecia... Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores de ouvido... Dessas que atravessam de uma frente a outra frente... E conheceu uma menina que morreu assim... E gritando... Gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com seu martírio... (*veemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não pingaram remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre!
 D. Flávia – Queres perder tua alma?
 Das Dores – Talvez.
 D. Flávia – E se eu te chamar de maldita?
 Das Dores – Chama!
 D. Flávia – Maldita!
 Das Dores – Sou maldita... Mil vezes maldita... Mas olha... (*Ergue as duas botinas nas mãos*)
 D. Flávia – Não!
 (*D. Flávia defende com o leque o ameaçado pudor*)
 Das Dores – Minhas mãos pousadas... Quietas... Queria que minhas mãos morressem assim... Podes-me amaldiçoar...
 D. Flávia – Já te amaldiçoei!
 Das Dores – Quantas vezes quiseres... Só não podes tirar o amor que já é meu... (2003, p. 659).

O retorno do amor causa uma ruptura no ambiente estéril da casa sem quartos, desencadeando uma ação punitiva, na qual a revelação da verdade transforma-se em um mecanismo para coerção, uma vez que Das Dores não conhece sua condição de natimorta – *ela pensa que vive*.

D. Flávia – E se eu disser que deixarás de amar? E de odiar... Se eu disser que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte de seus sentimentos?

Das dores (*feroz*) – Não!

D. Flávia – Sim, tenho em mim este poder... (*ri, cruel*) Não acreditas, sei que ‘ainda’ não acreditas... Neste momento, tu estás me olhando... Se eu disser que perderás todos os olhares teus?

(*Das Dores estende as mãos, num gesto de defesa*)

Das Dores – Não acredito...

D. Flávia – É o que acontece contigo... Por minha vontade... Porque eu quero... (*bruscamente doce*) Há uma coisa que ignoras... Uma coisa que eu nunca te disse e que o resto da família escondeu de ti... [...]

[...]

D. Flávia – Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...

Das Dores – Morta!

D. Flávia – Muita morta! Não te dissemos nada, com pena...

Dorotéia (*condoída*) – Para não dar decepção...

D. Flávia – Tu não existes!

Das Dores (*atônita*) – Não existo?

D. Flávia – Tu não podias ser enterrada antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então, voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias: “Que bom eu ter nascido morta! Que bom ter nascido de cinco meses... Antes assim!” Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias... O conto do teu noivo – essa história da dor de ouvidos – te enfeitiçou (2003, p. 660).

A negação da náusea traz a Das Dores a consumação de sua morte pré-matura. A mãe sentencia: “Não aceitaste em ti a náusea... em vez do enjojo, a volúpia... a adoração... jamais serias como eu, que jamais amei ninguém, nem a mim mesma! (*gritando*) Porque continuas nesta casa, se és morta?” (2003, p. 661). Das Dores está sujeitada ao poder materno de d. Flávia.

Entre as personagens femininas da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues, destacamos Virgínia. Na peça *Anjo Negro*, a personagem mata por afogamento, um a um, todos os seus filhos pretos nascidos da relação com o marido Ismael. Além disso, Ismael, mesmo conhecendo a verdade, segue acreditando que os crimes da esposa servem para uni-los, compartilhando, dessa forma, uma recusa da mestiçagem. Não podemos esquecer a personagem trágica Medéia, que, empenhada em vingar-se do marido Jasão, foi capaz de matar os próprios filhos. Em *Doroteia*, o poder materno também é reivindicado, como podemos verificar nesta fala da personagem título: “Ninguém melhor do que a mãe, com mais autoridade, para sufocar aquilo que ela mesma gerou... A mãe pode pegar uma filha e lhe abrir o rosto ao meio, sendo que um perfil para cada lado...” (2003, p. 663). Para Tomaz, esse poder capaz de condenar um filho à morte vem da ideia de que a função materna, dentro do imaginário infantil, pode estar relacionada com o mal.

Isto se deve ao fato de que, em nível de fantasia, aquela que engendra a vida pode também suprimi-la. A mãe, para a psicanálise, é o ponto de entrecruzamento de vida, morte, fecundidade e esterilidade. A potência materna exhibe o risco do devoramento, da indiferenciação, do mergulho mortificante no desejo do outro (2001, p.79).

Contrariando a expectativa de d. Flávia, na *farsa irresponsável* de Nelson Rodrigues, a personagem Das Dores não aceita voltar para o seu nada, para o vazio da sua não existência. A realidade que se apresenta para a personagem a faz recuar, buscando o primeiro abrigo – o retorno ao útero materno, que lhe dará a possibilidade de reverter a sua condição de natimorta:

Das Dores – Vou partir!
 D. Flávia – E já!
 Das Dores – Mas antes quero que me ouça...
 D. Flávia (*cruel*) – Fala, mas depressa... Diz tuas últimas palavras... E não te aproximes... Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada...
 Das Dores – Para o meu nada, não... Voltarei a ti!
 D. Flávia (*com medo*) – Não!
 Das Dores - Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...
 D. Flávia (*apavorada*) – Nunca!
 Das Dores (*histérica*) – Em ti... Serei, de novo, tua carne e teu sangue... E nascerei do teu ventre...
 (2003, p. 661).

Num gesto brusco e selvagem (informação dada pela rubrica), Das Dores retira a própria máscara e a coloca no peito de d. Flávia, simbolizando seu retorno ao útero. Assim, como signo de uma nova existência, o corpo natimorto reclama por vida. A ideia de renascimento dá a Das Dores a possibilidade de se tornar uma mulher: “Serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... E crescerei... E me farei mulher” (2003, p. 661). O retorno do amor força a recusa ao nada, e isso só acontece através do desejo que se transforma em aceitação do próprio corpo, momento que foi estabelecido no encontro de Das Dores com o noivo. Octavio Paz dá um indicativo desse processo.

O amor é atração por uma única pessoa: por um corpo e uma alma. O amor é escolha; o erotismo, aceitação. Sem erotismo – sem forma visível que entra pelos sentidos – não há amor, mas este atravessa o corpo desejado e procura a alma no corpo e, na alma, o corpo. A pessoa inteira (1994, p. 34).

Das Dores escolhe amar o par de botinas. Ela o chama pelo nome: Euzébio. O noivo não é mais um objeto sem vida; no olhar de Das Dores ele é a *pessoa inteira*. A possibilidade do renascimento é apresentada através do encontro entre os dois amantes. Mas não é apenas a adolescente que sucumbe ao desejo; as botinas provocam nas outras personagens da peça a descoberta do erotismo, levando-as à desobediência e à morte, como veremos adiante.

3.3. O deserto de botinas

Em *Dorotéia*, a presença de Euzébio (noivo de Das Dores) traz à ação dramática uma ruptura drástica na estrutura psíquica das personagens; numa casa só de salas, sonha-se com quartos, com a intimidade. Essa ruptura acontece porque o poder exercido sobre o corpo produz discurso próprio, que não se limita apenas às interdições impostas pela família:

Pois se o poder só tivesse função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalçamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível de saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz (FOUCAULT, 2008, p. 149).

Sabemos que, em *Dorotéia*, a condição trágica das personagens interdita as ações ligadas à sexualidade e ao amor. Entretanto, o desejo resiste, espreitando as personagens, dando-lhes o poder de se imporem à permanência do *traço psíquico familiar da culpa*. Diante da melancolia e do luto da vigília, as personagens se entregam ao onírico, ao sonho desmedido presente na intimidade do quarto. A presença das botinas instaura a contradição no psiquismo das personagens, pois, mesmo diante das interdições, o que resta é apenas a ânsia provocada pelo desejo. Maura e Carmelita, as tias de Das Dores, não conseguem dominar a atração sexual por Euzébio. Maura é a primeira a entregar-se ao idílio.

Maura – Tenho medo!

D. Flávia – Que sonho é o teu?

Maura (*recuando*) – Não diria a ninguém, nem a mim mesma... Nunca

D. Flávia (*persuasiva*) – Diz baixinho...

Maura (*num sopro*) – Não!

D. Flávia – Pensas...

Maura (*completando*) -... Em botinas!

D. Flávia (*num sopro*) – Em quê?

Maura -... Em botinas e muitas... Vejo, em toda parte, (*baixa a voz e conclui*) botinas...

Carmelita (*fascinada*) – DESABOTOADAS?

Maura (*no seu pavor*) – Desabotoadas, sim...

D. Flávia (*num grito feroz*) – Não!

Maura (*feroz, também, e na sua euforia*) – Não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem voos... (*em adoração*) e sim botinas...

(*Vira-se, rápida, para olhar e apontar as botinas*)

Maura - Onde havia um voo – botinas... Onde havia um grito – outras (2003, p. 650).

Na fala da personagem Maura, há referência a elementos marítimos como indicativo de mudança, *não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem voos*. O mar é entendido como

Símbolo da dinâmica da vida. Tudo sai do mar e tudo retorna a ele: lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes as realidades configuradas, uma situação de ambivalência, que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é ao mesmo tempo imagem da vida e a imagem da morte (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2009, p. 592).

Com a presença de Euzébio, Maura se vê diante do desejo e do sonho. O par de botinas transforma-se, a partir da simbologia do mar, na insígnia da *vida* e da *morte*. Para Bauman, o desejo “[...] em sua essência é um impulso de destruição. E, embora de forma oblíqua, de auto-destruição: o desejo é contaminado, desde o seu nascimento, pela vontade de morrer” (2004, p. 24). Sem sucesso, Maura tenta se desvencilhar do mar de botinas:

D. Flávia – Está possessa!
 Maura – Aquilo que Das Dores disse – ‘bonito como um nome de barco’... Ou não disse?... Talvez seja uma falsa lembrança minha... Mas ‘quem’ ou ‘que’ seria bonita assim? Quem? Imagino... O noivo...
 (Maura aproxima-se das primas que se ligam mais num medo maior)
 Maura – Tu sabes...
 D. Flávia (*num sopro*) – Não...
 Maura (*feroz*) – Só o noivo podia ser bonito assim ou mais... (*mudando de tom*)
 Estou possessa, sim!
 D. Flávia (*num sopro*) – Perdida...
 Maura (*violenta*) – E tu? ... És a mesma... Continuas a mesma?
 D. Flávia – SEMPRE!
 Maura – Não tens medo?
 D. Flávia – Nenhum!
 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? (2003, p. 650).

Observamos no diálogo acima o uso do adjetivo *belo* conferido ao noivo. Como sabemos, Freud considera a beleza como sendo uma das principais características do *objeto sexual*. Portanto, o uso desse adjetivo confirma a posição do noivo como alvo do desejo erótico da personagem Maura. Ainda sobre o diálogo citado, podemos supor que, estando desabotoadas, as botinas estariam expostas: nuas e prontas para o ato sexual. Essa imagem rende-nos a ideia de que as botinas seriam uma representação da potência fálica do homem. Que por sua vez, o falo, representa “[...] aquilo que está no lugar de uma falta, assim ele é símbolo e não coisa, não coincidindo com o pênis” (BRANDÃO, R. 2006, p. 24).

Ao tratar as botinas apenas como objeto de satisfação sexual, sem nenhuma relação com a afetividade, as personagens Maura e Carmelita reiteram o crime contra o amor. Na peça, à medida que Das Dores vê no noivo a possibilidade do encontro amoroso, suas tias reduzem o par de botinas desabotoadas à possibilidade do encontro sexual. Assim sendo, a transgressão se impõe, mas, com ela, outra se mostra: a necessidade de punição. Para Souto, as personagens rodriguianas são marcadas pela transgressão, pois a todo o momento ao tentarem “[...] ultrapassar os limites impostos pelas leis humanas e romper com as normas estabelecidas. Cria-se um impasse através do anulamento da realidade que não comporta mais tal situação e ele só é desfeito com a destruição, com a punição” (2007, p. 88). Diante disso, o que resta para Maura é a certeza da punição.

D. Flávia (*doce*) – Eu te salvarei...

Maura – Ó graças... Porque, enquanto viva, eu pensarei nelas... Viva eu mil anos e elas estarão diante de mim, espionando até no meu sono, no fundo do meu sono...

D. Flávia – Dormiriam?

Maura – Dormiria, sim... (*veemente*) mas o sono não me salvaria... O sono é pouco... E eu poderia sonhar...

D. Flávia – Imagino

Maura (*com medo*) – Não quero nenhum sonho!

D. Flávia (*baixo*) – Morrer?

Maura – Talvez... Mas queria uma morte em que não houvesse botinas...

D. Flávia (*com certa alegria*) – Esta morte sim... E não outra... Te darei esta morte...

Maura – Então depressa... Quero morrer... Ainda as vejo... É delírio

(*Maura de Joelhos*)

Maura (*feroz*) – Delírio ou não, estão diante de mim... As duas...

(*D. Flávia, à distância, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada*)

(2003, p. 651).

A morte acontece simbolicamente. D. Flávia estrangula Maura sem tocá-la. Fazendo com que a Vítima e o carrasco não dividam o momento de violência. Temerosa, Carmelita cobre o rosto com o leque, pois sabe que será a próxima a morrer. Ao solicitar uma morte sem botinas, Maura pede o retorno ao vazio da não existência, da negação da feminilidade, porque perceber o corpo do outro implica em perceber o próprio corpo, algo que é intolerável à personagem. A cena continua e um corpo sem vida jaz entre as duas primas.

Carmelita – Só uma morta?... (*outro tom*) Viste? No último momento ela perdeu a alma...

D. Flávia – Agora é a tua vez...

[...]

Carmelita – Eu não pensaria em botinas, nem sonharia... (*feroz*) E aqui não há só uma morta... Alguém morreu, além de Maura...

D. Flávia – Quem?

Carmelita – E não sei se já é morte ou agonia... Alguém está morrendo ou agonizando dentro da família... Alguém se retorce e agoniza... (*grito*) Não imaginaste ainda? Não adivinhas quem?

D. Flávia – Não.

Carmelita (*exultando*) – A náusea... Agonia ou morte. Não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de São Jorge (2003, p. 651 – 652).

Num delírio, Carmelita anuncia a morte da náusea – *atravessada por uma lança, como na gravura de São Jorge* –, o que a leva ao abismo. A personagem invoca a imagem masculina de um santo, de um guerreiro capaz de assassinar a náusea, resgatando-a de todo o mal. O cavaleiro escolhido se sacrifica até a morte, “Ele luta contra as forças do mal, inclusive as instituições da sociedade, quando estas lhe parecem violar suas exigências interiores” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 202). E mais, não é um simples cavaleiro que Carmelita invoca, mas São Jorge, em combate com o dragão, ilustrando “[...] a luta perpétua do bem contra o mal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 352). Paralelamente, essa luta entre forças opostas acena para outra, localizada no psiquismo de Carmelita – uma batalha contra as limitações impostas pelo *traço psíquico familiar da culpa*. Neste contexto, a náusea estaria no lugar do *mal* a ser combatido.

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 frente, um delírio rompe de mim... E se, ao menos, eu pudesse mergulhar o rosto numa chama e lavá-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 culpa...

(2003, p. 652).

Em cena, d. Flávia traz para si a força devastadora das *Erínias*, exigindo a punição da transgressora. Uma *morte sem sonhos* é o que espera Carmelita. Não poderia ser diferente; numa casa sem quartos, sonhar com botinas desabotoadas transgride todas as normas e constitui um insulto à família, sujeitando-se à punição.

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 (*arquejante*) – 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 eternidade... E agora morre assim, morre... (2003, p. 652).

D. Flávia oferece uma morte sem sonhos, sem desejos e sem botinas; mas uma vez, a personagem toma para si o papel do carrasco e, simbolicamente, estrangula Carmelita. Na construção do deserto de botinas, Euzébio, a personagem sem corpo, transforma o ambiente estéril da casa. Das Dores retorna ao útero materno no desejo de vida; Maura e Carmelita são punidas quando, através de Euzébio, percebem o próprio corpo. Os transgressores são punidos e o equilíbrio da casa sem quartos é reestabelecido, lembrando-nos o mito das *Erínias*:

Lá te serão mostrados os sacrílegos que ousaram ofender as divindades, seus hóspedes ou seus progenitores, sofrendo cada um a punição imposta pela impávida justiça! (ÉSQUILO, 2006, p. 160).

3.4. Dorotéia

Na *farsa* de Nelson Rodrigues, temos as personagens d. Flávia, Carmelita e Maura, cujos trajes negros enfatizam a viuvez e o luto. Paralelamente, temos Dorotéia, que, diferente das primas, veste-se de “[...] vermelho, como as profissionais do amor” (2003, p. 628). Segundo Chevalier & Gheerbrant, a roupa é um “símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior” (2009, p. 947). Entretanto, existem os uniformes, que não possuem ligação direta com a personalidade e, ao contrário, condicionam os seus usuários em torno do mesmo conceito. A cor vermelha na composição da personagem é bem significativa, pois essa cor sugere ambiguidade, sinalizando uma proibição ou até mesmo um convite à transgressão.

O vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia etc. É também a antiga lâmpada das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam; mas não o é, quando se considera que esse convite diz respeito à transgressão (CHEVALIER; GHEERBRANT 2009, p. 944).

Ao chegar à casa de sua família, Dorotéia recebe a informação que havia outra mulher com o seu nome, uma que se matou, afogando-se no rio, por não conseguir aceitar o próprio corpo: “Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...” (2003, p. 634). Essa informação faz com que a identidade de Dorotéia seja questionada pelas

viúvas. Mostrando, desde o início do texto, a ambiguidade como um traço característico da personagem. Seja pela dúvida imposta pela duplicidade de identidades, seja pela ambiguidade sugerida pela simbologia da cor vermelha. Certamente, o retorno de um fantasma pudico é uma ideia absurda, mas dentro da estrutura da peça, essa ideia seria verossímil.

D. Flávia – Já sei... Nossa família tinha duas mulheres com esse nome... Uma que morreu e a outra que largou tudo deixou a casa...
 Maura (*em desespero*) – Desviou-se!
 Dorotéia – Não... Não...
 (*D. Flávia ergue-se. Fala a Dorotéia por cima do leque*)
 D. Flávia – Você é a Dorotéia ruim... A que se desviou...
 Dorotéia – Eu não!... Sempre tive bom proceder... Nunca fiz vergonha... E garanto que só um homem tocou em mim...
 D. Flávia – Só um?
 (2003, p. 628).

Dorotéia transita entre dois extremos: um que a identifica como uma profissional do amor, outro que parte da sua tentativa de construir sobre si uma imagem pueril. No entanto, a imagem exposta pela personagem é mais forte, sendo um exemplo iconográfico da mulher fatal. Segundo a crítica Carla Souto, Dorotéia seria a própria “[...] personificação do conceito que ata irremediavelmente a beleza extrema e a perdição moral” (2007, p. 185). Isso faz com que o único caminho possível para a personagem seja o do pecado.

A beleza afasta Dorotéia das outras mulheres da família, pois a induz ao pecado. Porém, existe outra coisa que a separa ainda mais: do seu ventre nasceu uma criança que “[...] nem ao menos foi uma menina” (2003, p. 631). A transgressão promovida por esse nascimento rompe com a herança de estirpe, uma vez que admite a presença do homem nas relações de afeto, enquanto admite existência corporal dele. É a partir da morte dessa criança que Dorotéia percorre um caminho de retorno ao lar da família:

Dorotéia – [...] ajoelhei diante da memória do meu filho e, então, jurei que homem nenhum havia de tocar nessa! (*espeta o dedo no próprio peito*) Em mim, não!... Porém preciso de vossa ajuda... Para ser como vós e uma de vós... Não ter quadris e, conforme possa, um buraco no lugar de cada vista... (*exaltando-se*) [...] eu queria ser como a outra Dorotéia, que se afogou no rio... (*baixo e sinistro*) Se duvidares, eu me afogarei no rio... (2003, p. 635).

Como vimos, em *Dorotéia* o homem é simbolicamente excluído, fadado ao desaparecimento, transformado apenas em uma lembrança ou em um par de botinas. Nesse contexto, a morte serve para enfatizar essa exclusão. O que não poderia ser diferente, pois o universo da casa sem quartos não permite a permanência do masculino, mesmo sob a forma de uma criança. Diante da mãe, o corpo do infante se decompõe.

Dorotéia – [...] Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (*doce*) Enterrar, só porque morreu? ... Não, isso não. (*muda o tom*) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra... Antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... (2003, p. 633).

No processo de elaboração da perda vivido por Dorotéia, a personagem se vê diante do corpo decomposto do filho. A imagem construída nos remete à noite de núpcias, quando as mulheres se deparam com a invisibilidade do noivo. A invisibilidade do noivo e a decomposição da criança têm o mesmo princípio – a exclusão do homem e a interdição da possibilidade de amor: “Flávia - [...] o noivo estará ao seu lado, invisível [...] 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 com máxima naturalidade” (2003, p. 630).

Sabemos que a presença da morte traz consigo dois atributos inerentes a toda existência: o perecimento e a extinção. Contudo, a morte também simboliza a passagem ao desconhecido. Dorotéia se transforma diante da morte; uma prova disso é o ritual que a manteve ao lado do corpo do filho, pois nele está contido o sofrimento da mãe. Segundo Nasio:

O que dói não é perder o ser amado, mas continuar a amá-lo mais do que nunca, mesmo sabendo-o irremediavelmente perdido. Amor e saber se separam. O eu fica esquartejado entre um amor que faz o ser desaparecido reviver, e o saber de uma ausência incontestável. Essa falha entre a presença viva do outro em mim e sua ausência real é uma clivagem tão insuportável que muitas vezes tendemos a reduzi-la, não moderando o amor, mas negando a ausência, rebelando-nos contra a realidade da falta e recusando-nos a aceitar o desaparecimento definitivo do amado (1997, p. 30).

Essa mudança, estabelecida pela perda filial, determina a busca de Dorotéia para se tornar uma mulher de *bom conceito*. Ao conseguir um lugar na família, a personagem almeja o consolo da sua dor e a expiação da sua culpa. No entanto, para que isso aconteça é necessário que a personagem renuncie à vida que ela levava fora daquela casa. A respeito da simbologia da morte, destacamos que

Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito [...] os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 621).

Com a morte do filho, surge na vida de Dorotéia um elemento inusitado: um jarro. Esse elemento é inserido na trama, para lembrar à personagem o pecado, induzindo-a a ele.

Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... O jarro me persegue... Anda atrás de mim... Não que seja feio... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente, muito inteligente... [...] Quando um homem qualquer vai entrar na minha vida, eu o vejo... Direitinho... Sei, então que não adiantará resistir... Que não terei remédio senão agir levemente (*com terror*) É isso que eu não quero... (*feroz*) Depois que meu filho morreu, não! (*suplicante*) Porém, se me expulsares, ou se demorardes numa solução, (*terror*) o jarro aparecerá (2003, p. 636).

Uma das possibilidades representativas do jarro é tomá-lo como um símbolo fálico. Desse modo, o objeto eleva-se como potência criadora, como receptáculo do sêmen. A simbologia do jarro assume a essência da abundância, como numa fonte de onde o líquido corre (CHEVALIER; GHEEBRANT, 2009).

Apesar das investidas do jarro, Dorotéia está decida a se tornar uma mulher distinta. Porém, para construir essa nova mulher, é preciso extinguir a prostituta, e esse processo destrutivo coloca diante de Dorotéia o caminho em direção às chagas. Para isso, é introduzida uma nova personagem: Nepomuceno, um leproso que vive no mato, isolado e sem família, afastado do convívio social. Para seguir um caminho sem pecados, ela precisa pecar, seduzindo Nepomuceno.

Nelson Rodrigues, na peça *Otto Lara Resende - Bonitinha mais ordinária* (1962), usa essa mesma tipologia de personagem; na rubrica, o autor informa que “[...] essa pessoa tem a cabeça enrolada em gaze e está vestida de trapos hediondos” (RODRIGUES, 2003, p. 1005). Já na *farsa irresponsável*, como esperado, uma vez que a presença masculina é excluída da trama, Nepomuceno não aparece em cena, forçando Dorotéia a ir ao encontro dele.

D. Flávia (*para as primas*) – Há quanto tempo Nepomuceno não tem namorada?
Maura – Não teve nunca...
D. Flávia (*sonhadora*) – Nunca...
Carmelita – Adoceu pequenininho...
D. Flávia (*virando-se, rápida para Dorotéia*) – Quem sabe se deixaríamos ficar?
Dorotéia (*encantada*) – Aqui? (*sôfrega*) Decida, então, antes que o jarro (*olha para os lados*) apareça... Porque, se ele aparecer, eu terei de aceitar minha desgraçada sina, ainda que seja por uma vez, uma única vez (2003, p. 638).

Para Dorotéia, a possibilidade iminente do retorno do jarro à sua vida faz com que ela acredite que as chagas sejam a única forma de expurgar sua culpa. Ao fim do primeiro ato, a personagem sai de cena, indo à procura de Nepomuceno.

Dorotéia (*meiga*) – Eu tinha jurado que não me pentearia mais... Que largaria mão de meus cabelos...

D. Flávia (*cariciosa*) – O que vai acontecer não será pecado... Desejo que a sombra da outra Dorotéia te acompanhe...

[...]

Dorotéia – Se, ao menos, os espíritos protetores me dessem um sinal qualquer? Mandassem um aviso? Mostrassem o meu caminho? (*num lamento*) Sou uma mulher sem muita instrução!

(*imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento único, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro*)

D. Flávia – Viste?

Dorotéia – Agora sei, diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (*ergue os braços, frenética*) Perdoa-me, se duvidei... Perdoa-me se pensei em mim mesma!...(num soluço) Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (*num crescendo*) E perdi meu filho. E vivi muitos anos naquela vida... (*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus cabelos... (*num último grito estrangulado*) Maldição ainda para minha pele! (2003, p. 641).

Ao fim do segundo ato, Dorotéia retorna. Ainda sem chagas, ela testemunha a nova maternidade de d. Flávia, grávida “[...] de uma filha já falecida” (2003, p. 662). As botinas ainda continuam na casa e permanecem *desabotoadas*.

D. Flávia (*dolorosa*) – Olhei para cima do leque... E não devia... Maura olhou e morreu... (*em desespero*) Desde que elas chegaram eu desejaria ser cega... Erro meu ter estes olhos...

Dorotéia (*feroz*) – Porém eu não tenho medo!

D. Flávia – Se, ao menos, não estivessem *desabotoadas*...

Dorotéia – Por isso devem expiar... Numa casa, onde tem senhoras... Maura e Carmelita mortas, nós duas vivas... Não podemos viver sabendo que, perto de nós, estão (*lenta*) as botinas *desabotoadas*... Vamos?

D. Flávia – Eu seria criminosa se a vítima estivesse com todos os botões em suas casas... Mas assim não... Não posso... Não devo...

(*olha outra vez por cima do leque*)

Dorotéia – Tu, uma senhora de bom proceder e farta virtude, com medo!... E eu não... Eu sem medo algum... Posso me aproximar...

(*Aproxima-se das botinas*)

Dorotéia – Dar os meus carinhos, até...

D. Flávia (*num grito, cobrindo-se com o leque*) – Não!... (2003, p. 664).

A cena continua com o aparecimento do jarro, fazendo com que as botinas sejam atraídas em direção a Dorotéia: “Para onde eu vou, elas vão... como se nesta casa, eu fosse a única mulher” (2003, p. 666). Numa consagração da própria beleza, ela diz: “Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...” (2003, p. 669). Após a exaltação narcísica, surgem as chagas, representadas por uma máscara hedionda que cobre o rosto de Dorotéia.

D. Flávia (*assombrada*) – Teu rosto!

Dorotéia (*de joelhos diante das botinas*) – Minha sombra tem perfume... Sou linda...

D. Flávia – Agora nem Nepomuceno te aceitaria!

Dorotéia (*imersa no sonho*) – Respira meu hálito bom... (*ergue-se espantada*) Por que citaste Nepomuceno? Não me aceitaria, por quê? Se foi tão amável comigo?

(*O jarro é levado de cena*)

D. Flávia (*feroz*) – Ri!

Dorotéia (*espantada*) – Vou rir... (*começa a rir. O som é apavorante*) Eu não ria assim... Deve ser engano... Este riso não é meu... (*continua rindo contra a vontade*)

D. Flávia (*exultante*) – Fica no teu canto... Rumina tua boca torta... E tua vista de sangue... Esconde teu rosto de bicho debaixo de qualquer coisa...

(*As botinas se afastam*) (2003, p. 669).

A beleza de Dorotéia é destruída, as chagas surgem tomando o corpo e o rosto da personagem; a voz, antes doce e sedutora, passa a emitir um *som pavoroso*. Todos os atributos físicos, que antes seduziam, agora repelem; com isso, as botinas fogem e o jarro desaparece. Nesse percurso, a casa reafirma o seu papel na trama, isolando e confinando as suas moradoras; as paredes da casa exigem a vigília, enquanto interditam o sonho e o desejo. Ao fim do terceiro e último ato, o que resta é a aceitação expressa na sentença anunciada por d. Flávia: “Vamos apodrecer juntas!” (2003, p. 670). Apesar de não haver, no trágico moderno, a força devastadora da *Moirá*, em *Dorotéia* as escolhas das personagens convergem para a manutenção das interdições. De modo que

O destino responderá com um estratagema que frustrará a tentativa de esquiva e, às vezes, até se divertirá – eis a sua *ironia* – em transformar a esquiva no próprio meio de sua realização, de modo que, em tais casos, aquele que procura impedir o acontecimento temido se torna o agente de sua própria desgraça, e o destino, por elegância ou por preguiça, delega aqui às vítimas a responsabilidade de fazer todo o trabalho no seu lugar (ROSSET, 2008, p. 29).

A construção dramática da farsa e da tragédia caracteriza-se pela existência de uma intriga, um nó, com desenvolvimento e desenlace. Essa construção é concebida através da personagem central, que sofre ao longo da peça todo tipo de transformação. No entanto, a farsa ri do seu herói, colocando em cena intrigas que circulam em “[...] torno de problemas conjugais, com a luta do casal pela dominação, os conflitos, os enganos, o ciúme, os desejos, as frustrações” (MINOIS, 2003, p. 203). Não há expiação de uma *hamartia*, pois não há necessidade de uma reconciliação com a justiça. Já para o herói trágico, a desgraça que o amola aponta para a expiação de sua falha, trazendo a solução do conflito e a sua reconciliação.

Nelson Rodrigues une forças contrárias ao tecer a personagem Dorotéia. Ela levita entre o riso da farsa e a imponência da tragédia. Na peça, a intriga se estabelece com a chegada da personagem que, ao expor sua *hamartia*, expõe o nó da trama: a sua subjetividade.

Todo o percurso de Dorotéia é marcado por desventuras, iniciadas com a morte do filho. O sentimento de culpa que a conduziu até a casa da família estreita a sua relação com a personagem bisavó. Ambas, ao seu modo, preteriram o amor. Engolida pelas chagas, Dorotéia sucumbe à herança de estirpe, reafirmando o *traço psíquico familiar da culpa*.

CONCLUSÃO

Em *Dorotéia*, texto dramático de Nelson Rodrigues, nós percorremos o interior de uma casa sem quartos, lugar onde só as salas são habitadas. No centro da ação dramática, desfilando seus recalques e perversões, encontramos uma família composta pelas viúvas d. Flávia, Carmelita e Maura, além da adolescente Das Dores e de Dorotéia. As personagens da trama trazem consigo um *traço psíquico familiar da culpa*, concebido pela recusa do amor, quando a personagem bisavó traiu seus sentimentos, ao casar-se com um homem que não amava. A ofensa contra o amor é devastadora, ao ponto de condenar toda a descendência de mulheres ao confinamento da casa sem quartos.

Na casa, a exclusão dos quartos impõe o afastamento da intimidade, do sonho e da sexualidade. Na trama rodriguiana, a noção de pecado está relacionada ao exercício da sexualidade. Isto porque sua presença, no terreno de interdições da casa, agride as normas que regem a família, transformando-se numa energia cuja liberação leva à ruína e ao aniquilamento das personagens.

Nesse espaço construído por Nelson Rodrigues, as mulheres são condenadas ao confinamento, ao luto e a eterna vigília, enquanto reencenam, a cada geração, a náusea do amor do homem. Contudo, mesmo confinadas e isoladas do mundo externo, observamos um movimento contraditório no psiquismo das personagens que as leva a caminhar entre a aceitação e a interdição da própria sexualidade. A mesma contradição que conduz as personagens em *Dorotéia* permeia toda a estrutura da peça, através da relação antagônica entre farsa e tragédia.

A classificação dada a *Dorotéia* por Nelson Rodrigues – *farsa irresponsável em três atos* – nos colocou diante de um questionamento: farsa ou tragédia? Essa relação entre gêneros dramáticos aparentemente irreconciliáveis povoa a crítica sobre o texto desde sua estreia em 1950, quando o diretor polonês Ziembinski deu ao espetáculo a solenidade das grandes tragédias. Embora classificada como farsa, a peça direciona as atenções à tragédia. Possivelmente essa ambiguidade de gênero dramático fez dessa produção rodriguiana um dos maiores fracassos de público e crítica. Em nossa análise, não tentamos “reclassificar” a peça, mas entender e acolher a contradição como elemento estruturante, pois entendemos que ela é apenas aparente.

No começo da nossa leitura, deparamo-nos com o trágico na *farsa irresponsável*. Nesse percurso, elegemos a personagem Dorotéia como a nossa heroína. Diante dessa escolha, assinalamos em sua trajetória alguns mecanismos usados na encenação do trágico. A

hamartia, o reconhecimento, a *peripécia* e a *catástrofe* são elementos que fazem parte desses mecanismos. Entretanto, apesar das aproximações com a tragédia clássica, a peça de Nelson Rodrigues produz seu próprio discurso amparado na modernidade. Contrariando a visão aristotélica, nossa heroína rodriguiana dispensa a nobreza e a posição elevada; ela se move investido pelas paixões e pela sexualidade.

Na peça, fomos apresentados à bela Dorotéia. Sua *hamartia* a distancia das outras mulheres da trama. A personagem não possui o defeito de visão compartilhado por todas as descendentes da família. Isso ocasiona a fuga de Dorotéia da casa sem quartos. Fora desse espaço, ela se tornou prostituta e mãe, adquirindo um aspecto antagônico: de um lado, a imagem imaculada da *mãe*; de outro, a lascívia da *prostituta*. Porém, seu filho morre, fazendo com que ela assuma o papel da mãe consumida pela dor da perda.

Distante da tragédia clássica, que vê na trajetória do herói o destino do reino, a modernidade eliminou o caráter público e geral da tragédia, dando passagem ao destino do indivíduo. Todavia, o trágico rodriguiano apresenta aspectos inerentes à *Poética* clássica.

O reconhecimento da *hamartia* unido à *peripécia* conduz Dorotéia de volta ao lar. A personagem passa da felicidade para a desdita quando, ao reconhecer sua falha, encontra-se com a verdade: a lascívia da prostituta é a causa da morte do filho. Isso implica numa busca de Dorotéia em se tornar uma mulher honesta, liberta dos pecados e digna de viver entre as mulheres da família. Porém, para que haja êxito na sua busca, torna-se necessário o abandono da sexualidade e o uso da máscara social aceita no ambiente estéril da casa. Funda-se a *catástrofe* quando a heroína rodriguiana, vencida pelas regras sociais, abandona sua subjetividade se misturando à aridez da casa sem quartos.

Depois de reconhecidos alguns aspectos da tragédia, passamos à leitura do grotesco, pois o adotamos como um dos elementos essenciais de análise da farsa rodriguiana. Nelson Rodrigues criou em *Dorotéia* uma visão redimensionada da sociedade, na qual o feio e o disforme se unem, construindo normas sociais que atribuem valores negativos à beleza e à sexualidade.

Através do grotesco, analisamos Das Dores, uma das mais intrigantes personagens do repertório rodriguiano. A adolescente nasceu morta e, ainda assim, transita entre as mulheres da casa, sendo responsável pelos pequenos serviços domésticos. A personagem é essencialmente contraditória, pois vive, mesmo estando morta. Ela não pode morrer antes de sentir a náusea imposta pelas interdições familiares, durante o encontro nupcial. Nelson Rodrigues traz à cena a noite de núpcias de Das Dores e seu noivo Euzébio, representado por um par de botinas.

Em *Dorotéia*, o corpo das personagens assume a incompletude numa perspectiva estética oriunda do grotesco, na qual substitui os traços da estética clássica, a simetria, por exemplo, pelo disforme e, no caso de Euzébio e Das Dores compreende a própria existência contraditória do casal. Ela uma natimorta; ele, um objeto, um símbolo.

Nesse interim, a partir *do traço psíquico familiar da culpa* – traição do amor – , chegamos ao conceito de *corpo erógeno*. Um corpo marcado pelas relações parentais, principalmente pelo desejo materno. No confinamento da casa sem quartos, deparamo-nos com as viúvas d. Flávia, Carmelita e Maura. Imbuídas do poder mitológico das *Erínias*, elas defendem a família, punindo severamente os transgressores.

Ao final, os elementos trágicos – *hamartia, reconhecimento, peripécia e catástrofe* – apesar de fortemente presentes na obra rodriguiana, não são capazes de anular o grotesco e, por conseguinte, a própria farsa. Tais mecanismos dramáticos, não obstante a aparente contradição, convergem para uma construção textual concisa e destinada a esclarecer a intrincada estrutura psíquica das personagens criadas por Nelson Rodrigues.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BRANCO, Carlos Castello. “Dorotéia.” In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 2 ed. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2003.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.
- _____. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia Grega*. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1991, v. I.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- CHEVALIER, Jean & GUEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. 19. ed. Tradução de Vera Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- ÉSQUILO. *Oréstia: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides*. Tradução de Mário da Gama Kury. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- FOUCAULT, Michel. Verdade e poder. In: *Microfísica do poder*. Tradução e organização de Roberto Machado. 26. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2008.
- _____. *História da sexualidade I: a vontade do saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 19. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2009.

FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, Vol. XVII.

_____, “Luto e Melancolia”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006a, Vol. XIV.

_____, *O mal-estar na civilização*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006c, v. XXI.

_____, “O tabu da virgindade”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006d, v. XI.

_____, “O sonho é a realização de um desejo”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006e, v. IV.

_____, “O primeiro sonho”. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 2006f, v. VII.

GAZOLLA, Rachel. *Para não ler ingenuamente uma tragédia grega*. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____, *Tragédia Grega: a cidade faz o teatro*. Revista Philosophica, Valparaíso, n. 26, 2003. Disponível em: < <http://www.philosophica.ucv.cl/abs26tragedia.pdf>> Acesso em: 20 maio.2010.

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

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução de Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.

LAPLANCHE, Jean & PONTALIS, J.-B. *Vocabulário da psicanálise*. Tradução de Pedro Tamen. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de Alberto Guzik. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

LESSING, Gotthold Ephim. *De teatro e literatura*. Tradução de J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: EPU, 1992.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LORCA, Federico Garcia. *A casa de Bernarda Alba*. Tradução de Marcus Mota. São Paulo: Imprensa Oficial. Edições humanidades. Série mneumósis, 2000.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____, “Dorotéia.” In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. 2 ed. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 2003

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NASIO, J. –D. *O livro da dor e do amor*. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: companhia das letras, 2007.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Gunisburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLEGRINO, Hélio. “Édipo e a paixão”. In: CARDOSO, Sérgio. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PEREIRA, Victor Hugo Adller. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

_____, *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____, *Flor de obsessão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROSSET, Clément. *O Real e seu Duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2004.

SOUTO, Carla. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. São Paulo: Junqueira & Marin, 2007.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TOMAZ, Jerzuí Mendes Torres. *Corpo e afeto na escrita de Lya Luft*. Maceió: EDUFAL, 2009.

_____, “O enigma do feminino”. In: LIMA, Nadia Regina Loureiro de Barros (Org.). *O Feminino na Psicanálise*. Maceió: EDUFAL, 2001.

VERNANT, Jean Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. Tradução de Anna Lia A. de Alemida Prado, et al. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Tradução de Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZOZZOLI, Jean-Charles Jacques. “Corpos de mulheres enquanto marcas na mídia: recortes”. In: BRANDÃO, Izabel (org.). *O corpo em revista*. Maceió: EDUFAL, 2005.

ANEXO

(texto integral de *Dorotéia*: farsa irresponsável em três atos, de Nelson Rodrigues).

(*Ilumina-se a cama de solteira, cujo aspecto ainda é o mesmo da noite em que Virgínia foi violada. Depois tudo escurece e só resta iluminado o túmulo de vidro. Vê-se a silhueta de Ana Maria, no frenético e inútil esforço de libertação. Por fim, cansada do próprio desespero, ela se deixa escorregar, em câmara lenta, ao longo do vidro. Fica de joelhos, os braços em cruz, parece petrificada nesta posição. É a última imagem da jovem cega.*)

FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO

DOROTÉIA

FARSA IRRESPONSÁVEL EM TRÊS ATOS

1949

Programa de estréia de *Dorotéia*, apresentada no Teatro Fênix, Rio de Janeiro, em 7 de março de 1950

PASCHOAL BRUNO

APRESENTA

DOROTÉIA

FARSA EM TRÊS ATOS DE

NELSON RODRIGUES

Encenação, direção e iluminação: *Ziembinski*
Cenários e figurinos: *Santa Rosa*

Distribuição por ordem de aparecimento

Flávia *Luíza Barreto Leite*

Maura *Nieta Junqueira*

Carmelita *Rosita Gay*

Das Dóres *Dulce Falcão Rodrigues*

Dorotéia *Eleonor Bruno*

D. Assunta *D'Abadia Maria Fernanda*

↵

PERSONAGENS

D. Flávia
 Dorotéia
 Carmelita
 Maura
 D. Assunta da Abadia
 Das Dores

PRIMEIRO ATO

(*Casa das três viúvas — d. Flávia, Carmelita e Maura. Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma das três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que, no sonho, rompem volúpias secretas e abomináveis. Ao fundo, também de pé, a adulescente Maria das Dores, a quem chamam, por costume, de abreviação, Das Dores. D. Flávia, Carmelita e Maura são primas. Batem na porta. Sobressalto das viúvas. D. Flávia vai atender; as três mulheres e Das Dores usam máscaras.*)

FLÁVIA — Quem é?

DOROTÉIA — Parente.

FLÁVIA — Mas parente tem nome!

DOROTÉIA — Dorotéia!

(*Cochicham Maura e Carmelita.*)

CARME-LITA — Dorotéia não é uma que morreu?

MAURA — (*num sopro*) — Morreu...

CARME-LITA — E afogada, não foi?

MAURA — Afogada. (*lenta, espantada*) Matou-se...

DOROTÉIA (*em pânico*) — Abram! Pelo amor de Deus, abram!

FLÁVIA (*rápida*) — Teve a náusea?

DOROTÉIA — Não ouvi...

FLÁVIA (*calcando bem as sílabas*) — Teve a náusea?

(*Silêncio de Dorotéia.*)

MAURA (*para Carmelita*) — Não responde!

CARME-LITA — Ih!

FLÁVIA — Se é da família...

DOROTÉIA (*sôfrega*) — Sou!

FLÁVIA — ... deve saber, tem que saber!

DOROTÉIA — Tive sim, tive!

(*Rápida, d. Flávia escancara a porta. Maura e Carmelita abrem, a título de vergonha, um leque de papel multicolor. Dorotéia entra, com expressão de*

medo. É a única das mulheres em cena que não usa máscara. Rosto belo e nu. Veste-se de vermelho, como as profissionais do amor, no princípio do século.)

DOROTÉIA (*ofegante*) — Oh! Graças, graças!
MAURA (*com o rosto protegido pelo leque*) — Será mesmo Dorotéia?

CARMELITA (*protegida pelo leque*) — Que o quê!

MAURA — Claro... Dorotéia morreu...

D. FLÁVIA (*para Dorotéia*) — Mentirosa! Sua mentirosa! Não é Dorotéia!

DOROTÉIA — Sou!

D. FLÁVIA — Dorotéia morreu!

DOROTÉIA (*em pânico*) — Não! Juro que não!

MAURA (*a Carmelita*) — Vamos espiar!

(As duas sobem numa cadeira, estiram o pescoço e olham por cima do lado que. Agora d. Flávia e as primas, unidas em grupo, recuam para a outra extremidade do palco, como se a recém-chegada fosse um fantasma hediondo; agacham-se, sob a proteção dos leques. E segredam, de rosto voltado para a platéia.)

MAURA — Não é, não!

CARMELITA — Nunca foi!

(Dorotéia aproxima-se do grupo. Fica de pé, de frente para a platéia.)

D. FLÁVIA — Já sei... Nossa família tinha duas mulheres com esse nome... uma que morreu e a outra que largou tudo, deixou a casa...

MAURA (*em desespero*) — Desviou-se!

DOROTÉIA — Não... Não...

(D. Flávia ergue-se. Fala a Dorotéia por cima do leque.)

D. FLÁVIA — Você é a Dorotéia ruim... a que se desviou...

DOROTÉIA — Eu não!... Sempre tive bom proceder... Nunca fiz vergonha.

E garanto que só um homem tocou em mim...

D. FLÁVIA — Só um?

CARMELITA (*a Maura, rápido e baixo*) — Mentira!

DOROTÉIA — Só um... o senhor meu marido...

MAURA (*baixo e rápido para Carmelita*) — É falsa...

D. FLÁVIA — Pensas que eu não soube?

(Dorotéia recua, assustada.)

DOROTÉIA — De quê?

D. FLÁVIA (*num grito*) — De tudo!... Soube de tudo... (*baixo*) Uma pessoa me contou...

DOROTÉIA — Que pessoa?

D. FLÁVIA — Não me lembro, nem precisa... Sabemos de tudo que acontece com parente... Quando alguém na família morre ou dá um mau passo, recebemos a notícia imediatamente... Na mesma hora, no mesmo instante... Ninguém precisa dizer... É como se uma voz fosse, de porta em porta, anunciando... e um dia nós estávamos na mesa...

MAURA — Foi, sim, foi!

D. FLÁVIA — A toalha era de linho... Eu acabara de dizer a oração, que as outras repetiram... De repente, a voz anunciou: "Uma Dorotéia morreu... (*baixa a voz, espantada*) Outra perdeu-se..."

DOROTÉIA (*num grito*) — Não!

CARMELITA (*com angústia*) — Eu me lembro!

(As viúvas avançam e Dorotéia recua.)

D. FLÁVIA — Foi assim que soube que tu deixaras de ser como nós... (*rápida para as primas*) Virei-me para vocês e dei a notícia...

CARMELITA (*num sopra*) — Deu a notícia, sim, deu!

D. FLÁVIA — Depois, nós três... ou mintos?...

ASDUAS — Que o quê!

D. FLÁVIA — ... nós três tivemos uma visão... Ficamos assim mesmo, unidas como agora... Os três rostos juntos...

(Unitam os rostos.)

D. FLÁVIA — E foi como se estivéssemos vendo... Uma rua de muitas janelas acesas... (*os três rostos juntos*) E você mesma numa janela acesa... Passos de homem na calçada... Olhos de homens por toda parte... Não foi?

ASDUAS — Foi...

DOROTÉIA (*desesperada*) — Essa não era eu... Era a outra — a Dorotéia que se afogou... Foi lavar seus pecados ao banho do rio... Eu, não... Eu me casei!

MAURA (*a Carmelita*) — Será?

CARMELITA — Não vê logo?

DOROTÉIA — Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela anou 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...

D. FLÁVIA (*feroz*) — Menos você!
MAURA (*a Carmelita*) — Ela não!

DOROTÉIA (*gritando*) — E se eu jurar, como jurei? Se der minha palavra de honra? (*novamente em tom informativo*) Tive a náusea e aconteceu uma coisa interessante... Meu marido estava junto de mim e vivo e eu...

D. FLÁVIA (*feroz*) — Nem mais uma palavra!

DOROTÉIA (*acovardada*) — Mas que foi que houve? Que foi?

D. FLÁVIA — O que ia contar era mentira, tudo mentira... Isso aconteceu,

não contigo, mas com as outras mulheres da família... com a Dorotéia que morreu... com Maura e Carmelita... (*grave e lenta*) e comigo... Te conto a minha primeira noite e única... As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (*frenética*) É 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...

DOROTÉIA — Eu sei!

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 já estivesse vendo... O noivo invisível a levará nos braços... lhe fará carinho...

MAURA E CARMELITA (*doces*) — Carinho...

D. FLÁVIA (*num repente feroz*) — E, de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará à 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 co-

migo...

AS DUAS — E conosco também...

DOROTÉIA — E comigo...

AS TRÊS (*num grito*) — Menos contigo!

DOROTÉIA (*chorando*) — E se eu jurar?

D. FLÁVIA — Não acreditaria... És doce demais... (*sem transição, violenta*) Investe um filho!

DOROTÉIA — Morreu, o anjinho!

D. FLÁVIA (*deseperada*) — E nem ao menos foi uma menina... (*apavorada, para as primas*) Teve filho homem!

(*Em consequência da revelação as três viúvas têm uma crise de pudor: escondem os rostos detrás do leque.*)

DOROTÉIA — Não tive culpa... Até que eu queria uma menina...

D. FLÁVIA — Juras por ele?...

DOROTÉIA (*com medo*) — Pelo meu filho?

D. FLÁVIA (*cruel*) — Por esse filho, a quem chamaste anjinho...

DOROTÉIA — Não, não!... Pelo meu filho não posso!

D. FLÁVIA — Juras por ele que não tens liga com monograma... combinação cor-de-rosa, guarnecida de renda preta...

DOROTÉIA (*em pânico*) — Não! Não!

D. FLÁVIA (*implacável*) — Jura que não moraste num quarto... Parece que eu estou vendo esse quarto... Havia um guarda-vestidos com espelho... (*para as primas, crispando-se*) Detrás desse guarda-vestidos uma bacia e (*lenta*) um jarro...

(*Nova manifestação de pudor das viúvas: escondem os rostos sob a proteção do leque.*)

DOROTÉIA (*dolorosa*) — O jarro!

D. FLÁVIA (*violenta*) — Jura, agora, neste momento, pela memória de teu filho!... Tu o viste no caixão... (*subitamente doce*) Num caixão forrado de seda branca...

DOROTÉIA — Sim, de seda branca... (*muda de tom*) Me disse um conhecido meu que essa era a cor dos anjos e das virgens...

D. FLÁVIA (*feroz*) — Jura, na minha frente, de olhos fechados...

DOROTÉIA (*soluçando*) — Pelo meu filho não posso.

CARMELITA (*a Maura*) — Então mentiu!

D. FLÁVIA (*doce e cruel*) — Confessa... Confessa...

DOROTÉIA (*chorando*) — Mentí, sim! É mentira, tudo mentira!

D. FLÁVIA (*numa curiosidade abominável*) — Teu quarto era assim? Como eu disse? E tinha jarro?

DOROTÉIA — Assim... (*como uma sonâmbula*) Uma separação de madeira... O guarda-vestidos... (*num grito*) E tinha, sim, tinha o jarro!

D. FLÁVIA (*sonhadora*) — Quantas vezes teu quarto me aparecia em visão... Como se eu estivesse vendo e ouvindo... Ouvindo o rumor da água...

CARMELITA (*acessa em curiosidade, para Maura*) (*baixo*) — Escuta! Escuta!

DOROTÉIA (*doce*) — Apareci nas janelas... Muitas janelas acesas... E tinha

muitas combinações cor-de-rosa, azul, algumas bem bonitas... (com *desespero*) Mas a minha desgraça maior foi a seguinte...

D. FLÁVIA — Qual?

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...

D. FLÁVIA (*rápida, completando*) — Fugiste com o índio...

DOROTÉIA — Não era índio... Parecia índio, de tão moreno... Mas era português... Mas também pouco demorou... Tive uma febre que nenhum doutor deu jeito... Foi quando aluguei o tal quarto, a conselho de um vizinho de muita experiência...

D. FLÁVIA (*frenética*) — E a náusea?

DOROTÉIA (*sem ouvi-la*) — Comecei a me dar com soldados, embarcadouros e fiquei muito amiguinha de um rapaz que trabalhava em jóias... Porém minha preferência maior era para senhores de mais idade...

D. FLÁVIA (*para as primas*) — Estão ouvindo?

DOROTÉIA (*sonhadora*) — Tive uma pessoa que me trouxe, do Norte, um toalha de renda, muito bonita, que eu não quis vender...

D. FLÁVIA (*gritando*) — Leva tua história daqui... Afoga tua história no mar...

DOROTÉIA (*sem ouvi-la*) — Pois foi essa pessoa o pai de meu filho... estava em viagem quando dei à luz; acho que nem soube... Então disse: "Quero tudo de bom e do melhor para meu filho." A começar pelo colégio caro... Outra coisa... que fiz questão: "Que meu filho não saia nunca a mãe que tem"... Um dia falei a um senhor que me visitava um vez por semana... Perguntei-lhe se conhecia um bom colégio... Ele indicou um que disse ser ótimo...

D. FLÁVIA — E a morte do teu filho?

CARMELITA (*escandalizada, para Maura*) — Ela não conta a morte do filho?

DOROTÉIA (*num crescendo de angústia*) — Meu filho estava no braço da mãe e era sujeito a convulsões. "Doutor", disse eu ao médico, "sare o meu filho!" Querendo salvar o anjinho aleguei que não fazia questão de dinheiro...

Respirava cansado, assim... Olhos fechadinhos, fechadinhos... 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 quem também disse outra coisa — que eu reconhecesse a minha profissão...

D. FLÁVIA (*triumfante*) — Eu te conto o resto, mulher ruim!

DOROTÉIA (*apavorada e soluçante*) — Não! Não!

D. FLÁVIA (*em crescendo*) — Quando espiaSTE, de novo, teu filho estava morto!

DOROTÉIA (*chorando*) — Pois é...

(*Dorotéia avança, desesperada, até à boca de cena.*)

DOROTÉIA (*de um lado para outro*) — Estava morto... (*feroz*) Meu filho estava morto!

D. FLÁVIA (*exultante*) — E tu o enterraste!

DOROTÉIA (*feroz*) — Nuncal... (*crispando as mãos, na altura do peito*) Eu não enterraria um filho meu... Um filho nascido de mim... (*doce*) Enterrar, só porque morreu?... Não, isso não... (*muda de tom*) Vesti nele uma camisolinha de seda, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... quando acabava uma vela, acendia outra... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (*feroz*) Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (*muda de tom*) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, que não se dava comigo... (*doce*) Levaram o anjinho. (*agressiva*) Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava...

D. FLÁVIA (*vingativa*) — Tudo porque não tiveste a náusea da família!

MAURA — Bem feito!

CARMELITA — Claro!

DOROTÉIA (*ofegante*) — Fiquei com ódio de mim, de tudo! E mais ainda da vida que levava... Quis quebrar os móveis... Ia jogar, pela janela, o jarro! partir o espelho do guarda-vestidos... Mas a senhoria me convenceu que não... Disse que o guarda-vestidos ainda não estava pago... (*para as outras, baixando a voz*) Então...

D. FLÁVIA (*baixo*) — O quê?...

DOROTÉIA (*ofegante*) — Então eu pensei na minha família... Em vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou...

(*As viúvas unem-se em grupo. Estão na defensiva contra a intrusa.*)

D. FLÁVIA — Esta casa não te interessa... Aqui não entra homem há vinte anos...

DOROTÉIA — Sempre sonhei com um lugar assim... Quantas vezes em meu quarto...

D. FLÁVIA (*num crescendo*) — Só falas em quarto! Em sala nunca! (*aproximando-se de Dorotéia que recua*) Aqui não temos quartos!

(A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor.)

D. FLÁVIA (*dogmática*) (*sinistra e ameaçadora*) — Porque é no quarto que 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...

DOROTÉIA (*em desespero*) — Deixa-me ficar ou me perco!... Por tudo peço... Tendes uma filha... E direi, em sinal de agradecimento, direi (*para a filha*) que vossa filha, Das Dóres, (*com admiração*) é linda!

D. FLÁVIA (*vociferante*) — Não blasfemes, mulher vaidal!... (*acusadora*) Linda és tu!

(*Maura e Carmelita aproximam-se para lançar, à face de Dorotéia, a primeira injúria suprema.*)

AS DUAS (*como se cuspissem*) — Linda!

D. FLÁVIA (*ampliando a ofensa*) — E és doce... Amorosa... e triste! Tudo que não presta. (*ofegante*) Minha filha, nunca! (*lenta e sinistra*) Nós somos feias...

DOROTÉIA (*fora de si*) — Mas eu não sabia... Não podia imaginar...

D. FLÁVIA (*crecendo*) — 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.*)

D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) — Sabes tu por que se afogou a outra Dorotéia?

DOROTÉIA (*num sopro*) — Não...

(*As viúvas estão em grupo cerrado e falam entre si.*)

MAURA — Contai!

D. FLÁVIA (*doce*) — Repito todos os dias essa história, na mesa, como fosse, não uma história, mas uma oração...

(*Rápida e agressiva vira-se para Dorotéia. Maura e Carmelita colocam sob a proteção do leque.*)

D. FLÁVIA (*frenética*) — A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor... 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 está 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... (*gritando*) Que vens fazer nesta casa sem homens, nesta casa sem quartos, só de salas, nesta casa de viúvas? (*exultante*) Procura por toda parte, procura debaixo das coisas, procura, anda, e não encontras uma franha com inicias, um lenço, um jarro!

DOROTÉIA — Acredito... Acredito... mas escutai-me... ajoelhei diante da memória do meu filho e, então, jurei que homem nenhum havia de tocar nessa! (*espeta o dedo no próprio peito*) Em mim, não!... Porém preciso de vossa ajuda... Para ser como vós e uma de vós... Não ter quadris e, conforme possa, um buraco no lugar de cada vista... (*exaltando-se*) Perdoa-me, Das Dóres, se vos chamei de linda. (*desesperada*) Eu queria ser como a outra Dorotéia, que se afogou no rio... (*baixo e sinistra*) Se dividares, eu me afogarei no rio...

D. FLÁVIA — Não!

DOROTÉIA (*eufórica*) — ... me matarei!

D. FLÁVIA — Não, mulher miserável! Em nossa família, nenhuma mulher pode morrer antes da náusea... É preciso, primeiro, sentir a náusea... E aquela que perecer antes, morre em pecado e paixão... (*lenta*) Nem terá sossego na sua treva... Não podes morrer ainda, talvez não possas morrer nunca...

DOROTÉIA (*apavorada*) — Nunca?

D. FLÁVIA (*baixo, apontando Das Dóres*) — Vês?

DOROTÉIA (*num sopro*) — Das Dóres?

D. FLÁVIA — Sim, Das Dóres... Quando Das Dóres se gerava em mim, tive um susto... Eu estava no quinto mês...

MAURA (*para Dorotéia*) — Foi, sim!...

D. FLÁVIA — E, com o susto, Das Dóres 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 infirmação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido nosso enjôo nupcial... (*tom moderado*) De forma que Das Dóres 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.

DOROTÉIA (*olhando na direção de Das Dóres*) — Morta...

D. FLÁVIA (*agressiva*) — Tu usarias morrer antes? Te deixarias enterrar sem cumprir tua obrigação?

MAURA (*rosto a rosto, com Dorotéia*) — Linda!

DOROTÉIA — Deixai-me ficar...

CARMELITA — Não!

DOROTÉIA — Deixai-me ser uma de vós...

CARMELITA — Não!

DOROTÉIA — Preciso de vosso auxílio (*olha apavorada, para os lados*) antes que ele apareça... Porque se ele aparecer — Será tarde demais...

D. FLÁVIA — Quem?

DOROTÉIA (*cochichando para as três*) — No meu quarto havia um jarro...

D. FLÁVIA — Jarro...

DOROTÉIA — Depois que meu filho morreu, não tenho tido mais sossego... O jarro me persegue... Anda atrás de mim... Não que seja feito... Até que é bonito... De louça, com flores desenhadas em relevo... E inteligente...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

DOROTÉIA — Vocês três poderiam também esganar uma mulher... E esta mulher seria eu...

AS TRÊS (*entre si*) — Nós poderíamos, nós...

(*Sem uma palavra mais, as viúvas abrem as mãos como se fossem, de fato, estrangular Dorotéia.*)

DOROTÉIA — ... ninguém descobriria, ninguém saberia nunca... Mas eu ainda não posso morrer... Ainda não tive a indisposição de que falais... Seria pecado a minha morte...

(*Dorotéia cai de joelhos, enquanto as viúvas continuam mudas e de mãos abertas.*)

DOROTÉIA (*ofegante*) — Se, ao menos, uma de vós falasse... Ou gritasse... Eu preferia até um grito a esse vosso silêncio...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

DOROTÉIA — Eu disse, não disse? que o cheiro esquisito não vinha do quarto de meu filho... Jurei que fora intriga de uma vizinha, que se indisposse comigo... (*num grito*) Pois eu menti... vinha mesmo do nosso quarto... Era mesmo daquele anjinho... (*num soluço*) Era dele...

D. FLÁVIA — Tu és falsa... E mentes... Só sabes mentir...

DOROTÉIA — Não minto... Não menti nunca... Quer dizer, mentia antes... Mas não quero mentir mais... Só direi a verdade... Se me perdoardes, vos contarei um segredo... Um segredo que não diria a ninguém... Ia morrer comigo... Contarei a vós, se me perdoardes...

D. FLÁVIA — Fala, então...

- D. FLÁVIA (*gritando*) — De joelhos!
(*Apavorada, Dorotéia cai de joelhos.*)
- D. FLÁVIA (*feroz*) — Agora escuta: vou-te dizer qual será tua salvação. E me agradecerás, assim, de joelhos...
(*Na sua veemência, Flávia está agarrando Dorotéia pelos cabelos.*)
- DOROTÉIA (*ofegante*) — Só não queria sardas... Acho muito feio sardas...
D. FLÁVIA (*lenta*) — Precisa de chagas...
DOROTÉIA — Eut?
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 variola!...
D. FLÁVIA (*fanática*) — Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!...
DOROTÉIA — Não que eu queira desculpar meus encantos... longe de mim... Já disse que estou arrependida de ser como sou... Mas me dá pena... Não sei, mas me dá uma pena como você não imagina!... (*agerando-se a d. Flávia*) E se eu pudesse ser bonita e ao mesmo tempo ter um proceder correto...
D. FLÁVIA — Aceitas as chagas? Se não aceitares, te levaremos de rastos! Sabes o que te acontecerá? Serás cada vez mais linda... e mais amorosa...
DOROTÉIA (*apavorada*) — Não, isso não. E acho que sei por que tem me acontecido tanta coisa ruim. Foi a tal vizinha que não se dava comigo, que fez um voto... Um voto para que eu me tornasse cada vez mais bonita...
D. FLÁVIA — Queres?
(*Pausa.*)
DOROTÉIA (*ofegante*) — Devo fazer o quê?
D. FLÁVIA (*delirante*) — É simples, tão simples, tão simples: (*baixo, carictosa*) Basta procurar Nepomuceno... Nada mais...
DOROTÉIA — Só? Mas quando?
D. FLÁVIA — Já.
DOROTÉIA — Tão de repente?
D. FLÁVIA — É preciso. Quanto mais cedo melhor. Pede a ele e te dá quantas chagas quiseres...

- CARMELITA (*tentadora*) — Chagas boazinhas...
DOROTÉIA (*encantada*) — São?
CARMELITA — Muito!
DOROTÉIA — Se eu "tenho" que ir, se eu "devo" ir, então, é bom me preparar logo... Quem sabe se vocês podiam me dar uma mãozinha?
D. FLÁVIA (*amabilíssima*) — Ora!
(*As viúvas apossam-se, vorazmente, de Dorotéia. E tratam de embelezá-la.*)
- DOROTÉIA (*meiga*) — Eu tinha jurado que não me pentearia mais... Que largaria mão de meus cabelos...
D. FLÁVIA (*carictosa*) — O que vai acontecer não será pecado... Desejo que a sombra da outra Dorotéia te acompanhe...
CARMELITA — E nós mesmas pediremos por ti...
D. FLÁVIA — Agora vai... Vai, antes que chegue a sogra de minha filha, trazendo o meu genro...
DOROTÉIA (*com súbito medo*) — Mas se o Nepomuceno alegar que não me conhece? E se eu mesma achar que, por exemplo, os meus cabelos são bonzinhos? que meus cabelos não se envolvem com os meus pecados?...
D. FLÁVIA (*feroz*) — Vai!
DOROTÉIA — Se, ao menos, os espíritos protetores me dessem um sinal qualquer? Mandassem um aviso? Mostrassem o meu caminho? (*num lamento*) Sou uma mulher sem muita instrução...
(*Imobilizam-se todos os personagens e viram-se num movimento ítrico, para o fundo da cena. Acaba de aparecer o jarro.*)
- D. FLÁVIA — Viste?
DOROTÉIA — Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (*ergue os braços, frenética*) Perdoa-me, se duvidei... Perdoa-me se pensei em mim mesma!... (*num soluço*) Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (*num crescendo*) E perdi meu filho. E vivi muitos anos naquela vida... (*feroz*) Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... e para os meus cabelos... (*num último grito estrangulado*) Maldição ainda para a minha pele!...
D. FLÁVIA — É este o momento...
CARMELITA — Quando voltares serás como nós...
MAURA — Ou pior!
DOROTÉIA (*lírica*) — Tomara!... Tomara!...
(*As viúvas levam Dorotéia à porta. Dorotéia abandona a cena. As viúvas dão adeuzinho.*)

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO

(Dorotéia abandonou a cena. As três viúvas, em movimento simultâneo, unem-se em grupo cerrado e cada uma cobre o rosto com o leque. E, como se esta atitude não bastasse, viram as costas para a porta da entrada. Das DORES estende os braços, em apelo. É um momento de medo.)

DAS DORES (em desespero) — Mãe! E meu noivo não vem?
D. FLÁVIA (com angústia) — Vem... Agora vem... Mais um instantinho só...
DAS DORES — É hoje a primeira noite?
D. FLÁVIA — Hoje.
DAS DORES — Oh! graças!

(Apesar da distância que a separa da filha, d. Flávia fala baixo. E toda a sua atitude exprime medo e espanto.)

DAS DORES — E terei a náusea logo na entrada da noite?... Ou no meio?... Ou já ao amanhecer? (grita) Mãe!
D. FLÁVIA — Talvez na entrada da noite...
MAURA — Ou no meio...
CARMELITA — Ou quase ao amanhecer...
DAS DORES (para si mesma) — Por que tarda a minha primeira noite?... Por que não vem logo?...
D. FLÁVIA — Sinto que tua sogra vem se aproximando...
CARMELITA (num sopro) — Conduzindo o noivo pela mão...
D. FLÁVIA — Vai bater...

(Batem na porta.)

CARMELITA — Piedade, Senhor! Piedade de nós!
MAURA (rápida) — E de nosso pudor!
CARMELITA — Piedade do nosso pudor!

(Sempre de costas para a porta da entrada, d. Flávia grita.)

D. FLÁVIA — Podeis entrar, d. Assunta da Abadia!

(Entra d. Assunta da Abadia. Viúva como as outras e também de luto. Traz uma máscara hedionda.)

D. ASSUNTA — Entrei, senhora viúva.
D. FLÁVIA — Estais sozinha, d. Assunta?

D. ASSUNTA (erguendo o braço, declamatória) — Sozinha, sim!
(Viram-se as três viúvas num movimento único.)

AS TRÊS — E o noivo?...

D. ASSUNTA — Na varanda, senhoras... à espera que eu o convide.

D. FLÁVIA (pigarreira) — 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... Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre... E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...

- D. FLÁVIA — Não diga!
 D. ASSUNTA — Mas não... Foi um doce que eu comi!
 MAURA — Que pena, d. Assunta!
 DAS DORES — Mãe! Já veio a minha primeira noite?
 D. FLÁVIA — Quase, minha filha, quase! (para d. Assunta) Está aflita que a senhora nem faz idéia!
 D. ASSUNTA — Também é natural...
 (Continuam as quatro viúvas o seu jogo de frivolidades.)
 D. FLÁVIA — Voltamos ao assunto... digo-lhe mais, a senhora piorou muito da última vez em que a vi... Não há nem comparação!
 MAURA — Não tinha tanta espinha...
 D. ASSUNTA (isonjeada) — Achrom?
 CARMELITA — Tem muito mais!
 D. ASSUNTA — Foi a bendita irrupção!
 D. FLÁVIA — Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em mulher de pele boa...
 MAURA — Nem eu...
 D. FLÁVIA — Observei uma coisa: a mulher que tem muita espinha geralmente é séria... Não prevarica...
 MAURA — Lógico!
 CARMELITA (para d. Assunta) — De forma que a senhora está de parabéns...
 D. ASSUNTA (modesta) — Não posso me queixar!
 D. FLÁVIA — Antes assim...

(Do fundo da cena Das Dores estende os braços na direção das quatro mi-lheres.)

- DAS DORES — E esse noivo que não vem nunca... E essa primeira noite que não aparece...
 D. FLÁVIA — Hoje em dia os filhos são assim — não gostam de esperar.
 MAURA — É a educação moderna.
 D. ASSUNTA — Bem — já fiz a minha cortesia... Agora vou buscar meu filho.

(D. Assunta que, até então, se caracterizara por uma cordialidade convencional de visita, transfigura-se. Recua dois ou três passos e dramatiza a voz.)

- D. ASSUNTA — Eu, d. Assunta da Abadia, viúva triste, velho trazer, pe-lão, 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.

(D. Assunta da Abadia vai buscar o filho que ficara na varanda. Rápidas, as três viúvas colocam-se em grupo numa das extremidades do palco e ficam de costas para a porta de entrada. Todas cobrem o rosto, inclusive Das Dores. Regressa d. Assunta da Abadia, trazendo um embrulho, amarrado em cordão de presente.)

D. ASSUNTA — Eu, d. Assunta da Abadia, residente ali adiante, aqui depositei meu filho... (d. Assunta põe-se a desamarrar o embrulho) ... Eusébio da Abadia... (encontra sérias dificuldades para desfazer o nó) Nó impossível! (até que, enfim, o nó desfêito, surgem duas botinas desabotoadas) Co-loco onde?

D. FLÁVIA — Em cima da mesa!

D. ASSUNTA — Não tem mesa...

D. FLÁVIA — No chão mesmo...

(D. Assunta põe as duas botinas em cima de uma espécie de pedestal.)

D. ASSUNTA — Falando de viúva para viúva.

D. FLÁVIA (de costas) — Como não, d. Assunta?

D. ASSUNTA — ... quando devo passar por aqui para apanhar meu filho?

D. FLÁVIA — Dependê.

D. ASSUNTA — Mais ou menos...

D. FLÁVIA — Às onze horas, meia-noite, por aí... A não ser que a náusea venha antes... E como eu disse — depende... Essas coisas variam...

MAURA — Mandaremos avisar na ocasião...

(D. Assunta despede-se do filho e já-lo com uma dramaticidade caricatural.)

D. ASSUNTA — Eusebinho — adeus... Cuidado com o sereno... Não apañhe friagem...

(D. Assunta já vai saindo, em lágrimas, quando, de repente, pára e bate na testa.)

D. ASSUNTA (dramática) — Quando saímos eu podia ter pingado em você o remédio de ouvido. E me esqueci.

(Abandona a cena levando na alma o desespero atroz do lapso de memória.)

DAS DORES (num grito desesperado) — Mãe!

- D. FLÁVIA (*para as primas*) — Ela pensa que tem cordas vocais...
- MAURA — Pensa que pode falar...
- D. FLÁVIA (*baixo, embora a distância*) — Diz, minha filha...
- DAS DORES (*espantada*) — Ouviste?
- D. FLÁVIA — O quê?
- DAS DORES (*em desespero*) — Ela saiu e se esqueceu de pingar o remédio de ouvido...
- D. FLÁVIA — Que coisa, hem!...
- DAS DORES — Horrível!
- D. FLÁVIA (*num grito brusco*) — Das Dores, já está aí a tua noite de núpcias!
- DAS DORES (*ofegante*) — Sei...
- D. FLÁVIA (*num crescendo declamatório*) — E arredondei, para tua noite de núpcias, uma cúpula de silêncio e azul... Bem como providenciarei algumas estrelas vadias...
- DAS DORES — Posso, então, conhecer a minha primeira noite?
- D. FLÁVIA (*como quem dá a partida para uma prova de velocidade*) — Já!
- 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 cómodas? Não teríamos consolo para a nossa vergonha — nem em vida, nem na morte!...
- DAS DORES — E agora? Posso virar?

- D. FLÁVIA — Sim, Das Dores, podes virar...
- (*Das Dores volta-se lentamente, com o medo no coração. Imobiliza-se de costas para as botinas, protegidas sob os leques das três viúvas.*)
- D. FLÁVIA — Estás olhando na direção do teu noivo?
- DAS DORES (*aproximando-se das botinas*) — Sim...
- D. FLÁVIA (*exultante*) — Eu não disse que não verias nada? Não te disse sempre?
- DAS DORES — Sempre...
- D. FLÁVIA — Te jurei que não verias...
- DAS DORES (*num sopro de voz*) — Juraste...
- D. FLÁVIA — ... nem um botão de punho...
- DAS DORES — Nem isso...
- (*A medida que se aproxima, Das Dores exprime seu espanto e seu deslumbramento.*)
- D. FLÁVIA — ... nem um pivô na boca.
- (*Das Dores, que vinha rastejando em direção das botinas, ergue-se, frenética.*)
- DAS DORES — Olha, então!
- (*As três viúvas voltam-se num movimento único. Sobem nas cadeiras e olham por cima dos leques.*)
- DAS DORES (*num sopro*) — Estás vendo?
- D. FLÁVIA (*num sopro*) — Onde?
- DAS DORES (*exultante, gritando*) — Ali!
- D. FLÁVIA (*apavorada*) — Não... não vejo nada...
- DAS DORES — Nem nós...
- (*Num movimento simultâneo as três primas abrem os leques de cores berantes, detrás dos quais escondem os olhos.*)
- DAS DORES — Por que mentes, mãe?
- D. FLÁVIA — Minto sim... eu vejo e não queria... são meus olhos que não me obedecem mais... vêm contra a minha vontade...
- MAURA (*sempre por detrás do leque*) — Antes não víamos nada... coisa nenhuma...
- ARMELITA (*sempre por detrás do leque*) — Eu não vi meu marido... deitei-me e não o vi... tive a náusea sem vê-lo...
- MAURA — Também não vi meu marido... nem homem nenhum... uma vez...

(*Juntam-se os três rostos de viúva para melhor ouvirem o brevíssimo relato.*)

CARMELITA (*sóffrega*) — Quando?

MAURA (*baixo*) — Há muito tempo... Acho até que eu usava meia curta e saía em cima do joelho...

D. FLÁVIA (*sóffrega*) — Continual...

CARMELITA — Entrei num velório de homem...

(*D. Flávia e Maura, rápidas, cobrem o rosto com o leque.*)

MAURA (*em pânico*) — Deus me livre!

CARMELITA (*continuando*) — Então, subi na escadinha de dois degraus... Espiei o homem que morrera. Não vi o defunto, não vi nem mesmo o lençinho que cobria o rosto... só vi as flores cansadíssimas da noite em claro e o sono dos círios...

(*Levadas pelo medo comum, fogem para a outra extremidade do palco, onde se agacham fazendo do leque um frágil escudo de pudor.*)

DAS DORES — Pensei que não veria coisa nenhuma... nem mesmo um pivô entre os dentes vivos...

CARMELITA — Tenho medo!

MAURA — E agora?

CARMELITA — Ó Deus de todas as misericórdias!...

D. FLÁVIA (*erguendo os dois braços, num fundo gemido*) — Por que nos destes olhos?

(*No seu deslumbramento nupcial, Das Dores está em pleno idílio. Ela mesma, porém, empurra as botinas pelos calcanhares. Este movimento significa que as botinas se afastam da noiva.*)

DAS DORES (*persusiva*) — Não fujas... te juro que tomarei conta de ti diretamente... melhor que tua mãe... não te deixarei apanhar friagem nunca... não te deixarei andar descalço no ladrilho frio... nem consentirei que o sereno te resfrite... e nunca esquecerei de pingar o remédio de ouvido... Por que foges de mim, se não te fiz nada?

D. FLÁVIA — O noivo não quer a noiva!

MAURA (*rápida*) — Refuga!

DAS DORES — Talvez não me aches bonita... mas se eu fosse bonita me perderias... não me incomodo que tenhas dores de ouvido... te dou minha palavra que não considero isso defeito — Deus me livre! E se tiveres ataques eu não ligaria também... Cuidaria ainda de ti...

(*As três viúvas, temerosas, aproximam-se do idílio. Mas os festivos leques estão na frente.*)

MAURA — E a náusea?

D. FLÁVIA — Virá...

MAURA — E se não vier?

D. FLÁVIA (*grave e profética*) — Eu sei... De repente virá, de repente... E Das Dores se torcerá diante de nós...

MAURA (*gritando*) — Pode não vir!

D. FLÁVIA (*ameaçadora*) — Veio para nós...

MAURA (*em desespero*) — Para nós veio... Para mim veio... e eu me torci... e eu gritei... mas Das Dores não gritou, nem se torceu...

D. FLÁVIA (*ameaçadora*) — Ou duvidas?

MAURA (*recuando*) — Não, não...

D. FLÁVIA (*feroz*) — É pecado duvidar da náusea!

MAURA — Sei que é... ou deve ser... pecado... mas...

(*Maura fascinada põe-se na ponta dos pés, olha o idílio por cima do leque.*)

CARMELITA (*num grito*) — Maura está olhando!

MAURA (*coibrindo o rosto com o leque*) — Alguma coisa mudou o ar desta casa...

CARMELITA (*apavorada*) — Olhaste por cima do leque!

D. FLÁVIA (*para Maura*) — Estás doída?

MAURA (*num sopra*) — Doída? Por que não? Posso estar doída sem saber... (*muda de tom*) Mas se estou doída, salva-me, então, da minha loucura! Salva-me do que eu fizer, salva-me dos meus próprios atos!

(*Maura agarra d. Flávia pelos dois braços, sacode-a.*)

MAURA (*lenta e feroz*) — Tu que és a mais velha de nós e a mais feia...

D. FLÁVIA — Sou...

MAURA (*num crescendo*) — Tu que inicias as orações na mesa e, no final, dizes Amém... salva-me do que eu estou pensando...

(*Sem transição as viúvas voltam-se na direção de Das Dores e das botinas.*)

D. FLÁVIA — O que foi que ela disse?

DAS DORES (*doce e arrebatada*) — Bonito como um nome de barco...

D. FLÁVIA (*em pânico*) — Ela disse isso?

AS DUAS (*categóricas*) — Não!

D. FLÁVIA (*lenta e aliviada*) — Não disse... Nós que ouvimos mal... Não podia ter dito...

AS DUAS (*com acento doloroso*) — Sim, ouvimos mal...

MAURA (*num brusco lamento*) — Se eu pudesse não pensar, se pudesse não sonhar!

D. FLÁVIA — Pensas em quê?

- MAURA — Tenho medo!
- D. FLÁVIA — Que sonho é o teu?
- MAURA (*recuando*) — Não diria a ninguém, nem a mim mesma — nunca...
- D. FLÁVIA (*persuasiva*) — Diz baixinho... (*Maura cai de joelhos.*)
- MAURA (*num sopro*) — Não!...
- D. FLÁVIA — Pensas...
- MAURA (*completando*) — ... em botinas!
- D. FLÁVIA (*num sopro*) — Em quê?
- MAURA — ... em botinas e muitas... vejo, em toda parte, (*baixa a voz e confli*) botinas...
- CARMELITA (*fascinada*) — DESABOTOADAS?
- MAURA (*no seu pavor*) — Desabotoadas, sim...
- D. FLÁVIA (*num grito feroz*) — Não!
- MAURA (*feroz, também, e na sua euforia*) — Não há mais horizontes, nem águas, nem proas, nem vôos... (*em adoração*) e sim botinas... (*Vira-se, rápida, para olhar e apontar as botinas.*)
- MAURA — Onde havia um vôo — botinas... Onde havia um grito — outras...
- (*D. Flávia e Carmelita, apavoradas, juntam-se, no canto da cena, agachadas, para ver o delírio da outra.*)
- D. FLÁVIA — Está possessa!
- MAURA — Aquilo que Das Dores disse — “bonito como um nome de barco” ... Ou não disse?... talvez seja uma falsa lembrança minha... mas “quem” ou “que” seria bonita assim? quem? imagino... o noivo... (*Maura aproxima-se das primas que se ligam mais num medo maior.*)
- MAURA — Tu sabes...
- D. FLÁVIA (*num sopro*) — Não...
- MAURA (*feroz*) — Só o noivo podia ser bonito assim ou mais... (*mutando de tom*) Estou possessa, sim!
- D. FLÁVIA (*violenta*) — E tu?... és a mesma... continuas a mesma?
- D. FLÁVIA — SEMPRES!
- MAURA — Não tens medo?
- D. FLÁVIA — Nenhum!
- MAURA (*soltando*) — 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?
- D. FLÁVIA (*doce*) — Eu te salvaréi...
- MAURA — O graças... Porque, enquanto viva, eu pensarei nelas... Viva eu mil anos e elas estarão diante de mim, espiando até no meu sono, no fundo do meu sono...
- D. FLÁVIA (*doce*) — Dormirias?...
MAURA — Dormiria, sim... (*veemente*) mas o sono não me salvaria... o sono não é pouco... e eu poderia sonhar...
- D. FLÁVIA — Imagino...
- MAURA (*com medo*) — Não quero nenhum sonho!
- 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 distância, estrangula, apenas simbolicamente, a prima. Carmelita cobre o rosto com o leque. Maura morre sem ser tocada.*)
- CARMELITA — Estamos sozinhas...
- D. FLÁVIA — Mas existe uma morta entre nós duas...
(*Maura está, realmente, deitada entre as duas. D. Flávia coloca o leque sobre o rosto da morta.*)
- CARMELITA — Só uma morta?
- D. FLÁVIA — Sim...
- CARMELITA — Só uma morta... (*outro tom*) Viste? No último momento ela perdeu a alma...
- D. FLÁVIA — Agora é a tua vez...
- CARMELITA — Não, não!
- D. FLÁVIA — Tens medo?...
- CARMELITA — Morrer por quê?
- D. FLÁVIA — Sei em que pensas, com que sonhas...
- CARMELITA (*apavorada*) — Não penso em nada, nem sonho...
- D. FLÁVIA — Confessa...

CARMELITA — Eu não pensaria em botinas nem sonharia... (*fêroz*) E aqui não há só uma morta... Alguém morreu, além de MAURA...

D. FLÁVIA — Quem?

CARMELITA — E não sei se já é morte ou agonia... Alguém está morrendo ou agonizando dentro da família... Alguém se retorce e agoniza... (*grita*) Não imaginaste ainda? Não adivinhas quem?

D. FLÁVIA — Não.

CARMELITA (*exultando*) — A náusea... Agonia ou morte, não sei... Mas se não morreu ainda, morrerá... Atravessada por uma lança, como na gravura de s. Jorge...

D. FLÁVIA (*espantada*) — É mentira! Não morreu...

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 (*arquejante*) — Escuto...

D. FLÁVIA — Grava na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perdeses os sentidos... Tua morte será um

deserto de botinas... Não verás um único par na eternidade... E agora morre assim, morre...

(*À distância, sem tocar na vítima, d. Flávia faz outro estrangulamento "simbólico". Carmelita morre.*)

D. FLÁVIA — Morta.

(*D. Flávia prepara uma espécie de câmara ardente para as duas primas. Cobre o rosto de Carmelita com um leque e aos pés de cada uma, uma vela acesa. Quando acaba, Dorotéia aparece na porta.*)

D. FLÁVIA (*aproximando-se, sôfrega, da outra*) — Viste o Nepomuceno?

DOROTÉIA (*com angústia*) — Deixe-o agora mesmo! (*Pausa.*)

D. FLÁVIA (*ávida*) — Fala!

DOROTÉIA — Me recebeu muito bem... É um senhor educado... E no fim me acompanhou à porta...

D. FLÁVIA (*ávida*) — Pediste as chagas?

DOROTÉIA (*baixando a cabeça e virando o rosto em sinal de pudor*) — Pedi...

D. FLÁVIA — Que mais?

DOROTÉIA — Ele disse que eu escolhesse a que quisesse... (*Ainda mais sensível o pudor de Dorotéia.*)

D. FLÁVIA (*fêroz, gritando*) — Escolheste uma só?

DOROTÉIA (*cedendo ao desespero*) — Muitas!

D. FLÁVIA (*traindo a própria alegria*) — Quanto, mais ou menos?

DOROTÉIA (*como sonâmbula*) — Não sei direito... Não me lembro bem...

D. FLÁVIA (*furiosa*) — Mas eu quero saber, preciso saber... (*arquejante*) Preciso... o número exato... (*frenética*) Quanto?

DOROTÉIA (*com sofrimento*) — Umaz quatro ou cinco... (*quase alegre*) Mas ele pôs todas à minha disposição...

D. FLÁVIA (*dolorosa*) — Devias ter pedido mais, por que não pediste mais?

DOROTÉIA (*fremente*) — O sr. Nepomuceno me mostrou umas que ardiam mais, que consumiam como fogo... E outras nem tanto... (*sonhadora*) Depois me chamou de menina... (*num suspiro de reconhecimento*) Foi distintíssimo comigo...

D. FLÁVIA (*atormentada*) — Quatro ou cinco... Bastará para consumir tua beleza?... para comer teu riso? e, se no fim de tudo, continuares linda...

DOROTÉIA (*apavorada*) — Não!

D. FLÁVIA (*violenta*) — E para onde as chagas que trouxeste? Para que lugar?

DOROTÉIA — Pois foi este o ponto que eu e o sr. Nepomuceno discutimos... (*hesita*) Uma no ombro...

D. FLÁVIA — Teu ombro não importa... Sei que é bonito...

DOROTÉIA (*encantada*) — Muito!

D. FLÁVIA — ... mas importa menos... primeiro o teu rosto... depois do rosto, ainda vem o seio... Só no fim, o ombro... Eu quero saber, para o rosto... quantas para o rosto?...

DOROTÉIA (*sem prestar atenção*) — Outra num ponto qualquer da coluna vertebral...

D. FLÁVIA (*com mímica de choro*) — Para o rosto quantas?...

DOROTÉIA (*dolorosa, caindo em si, cobre o rosto com uma das mãos*) —

Umás duas...

D. FLÁVIA (*frenética*) — Não!... não!... É pouco: é muito pouco!... (*baixa a voz, atracada à outra*) Não disseste que os parentes têm o direito de exigir? Ou negas agora?...

DOROTÉIA (*deseperada*) — Não nego... O que eu disse confirmo... (*suplicante*) Claro, não é? Os parentes podem menosprezar uma fisionomia... E ainda mais sendo uma fisionomia como esta, (*encosta a mão no próprio rosto*) que reconheço ser agradável...

D. FLÁVIA (*terminante*) — Pois eu sou tua parente... A única que te resta... As outras duas morreram e minha filha nasceu morta... (*creste de energia*) E eu, com esta autoridade que ninguém me tira!...

DOROTÉIA (*humilde*) — Concorde...

D. FLÁVIA (*bruscamente doce*) — ... eu te digo que (*novamente feroz*) se não mudares de rosto, continuarás perdendo a todos os homens e a ti mesma... Continuarás separando os casais... Ardendo em paixão... Pensa, um momento que seja, nas tuas feições...

(*D. Flávia acaricia o rosto de Dorotéia.*)

DOROTÉIA (*doce e triste*) — São muito delicadas...

D. FLÁVIA — E sabes o que te aconteceria, se não fosse eu?... (*agressiva*) Não, não, não imaginas...

DOROTÉIA (*apavorada*) — Calculo!

D. FLÁVIA — Mas eu te direi... (*sinistra*) Teu rosto estaria sempre contigo!...

DOROTÉIA (*apavorada*) — Não!

D. FLÁVIA — Tuas feições te perseguiriam... e se te escondesses, debaixo de qualquer coisa, teus traços ainda estariam contigo... (*violenta*) Imagina por um instante, imagina!

DOROTÉIA (*em pânico*) — Não imagino, nem quero...

D. FLÁVIA — Acabarias louca... louca de todo, vendo que tua beleza nem por momento te largaria... Sempre em ti, na vigília e no sonho... em ti.

DOROTÉIA (*soluçante*) — Acredito!... Eu acabaria louca sim... Vendo a minha beleza em todos os espelhos, refletida em todas as águas e no chão, nas paredes... (*num apelo feroz*) Passa a mão pelo meu rosto... as unhas... (*sófrega a garra as mãos da outra, examina as unhas*) (*ofegante*) Ou garra... Arranca minhas feições... Para longe de mim...

D. FLÁVIA (*muito doce*) — Eu não posso... Desejaria, mas não posso... (*ainda mais doce*) Eu, não... Elas...

DOROTÉIA (*num fio de voz*) — As chagas...

D. FLÁVIA (*ainda doce*) — Nepomuceno te deu certa quantidade de sua moléstia, que suponho bastante... Tua beleza vai ser destruída, não por mim, que só tenho unhas ou garra, mas por elas...

DOROTÉIA (*num suspiro*) — Sim...

D. FLÁVIA — Deixarás de ter este rosto... Compreendes agora?... Porque teu rosto precisa pagar... Não o ombro...

DOROTÉIA — Estou compreendendo...

D. FLÁVIA — ... nem as costas, nem os joelhos... (*violenta*) Tua beleza está toda aqui...

(*Aperta entre as mãos o rosto de Dorotéia.*)

DOROTÉIA (*veemente*) — Agora sei que meu rosto é culpado... E lhe digo que você foi muito boa comigo... Se me humilhou foi para meu bem... até me aconselhou a procurar o sr. Nepomuceno... lhe agradeço novamente... posso ter todos os defeitos e agi mal quando entrei para aquela vida... mas reconheço o bem que me fazem...

D. FLÁVIA — Sei... e agora vamos esperar... (*na sua felicidade realizada*) esperar a moléstia que vai reinar em ti, e a náusea que vai reinar na minha filha... (*iluminada*) E se viessem ao mesmo tempo?

DOROTÉIA (*doce*) — Seria tão bom!...

(*D. Flávia senta-se de frente para o platéu; abre sobre os joelhos um novelo de lã e inicia a mais casta das atividades: o tricô. Dorotéia de pé, a seu lado, ergue o rosto, os olhos fechados, as mãos postas.*)

FIM DO SEGUNDO ATO

TERCEIRO ATO

(*Abre o pano. D. Flávia e Dorotéia estão agachadas numa das extremidades do palco. Olham, apavoradas, para o jarro, que acaba de aparecer. Deslocam-se, em pânico, de um lugar para o outro. Mas nem assim se libertam da visão.*)

- D. FLÁVIA (*com mímica de choro*) — O jarro!
 DOROTÉIA (*justificando-se*) — Deve ser algum engano... (*para d. Flávia*) Eu agora sou direita!... Com certeza ele não sabe ainda... Então é preciso avisar...
 D. FLÁVIA (*rosto a rosto com Dorotéia*) (*baixo*) — Acho que ele veio porque (*vacila, olhando para Dorotéia*) ... resta alguma coisa em ti... (*baixa a voz*) Resta em ti alguma coisa de tua beleza... algo que ainda não foi condenado...
 DOROTÉIA (*em pânico*) — Não...
 (*D. Flávia apanha, numa das mãos, uma trança de Dorotéia.*)
 D. FLÁVIA — Quem sabe se o jarro veio, continua vindo, por causa de teus cabelos?
 DOROTÉIA (*espantada*) — Meus cabelos... (*aberta a frente entre as mãos*) São tão calados que a gente até esquece que eles existem...
 D. FLÁVIA — Se eu fosse homem, gostaria deles...
 DOROTÉIA (*meio assustada*) — Acredito...
 D. FLÁVIA (*com brusco ódio*) — Por isso mesmo, devem ser arrancados de ti!... (*lenta e grave*) Teus cabelos devem morrer, Dorotéia...
 DOROTÉIA (*apavorada*) — Eu sei que não fica bem para uma senhora honesta ter cabelos assim... Não convém... Mas...
 D. FLÁVIA (*agressiva*) — Ou tens medo?
 DOROTÉIA — E se nós os perdôssemos?
 D. FLÁVIA (*feroz*) — Não... o jarro não te deixaria em paz nunca... O jarro não perdoaria...
 DOROTÉIA — Sei que não... ou imagino... e desde que me regenerei que não me penteio... me esqueci de minha cabeleira... nem ligo... é como se não existisse... (*com angústia*) Mas vê só o silêncio dos meus cabelos... presta atenção... Nenhum rumor, como se já estivessem mortos...
 D. FLÁVIA (*num sopro*) — Tudo em ti precisa ser castigado!
 DOROTÉIA — Tudo?
 D. FLÁVIA — Sim.
 DOROTÉIA — (*excitada*) — Sei... é justo... muito justo, até... nem pense que estou reclamando. (*categórica*) Deus me livre! Tudo deve pagar — cabelos, joelhos, olhos...
 D. FLÁVIA (*espantada*) — Olhos... Eu falei neles, sim... mas só de passagem... sem ódio... sem odiá-los como eles merecem... (*doce, tomando o rosto de Dorotéia entre as mãos*) Deixa eu olhar bem no fundo dos teus olhos... assim.
 DOROTÉIA — Vê um e depois outro...
 D. FLÁVIA — Parece incrível! Eu ia-me esquecendo de odiá-los... Deixa eu

- ver se eles conservam o mesmo brilho... Ou se já é uma luz ensanguentada...
 D. FLÁVIA (*apavorada*) — É cedo, ainda...
 D. FLÁVIA (*violenta*) — Mas as chagas já deviam ter vindo...
 DOROTÉIA (*com súbito desespero*) — Não!
 D. FLÁVIA — Já, sim! Numa volta de sol nascem as estrelas... Uma por uma... (*exasperada*) E eu queria que tuas chagas nascessem já...
 DOROTÉIA (*chorando*) — Eu também...
 D. FLÁVIA (*suplicante*) — E por que não nascem, se eu as espero? Há quanto tempo estamos aqui?... (*de novo feroz*) Por que demoram, se está tudo preparado?
 DOROTÉIA (*olhando os próprios braços*) — Tudo!
 D. FLÁVIA — Não é mesmo?... A vista, o seio, o lábio, o ombro... Elas poderão morder em paz... cravar na tua carne a fome silenciosa... (*num grito*) Mas tardam!
 D. FLÁVIA — Quem sabe? (*desesperada*) E a náusea de minha filha que também não veio?
 DOROTÉIA — Que coisa!...
 D. FLÁVIA — Mas deve estar chegando... Agora falta pouco, tem que falar pouco...
 DOROTÉIA — Tomara!
 D. FLÁVIA (*num 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...
 D. FLÁVIA — Já veio a náusea?
 DAS DORES — Ainda não.
 D. FLÁVIA (*com voz de choro*) — Não veio.
 DOROTÉIA — Virá?...
 D. FLÁVIA (*suplicante*) — Tens certeza, minha filha?... Tens certeza que não veio?
 DAS DORES (*sonhadora*) — Certeza absoluta.
 D. FLÁVIA (*num lamento, para Dorotéia*) — Sempre veio... sempre...
 DOROTÉIA — Vamos esperar.
 D. FLÁVIA (*aproximando-se da filha, sob a proteção do leque*) — Pede, minha filha... Implora esta náusea... Que venha depressa... porque, se não vier, será o teu fim, o nosso fim, a morte de tudo!
 DAS DORES (*lírica*) — Não sei se te ouço... Não sei se escuto tua voz...

D. FLÁVIA — Ouve, minha filha; grava em ti estas palavras... Nossas cómodas, nossos gavetões... estão cheios de vestes conjugats... são roupas de falecidas parentas... (*num crescendo oratório*) De parentas que sofreram a náusea em plena noite de núpcias...

DAS DORES — Não importa!
D. FLÁVIA — Das Dores, invoca os espíritos da família... Chama os protetores... implora!

DAS DORES — Não!
D. FLÁVIA — Porque, se não pedires, tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os armários, os espelhos... (*projéctica*) Sim, tudo gritará contra ti...

DOROTÉIA (*feroz*) — Tudo!
DAS DORES — Não quero... Para chamar os protetores da casa eu teria que me ajoelhar e eu estou deitada...

D. FLÁVIA (*num grito*) — Ajoelha!

DAS DORES — Não quero ficar de joelhos...

DOROTÉIA — É medo... Medo da indisposição...

DAS DORES (*com certo medo*) — Nem escuto...

DOROTÉIA — Arranca tua filha... Arrasta tua filha!

D. FLÁVIA — Não posso... Só depois da náusea!...

DOROTÉIA (*baixo*) — Ou então...

D. FLÁVIA — O quê?

(*As duas estão juntas, rosto a rosto. Estranho segredo vai uni-las.*)

DOROTÉIA — Nós duas...

D. FLÁVIA (*baixo também*) — Eu e você?

DOROTÉIA — Adivinhou?

D. FLÁVIA (*virando o rosto*) — Não adivinhei, nem quero. (*muda de tom*) Adivinhei sim... Leio nos seus olhos... Sei em que você está pensando neste momento...

DOROTÉIA (*excitada e ainda em surdina*) — E não seria crime...

D. FLÁVIA (*ofegante*) — Claro que não... Seria até — bonito!

DOROTÉIA (*com certa ferocidade*) — Então vamos!

D. FLÁVIA — Mas... e quando a mãe viesse buscar o filho? Diríamos o quê?

DOROTÉIA — Diríamos que tinha havido um (*triumfante*) acidente... Ou então (*muda de tom*) um suicídio... por "desgostos íntimos"...

D. FLÁVIA — Não! Não!

DOROTÉIA — Ninguém saberia, aposto... Ninguém... seria apenas um crime a mais... E o que é um crime?... Coisa comum... Garanto que, neste momento, alguém há-de estar matando alguém, em algum lugar... (*retadadora*) E se você tem medo, eu farei tudo... (*baixo*) E você só ajuda a carregar...

D. FLÁVIA — Não!

DOROTÉIA — Covarde!

D. FLÁVIA — Depois... Assim que Das Dores receber a náusea... e não antes...

(*D. Flávia está agora de joelhos diante da filha, mas sempre defendendo o próprio rosto com o leque.*)

D. FLÁVIA — Nenhum sinal!

DAS DORES — Nenhum.

D. FLÁVIA (*ergue-se como uma possessa*) — Por que, Senhor, por quê? (*num desespero maior*) Misericórdia para mim, misericórdia... Nasci com esta face de espanto e delírio... Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!... E com esta dor de estrangulado gemendo... O sono cingiu minha fronte... E eu estou em vigília... Minha fronte vive em claror, minha fronte jamais adormeceu... Porque, no sonho, eu me queimaria em adoração... (*desesperada*) Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham! E por que um destino nega a náusea da minha filha?... Os meus dez dedos magros! Ó protetores desta casa... desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!

DAS DORES — Mãe...

D. FLÁVIA (*num apelo*) — Das Dores, minha filha... não sentes como se estivesse formando em ti, nas tuas profundezas, uma espécie de golfa-da?

DAS DORES — Eu tive um aviso, mãe... e sei que não vou ter a náusea... nem quero...

DOROTÉIA (*num sopro*) — Doida!

D. FLÁVIA — Não blasfemes!

DAS DORES (*com absoluto fervor*) — Não quero, agora não quero... Meu noivo contou coisas que eu não conhecia... Contou uma história muito bonita... Disse que tinha dores de ouvido... Dessas que atravessam de uma fronte à outra fronte... E conheceu uma menina que morreu assim... E gritando... gritando com essa dor... Tanto que foi enterrada com o seu martírio... (*veemente*) Meu noivo diz que a menina morreu porque não pingaram o remédio... Eu acredito, mãe! Preciso ficar junto de meu noivo, sempre!

D. FLÁVIA — Queres perder a tua alma?

DAS DORES — Talvez...

D. FLÁVIA — E se eu te chamar de maldita?

DAS DORES — Chama!

D. FLÁVIA — Maldita!

- DAS DORES — Sou maldita... Mil vezes maldita... Mas olha...
(*Ergue as duas botinas nas mãos.*)
- D. FLÁVIA — Não!
- (*D. Flávia defende com o leque o ameaçado pudor.*)
- DAS DORES — Minhas mãos pousadas... Quietas... Queria que minhas mãos morressem assim... Podes-me amaldiçoar...
D. FLÁVIA — Já te amaldiçoei!
DAS DORES — ... quantas vezes quiseres... Só não podes tirar o amor que já é meu...
- D. FLÁVIA (*virando-se, lenta*) — Posso!
DAS DORES (*fremente*) — Nunca!
D. FLÁVIA — Quem sabe... (*para Dorotéia*) Ela diz que eu não posso, mas... (*rápida, na direção da filha, embora com o leque na frente*) E se eu disser que vou matar teu amor? Não acreditarias?
DAS DORES (*feroz*) — Não!
D. FLÁVIA — E se eu disser que deixarás de amar? e de odiar... Se eu disser que de mim, só de mim, dependem a vida e a morte dos teus sentimentos?...
- DAS DORES (*erguendo-se*) — Mentira!
D. FLÁVIA — Sim, tenho em mim este poder... (*ri, cruel*) Não acreditas, sei que "ainda" não acreditas... Neste momento, tu estás-me olhando... Se eu disser que perderás todos os olhares teus?...
- (*Das Dores estende as mãos, num gesto de defesa.*)
- D. FLÁVIA — E que este gesto de mão tu não poderás repetir... (*lenta*) por que perderás o gesto e a mão... as duas mãos...
- (*Das Dores, como a defender-se de uma ameaça abominável, apanha as duas botinas e põe debaixo do braço.*)
- DAS DORES — Não acredito...
D. FLÁVIA — É o que vai acontecer contigo... Por minha vontade... Porque eu quero... (*bruscamente doce*) Há uma coisa que ignoras... Uma coisa que eu nunca te disse e que o resto da família escondeu de ti... Tenho uma testemunha — aquela mulher, outtora de vida airada e hoje de bom conceito... (*grita*) Dorotéia!
DOROTÉIA — Eu.
D. FLÁVIA — Serás testemunha...
DOROTÉIA — De que se trata?
D. FLÁVIA — ... Testemunha de minhas palavras, perante minha filha!

- DOROTÉIA — Se estiver no meu alcance!
D. FLÁVIA — Maria das Dores, tu nasceste de cinco meses e morta...
DAS DORES — Morta!
D. FLÁVIA — Muito morta! Não te dissemos nada, com pena...
DOROTÉIA (*condóida*) — Para não dar decepção...
D. FLÁVIA — Tu não existes!
DAS DORES (*atônita*) — Não existo?
D. FLÁVIA — Tu não podias ser enterrada antes da náusea, sem teres tido a náusea... A família esperava que, na noite de núpcias, tu a sentisses... Então, voltarias para o teu nada, satisfeita, feliz... Dirias: "Que bom eu ter nascido mortal! Que bom ter nascido de cinco meses... Antes assim!" Mas não aconteceu nada na tua noite de núpcias... O conto do teu novo — essa história da dor de ouvidos — te enfeitou. (*para Dorotéia*) Minto?
- DOROTÉIA (*para Das Dores*) — Sua mãe disse a pura verdade!
DAS DORES (*esparitada*) — Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo?
- D. FLÁVIA (*feroz*) — Foi bom que tivesse nascido mortal! (*lenta*) Porque serias uma perdida... E não como nós... Não aceitaste em ti a náusea... em vez de enjô, a volúpia... a adoração... Jamais serias como eu, que jamais amei ninguém, nem a mim mesma! (*gritando*) Por que continuas nesta casa, se és morta?
- DAS DORES — Vou partir!
D. FLÁVIA — E já!
DAS DORES — Mas antes quero que me ouças...
D. FLÁVIA (*cruel*) — Fala, mas depressa... Diz tuas últimas palavras... E não te aproximes... Quero-te longe de mim... Volta para o teu nada...
DAS DORES — Para o meu nada, não... Voltarei a ti!
D. FLÁVIA (*com medo*) — Não!
DAS DORES — Nasci morta... Não existo, mas (*incisiva*) quero viver em ti...
D. FLÁVIA (*apavorada*) — Nunca!
DAS DORES (*histérica*) — Em ti... serei, de novo, tua carne e teu sangue... e nascerei de teu ventre...
D. FLÁVIA (*recuando*) — Não quero!
DAS DORES (*para Dorotéia*) — E tu, Dorotéia...
DOROTÉIA (*numa mesura*) — Às ordens...
DAS DORES — Outtora de vida airada e hoje de bom conceito... Foste testemunha de minha mãe... agora serás de mim contra minha mãe... Escuta, serei, de novo, filha de minha mãe! E nascerei viva... e crescerei... e me farei mulher...

DOROTÉIA — Acho difícil...
DAS DORES (feroz) — Olha!

(Num gesto brusco e selvagem tira a própria máscara e coloca-a no peito de d. Flávia.)

D. FLÁVIA — Não! Não!

(A própria d. Flávia, com uma das mãos, mantém a máscara de encontro ao peito. Este é o símbolo plástico da nova maternidade.)

D. FLÁVIA (gritando histericamente) — Não te quero na minha carne! Não te quero no meu sangue!

(D. Flávia dirige suas palavras à máscara.)

D. FLÁVIA — Eu seria mãe até de um lázaro, menos de ti!

(Segurando a máscara de encontro ao peito, d. Flávia se torce e se retorce no seu medo e no seu ódio.)

DOROTÉIA — É tua sina, mulher!

D. FLÁVIA — Não posso!

DOROTÉIA (baixo) — E nem ao menos poderás esconder tua nova maternidade... Um vestido largo não bastaria... Todos vão saber que serás mãe... (lenta, espantada) E que vais dar à luz uma filha já falecida...

D. FLÁVIA (num soluço maior) — Salva-me! Salva-me!

DOROTÉIA — Eu?

D. FLÁVIA (histerica) — Sim... Só tu, entre todas as mulheres, me poderás salvar!

DOROTÉIA — Conforme...

D. FLÁVIA (agarrando-se a Dorotéia) — Pensamos, hoje tantas vezes, em crime... Primeiro houve — não foi? — a idéia de te esganar... Depois minhas primas pediram que eu as livrasse do pecado e assim fiz...

DOROTÉIA — Ótimo!

D. FLÁVIA — Estão, ali, com a morte que eu lhes dei... Por fim tu quisesse (indica as botinas) esganar o noivo...

DOROTÉIA — Foi...

D. FLÁVIA (boixando a voz, espantada) — Mas a idéia do crime está voltando sempre... Agora mesmo, neste momento, eu a tenho em mim, gravada em mim... (convulsiva) Mas desta vez é para me salvar...

DOROTÉIA — Ainda não percebi!

D. FLÁVIA (rosto a rosto com Dorotéia) — Tu me salvarias se destruísse minha filha!

DOROTÉIA — Eu, logo eu?... Mas, por que, se eu sou apenas uma prima,

quase uma estranha?... Não eu, (gritando) mas você... (segredando com a outra) você que é mãe da menina... Você, que vai dar à luz duas vezes, com mais autoridade, para cegar essa luz... Ninguém melhor que uma mãe, A mãe pode pegar uma filha e lhe abrir o rosto ao meio, sendo que um perfil para cada lado...

D. FLÁVIA (em desespero) — Não posso... Querida, mas não posso... (peruasiva) Escuta: ela não aceitaria uma morte que viesse de mim, que eu lhe desse. Mas você pode. Das Dores não teria nada contra você... E se deixaria estrangulada pelas tuas mãos...

(Dizendo isso, d. Flávia oferece a máscara a Dorotéia que recua, com medo.)

D. FLÁVIA — Toma!

DOROTÉIA — Esganar a menina?... Mas ela não deve morrer para sempre... e por que castigar a sua inocência?...

D. FLÁVIA — Não é inocente, juro! Pecou contra a náusea!

DOROTÉIA (feroz) — Outra vida deve morrer!

(D. Flávia coloca, novamente, a máscara de encontro ao peito.)

D. FLÁVIA (num sussurro) — Quem?

(Dorotéia aponta para o par de botinas. D. Flávia sobe numa cadeira para olhar por cima do leque.)

D. FLÁVIA (virando o rosto) — Não!

DOROTÉIA — Viras o rosto!

D. FLÁVIA (dolorosa) — Olhei por cima do leque... e não devia... Maura olhou e morreu... (em desespero) Desde que elas chegaram eu desejaria ser cega... Erro meu ter estes olhos...

DOROTÉIA (feroz) — Porém eu não tenho medo!

D. FLÁVIA — Se, ao menos, não estivessem desabotoadas...

DOROTÉIA — Por isso devem expiar... Numa casa, onde tem senhoras...

Maura e Carmelita mortas, nós duas vivas... Não podemos viver sabendo que, perto de nós, estão (lenta) as botinas desabotoadas... Vamos?

D. FLÁVIA — Eu seria criminosa se a vítima estivesse com todos os botões em suas casas... Mas assim não... Não posso... não devo...

(Olha outra vez por cima do leque.)

DOROTÉIA — Tu, uma senhora de bom proceder e farta virtude, com medo!... E eu não... Eu sem medo algum... Posso-me aproximar...

(*Aproxima-se das botinas.*)

- DOROTÉIA — Dar os meus carinhos, até...
 D. FLÁVIA (*num grito, cobrindo-se com o leque*) — Não!
 DOROTÉIA — Posso olhá-las, não um minuto ou dois, mas dia após dia...
 E não sinto nada... É como se estivessem mortas... Vem, pode vir!
 D. FLÁVIA — Nuncal!
 DOROTÉIA — Te dou a minha palavra de que não acontecerá nada...
 D. FLÁVIA — Não é por medo, que medo não tenho, graças a Deus... Se disse que tinha, me enganei... (*furtiva*) Pensas que sou como tu, uma perdida?
 DOROTÉIA (*fremente*) — Já fui... Mas agora me corrigi... Agora que tenho em mim as chagas... E as espero... (*maravilhada*) Elas vão reinar em mim... Vão nascer num seio, numa vista... vão-me devorar em silêncio... Menos os cabelos... ou os cabelos também? Talvez acabe como o sr. Nepomuceno que vive sozinho, acompanhado apenas pelos próprios gritos...
 D. FLÁVIA (*num lamento*) — Só nós duas nesta casa... Nós duas e um par de botinas...
 DOROTÉIA — Não queres olhar?
 D. FLÁVIA — Não!

(*Dorotéia ergue as botinas na altura do próprio rosto.*)

- DOROTÉIA — Posso fazer isso... Já não sou mulher... tudo que era mulher morreu em mim... Aproximo meu rosto...

(*Os calcanhares das botinas estão tocando o rosto de Dorotéia.*)

- DOROTÉIA — ... da tentação... e estou fria... Eu própria sinto um frio de morte... meus cabelos estão gelados...
 D. FLÁVIA — Elas te queimam...
 DOROTÉIA (*violenta*) — Vamos matá-las agora?
 D. FLÁVIA — Juro que nada me fará olhar...

(*Ao mesmo tempo em que diz isso d. Flávia vira-se rápida e olha.*)

- D. FLÁVIA — Não quero vê-las... Não darei um passo nessa direção...
 DOROTÉIA (*num grito*) — Vem!

(*D. Flávia faz o contrário do que diz.*)

- D. FLÁVIA (*gritando*) — Seja eu a última das mulheres, se me aproximares...

(*Continua caminhando.*)

- DOROTÉIA (*arquejante*) — Mais um passo!
 D. FLÁVIA — ... e que minha virtude se transforme em vergonha e minha febre em sonho se eu avançar ainda...

(*Avança mais.*)

- DOROTÉIA (*num sopro*) — Perdeste o medo...
 D. FLÁVIA (*atônita*) — Quem? Eu?

(*D. Flávia parece cair em si. Vira-se bruscamente. Está, agora, de frente para a platéia.*)

- D. FLÁVIA (*com medo*) — Minha filha está dentro de mim...

(*Ergue o leque, cobrindo o rosto. Afasta-se das botinas. Coloca-se na outra extremidade do palco, agachada.*)

- D. FLÁVIA — Minha filha é, de novo, minha carne e minha alma... Quer que eu tenha pensamentos... E que tudo em mim sonhe...

(*De costas para a platéia, d. Flávia ergue, nas duas mãos, a máscara da filha. Trava-se, então, estranho diálogo.*)

- D. FLÁVIA — A mim não me enganas... Imagino qual seja o teu delírio... Desgraçar minha virtude... queimar meu pudor... agora me arrastas... me puxas...

(*Parece realmente que alguém está arrastando d. Flávia para as botinas. Continua o diálogo com a máscara.*)

- D. FLÁVIA (*num grito*) — ... e um abismo grita por mim... Mas não vou... não irei...

(*Na medida em que se aproxima, as botinas se afastam como se refugassem a vítima.*)

- DOROTÉIA — Fogem de ti...

- D. FLÁVIA — Fogem... sinto que fogem...

- DOROTÉIA — Tem horror de ti...

(*Recomeça o diálogo de d. Flávia com a máscara.*)

- D. FLÁVIA — Estás-me dando visões que nunca tive... E este gesto não é meu... Nem esta alegria... Tenho ódio de mim. (*patética*) Por que me fazes rir? (*ri sinistramente*) Por que me dás vontade de cantar.

(*D. Flávia começa a cantar, mas é um misto de canto e choro.*)

- DOROTÉIA (*gritando*) — Você está parecida com alguém... alguém que eu

conheço... Quem? Já sei! agora me lembro, *(cruel)* com a minha senhoria, a dona do meu quarto... igualzinha... quando bebia ficava assim... cantava assim... muito liberal, dada... Ri, anda, ri!

D. FLÁVIA — Não!

(Mas contra a própria vontade obedece, numa mistura repulsiva de riso e soluço. Seu riso voluntário se funde num involuntário soluço.)

DOROTÉIA — Parece uma velha bêbada!

(D. Flávia corta bruscamente o próprio soluço. Estava com a máscara erigida nas duas mãos. Coloca-a na altura do peito.)

D. FLÁVIA — Voltei a meu normal... Me sinto eu mesma... Minha filha agora está quieta, não está?

DOROTÉIA — Parece.

D. FLÁVIA *(para a máscara)* — Estou descansando um pouco do teu ódio... *(vira-se na direção das botinas, já com a máscara na altura do peito)* E se elas viessem ao meu encontro...

DOROTÉIA *(num grito)* — Vêm sim! Vêm em nossa direção!

(O mesmo fantasma que trouxera o jarro está empurrando as botinas, pelos calcantões. As duas mulheres se colocam numa das extremidades da cena.)

D. FLÁVIA — Agora não tenho medo... estou, de novo, forte... senhora de mim mesma e de minha virtude... e nem importa que estejam desabotoadas...

(As botinas inclinam-se definitivamente a favor de Dorotéia.)

DOROTÉIA *(rápida e baixo)* — Me procuram...

D. FLÁVIA *(num grito)* — A ti?

DOROTÉIA *(iluminada)* — Sim!

D. FLÁVIA *(com acento doloroso)* — Te escolheram...

DOROTÉIA — Explica-lhes que mudei... diz que já não sou a mesma... e que já deixei a profissão...

(Dorotéia afasta-se levando as botinas e, mais adiante, coloca-as no chão.)

DOROTÉIA — Para onde eu vou elas vão... como se, nesta casa, eu fosse a única mulher. *(muda de tom, veemente)* Cita as chagas que pedi a Nepomuceno...

D. FLÁVIA — Citarei... *(frenética)* Ela vai ter chagas... não uma nem duas, mas cinco... cinco! *(para Dorotéia)* Continua! Talvez não acreditem em mim... Talvez pensem que estou despeitada... Mas eu seria incapaz,

nunca... É verdade ou não o que eu estou dizendo?

DOROTÉIA — Claro!

D. FLÁVIA *(tranqüila)* — Agora que ele sabe, que tem a certeza das chagas, te deixará em paz... Então... ficaremos nós duas unidas, cada uma com a sua desgraça...

DOROTÉIA — Cada uma com o seu gemido...

(As duas juntam-se no meio da cena.)

DOROTÉIA *(segredando)* — Vieram atrás de mim...

D. FLÁVIA — Então não acreditaram no que eu disse...

(Segura Dorotéia pelos dois braços. Olha nos seus ombros, busto, rosto.)

D. FLÁVIA — E eu sei por que duvidaram... Porque continuas com a pele boa... as chagas não vieram... *(feroz)* talvez não venham nunca!

DOROTÉIA — Não-de vir... O sr. Nepomuceno garantiu...

(Sem noção do que está fazendo, Dorotéia penteia-se.)

DOROTÉIA *(caindo em si)* — Que faço?

D. FLÁVIA — Teu penteado.

DOROTÉIA — Mas não sou eu... são os meus movimentos que me penteiam... juro...

D. FLÁVIA — Bem que eu disse — teus cabelos deviam estar mortos!

DOROTÉIA — Talvez... *(apavorada)* Estou sorrindo, não estou? Porém é contra a minha vontade... e agora, tenho certeza, que vou botar o pé... *(começa a botar o pé)* nos ombros, no pescoço...

D. FLÁVIA — Basta!

DOROTÉIA — ... e agora debaixo do braço...

D. FLÁVIA *(indicando as botinas)* — É por isso que elas te perseguem, te espreitam, não te largam!

DOROTÉIA — Sinto que meu hálito é doce... nunca foi tão doce... Mas por que, se não espero ninguém... o jarro apareceu, eu sei... mas tanto pode ser para mim como para você... ou quem sabe se veio por engano? Bagem minha, estar-me enfeitando...

D. FLÁVIA — Não querias matá-las? Tu mesma tiveste a idéia... E disseste que era fácil... Te salvarai; Dorotéia!

DOROTÉIA *(dolorosa)* — Salvar a mim... *(veemente)* E a ti não?

D. FLÁVIA — A mim também...

DOROTÉIA — Só não queria que as fizesses sofrerem... e não te ajudarei... não carregarei nada!

D. FLÁVIA *(grave)* — Farei tudo sozinho... tudo... e pelas costas... à traição... para que não se possam defender...

DOROTÉIA — Covardial!

(*De rastos d. Flávia faz a volta para surpreender as botinas pelos calcinhiarres. Abre as mãos, como se fosse estrangulá-las.*)

D. FLÁVIA — Estou vendo daqui... Desabotoadas... (*cobre-se com o leque*) E teria preferido uma vítima mais composta... (*baixa o leque*) Mas é preciso, por ti, por mim... Não serão tuas...

DOROTÉIA (*cobre o rosto com uma das mãos. D. Flávia a contragosto esboça uma carícia que Dorotéia surpreende*) — Mata se quiseres, mas não lhas faça carinho!

(*D. Flávia ergue-se em desespero, recua para o fundo da cena.*)

D. FLÁVIA (*chorando*) — Não posso!

DOROTÉIA — Graças...

D. FLÁVIA — Só tuas chagas nos poderão salvar... olha no teu ombro... examina tua pele... Nada ainda?

DOROTÉIA — Nada!

D. FLÁVIA — Nem ao menos uma espinha? Uma irrupção?

(*Ilumina-se, no fundo da cena, o jarro; as duas voltam-se maravilhadass.*)

DOROTÉIA — O aviso... a minha sina... (*cai, de joelhos, diante das botinas*) Bem que eu queria mudar de proceder. Porém o destino é mais forte...

D. FLÁVIA (*possessa*) — Nunca, ouviste, nunca! Teus porcos vão explodir...

DOROTÉIA (*eufórica*) — As chagas não vieram... Nem virão mais... Minha pele é uma maravilha... (*avança para d. Flávia de dedo em riste*) Como poucas... se olhares nas minhas costas, não encontrarás uma espinha... nem sarda... por isso nenhuma mulher gosta de mim... por isso até minha senhoria implicava comigo... porque não tenho manchas... Há no meu corpo sempre um cheiro bom...

D. FLÁVIA (*chorando*) — Danada!

DOROTÉIA (*sehvagem*) — E agora, vai para teu canto...

D. FLÁVIA — Não...

DOROTÉIA — Vai (*ri sem transição*) Fica no teu canto agachada — ruminando, com olhos de pavor... tua boca torta... Ri, agora!

(*D. Flávia tem um riso soluçante.*)

DOROTÉIA — Riso alejado! (*riso musical de Dorotéia para fixar o contraste*) Esconde teu rosto de baixo de qualquer coisa...

D. FLÁVIA (*gritando*) — Amaldiçoó tuas feições... E cada um dos teus ombros... maldito esse hálito bom... cada seio teu... malditas tuas costas sem espinhas...

DOROTÉIA — Sou tão linda que, sozinha num quarto, seria amante de mim mesma...

(*Na sua exaltação narcísista Dorotéia faz um movimento rápido, vira as costas para a platéia e ao voltar-se está com uma máscara hedionda.*)

D. FLÁVIA (*assombrada*) — Teu rosto!

DOROTÉIA (*de joelhos diante das botinas*) — Minha sombra tem perfume... sou linda...

D. FLÁVIA — Agora nem Nepomuceno te aceitará!

DOROTÉIA (*imersa em sonho*) — Respira meu hálito bom... (*ergue-se espantada*) Por que citaste Nepomuceno? Não me aceitará, por quê? Se foi tão amável comigo?

(*O jarro é levado de cena.*)

D. FLÁVIA (*feroz*) — RI!

DOROTÉIA (*espantada*) — Vou rir... (*começa a rir. O som é apavorante*) Eu não ria assim... Deve ser engano... este riso não é meu... (*continua rindo contra a vontade*)

D. FLÁVIA (*exultante*) — Fica no teu canto... rumina tua boca torta... e tua vista de sangue... esconde teu rosto de bicho de baixo de qualquer coisa...

(*As botinas se afastam.*)

D. FLÁVIA — Elas te renegam...

(*Entra d. Assunta da Abadia. Pé ante pé, olhando para todos os lados. Não vê nem d. Flávia nem Dorotéia. Estas, rápidas, estão coladas à parede.*)

D. ASSUNTA — Ninguém... (*devagarinho, com muitíssimo cuidado para não fazer barulho, aproximando-se das botinas. Faz psiu para o filho*) Silêncio, meu filho — psiu... (*ralhando*) Não faça barulho para não incomodar... (*descobre um papel e põe-se a emburhar o filho e comentar com ele a noite de nupcias*) Já sei, não precisa contar, que já imagino tudo, tudinho... Em certa altura sua noiva teve a náusea etc... Pois é, aqui nesta família é assim, sempre foi assim e pronto. Diabo de barbante. (*está, no momento, amarrando o embrulho do filho com barbante de presente*) E agora vamos andando, que já está amanhecendo e (*suspira*) tenho muito que fazer em casa... A louça está em cima da pia, ainda por lavar...

(*Pé ante pé, com o embrulho das botinas de baixo do braço, d. Assunta abandona a cena.*)

DOROTÉIA — Eu não merecia ser destrutada... nunca ninguém me fez a desfeita de me recusar... eu tinha muita sorte, muita... Basta dizer que,

até nas segundas-feiras, de manhã, havia quem me quisesse...

D. FLÁVIA — Nesse tempo não tinham 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 que 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 do 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.

FIM DO TERCEIRO E ÚLTIMO ATO

5

SENHORA DOS AFOGADOS

TRAGÉDIA EM TRÊS ATOS

1947

Programa de estréia de *Senhora dos afogados*, apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1º de junho de 1954 (a peça fora interdita em janeiro de 1948)

TEATRO MUNICIPAL
COMPANHIA DRAMÁTICA NACIONAL
DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO DO MEC
SENHORA DOS AFOGADOS

TRAGÉDIA DE NELSON RODRIGUES
EM TRÊS ATOS E SEIS QUADROS

Direção: Bibi Ferreira
Cenários: Santa Rosa

Eduarda Nathalia Timberg
Avó Wanda Marchetti
Moema Sonia Oiticica
Paulo Carlos Mello
Misael Ribeiro Fortes
Noivo Narto Lanza
Madame Déo Costa
Sabiá Ferreira Maya