

# AS PERSONAGENS FEMININAS EM *DOROTÉIA*, PEÇA DE NELSON RODRIGUES

---

Joel Cardoso  
Universidade Federal do Pará

## RESUMO

Com uma visão psicanalítica, o artigo objetiva proceder uma leitura do comportamento das mulheres em *Dorotéia*, uma peça muito original de Nelson Rodrigues, o mais importante dramaturgo do Modernismo brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Dorotéia*; Nelson Rodrigues; personagens femininas.

## ABSTRACT

With a psicanalitic vision the article aims to procedure a lecture of women behavior in *Dorotéia*, a very original Nelson Rodrigues play, the most important playwright from brazilian Modernism.

**KEY WORDS:** *Dorotéia*; Nelson Rodrigues; feminine characters.

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho abordaremos, através de um recorte de teor psicanalítico, as mulheres que protagonizam *Dorotéia*, peça de Nelson Rodrigues, indubitavelmente, o maior dramaturgo brasileiro, marco da modernidade na dramaturgia de nosso país. A peça trata basicamente da repressão e da violência entre personagens femininas, realidade que, metonimicamente, reflete um contexto cuja temática refere-se, de modo geral, à modernidade. Em outros termos, pensamos no enclausuramento da mulher e, ainda, na insuportabilidade de viver a sua castração frente à real do sexo, situação esta vivenciada magistralmente no limite pelas personagens femininas do texto.

## OS SIGNOS EM SAUSSURE

Sabemos, desde Saussure, que “a língua é um sistema de signos que exprime idéias, e, por isto, comparável à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de etiqueta, aos sinais militares, etc.” (Kowan, 1978, p. 94). Como pioneiro, Saussure propõe o termo semiologia para a “ciência que estuda a vida dos signos no seio

da vida social” (Ibidem). Nesse sentido, seria constituída de uma parcela da Psicologia Social e, por extensão, da Psicologia como um todo. Ainda segundo Saussure, a Lingüística seria uma das ramificações dessa ciência geral – a Semiologia. Hoje, numa tendência mais ou menos inversa quanto a esta proposição inicial, é a Semiologia que incorpora no seu campo de atuação os estudos lingüísticos. Aquela seria uma ciência mais geral da qual estes seriam uma parte.

A Literatura, arte que concentra na palavra o seu potencial artístico, é, por excelência, campo fértil para a análise em profundidade dos signos. Não que estes se constituam exclusividade dos estudos literários, mas porque, na Literatura, pela forma em que estão dispostos, permitem abordagens mais e mais amplas.

### O TEXTO DRAMÁTICO

Sendo apenas um dos componentes que forma a intencionalidade última do espetáculo, o texto dramático, ou melhor, o texto que se escreve visando à encenação teatral, é o ponto de partida que, no decorrer do processo da montagem e elaboração do espetáculo, constituindo-se tão somente em um pretexto para o que se propuser levar à cena. Este texto inicial pode ganhar ou perder importância entre o conjunto de linguagens e artes que, cumulativa e harmoniosamente, contribuem na formação das expressão conjunta da encenação, objetivo primordial a que se propõe o texto escrito.

Assim, no texto dramático, a palavra ganha, fundamentalmente, a sua significação somente quando enunciada pelo ator. Enquanto signo, o discurso dramático está intimamente relacionado aos objetos, às pessoas e às suas relações, bem como aos sentimentos e intencionalidades, às ambigüidades que se desejam criar, etc. As palavras, no espetáculo, adquirem uma multiplicidade de significados que, obviamente, depende do contexto. Dependendo do trabalho do diretor, do encenador, ou do próprio autor, o texto remete, ainda, no campo da intencionalidade, a significações que estão fora do aspecto meramente lingüístico, como, por exemplo, as legadas pelos gestos, pelas entonações, etc.

### O ESPETÁCULO

O espetáculo, como um todo, é a combinação de significados que se realizam em níveis lingüísticos e extra-lingüísticos. Utilizamos, na encenação, de signos auditivos, visuais, pictóricos etc., que, usados de maneira artificial, assumem um valor de representação são simbólicos à medida que remetem a um contexto imediato, ou que servem de sustentação, ilustração ou intermediação àquilo que se representa.

### DOROTÉIA

Escrita em 1947, e encenada em 1950, no Teatro Fênix do Rio de Janeiro, a peça é, segundo o crítico Sábado Magaldi, a última criação do que ele denominou como o ‘ciclo mítico’ do autor. As personagens, quatro senhoras – as tias – vivem enclausuradas numa casa. Sabem da existência de uma sobrinha, Dorotéia, que, tendo saído do convívio familiar, vivenciou seus desejos, realizando-se como mulher, como amante. Nesse sentido, é uma transgressora das rígidas normas a que se impuseram as tias. Um belo dia, essa sobrinha, após a morte de seu único filho, volta ao convívio familiar. Porém, ela é em tudo diferente das demais moradoras da casa: é jovem, livre, teve um filho. As tias, ao contrário, vêm na própria feiúra a preservação da virtude.

Andando em círculos, as personagens voltam, incansavelmente, aos mesmos lugares ou, num outro plano, aos mesmos posicionamentos na vida. Dificilmente questionados (porque arraigados à tradição cultural e popular que assimilamos, propagamos e ajudamos consciente ou inconscientemente a perpetuar), os mitos presentes na peça giram sempre em torno da sexualidade reprimida da mulher. Dentre outros, enumeramos, alguns:

- a) o pecado (estado natural do ser humano que tende à luxúria e ao prazer);
- b) a beleza como meio de acesso ao prazer (elemento que desperta e alimenta o prazer);
- c) as chagas (doenças) que mutilam o ser (propiciando a renúncia ao prazer/pecado e purificadoras da alma); fazem parte, ainda, do processo de enfeamento: eliminando-se a beleza, cortar-se-ia o elemento que despertaria o desejo, a atração do homem pela mulher;
- d) a feiúra (sinônimo de virtude, já que destitui a pessoa de atrativos – é também o elemento que afasta o demônio);
- e) a volta do filho ao útero materno (forma simbólica de re-concepção);
- f) a rejeição ao próprio corpo (morada instintiva e original do prazer) e
- g) a morte (punição e fim dos desejos e vitória da purificação).

## SIGNOS E SÍMBOLOS

“...os signos são imotivados, os símbolos, motivados.”  
(Todorov, 1977, p. 8)

Os signos na linguagem teatral são complexos, porque articulam uma polissemia que é inerente ao código, à linguagem teatral. É signo, no teatro, tudo que estiver representando uma outra coisa, tudo que estiver no lugar de. O signo está, portanto, representando. É muito mais uma função. Dada a abrangência que podem assumir, os signos nem sempre apresentam correlações imediatas: comportam, por exemplo, as relações metafóricas e metonímicas.

Já os símbolos nunca têm caráter arbitrário. Estabelecem relações nas quais é possível perceber, de pronto, a relação mediadora, o caráter referencial duplo, uma verdade ou sugestão dela, e uma adequação que aponta para a pertinência (ou não) do que está simbolizando. Na peça, exercem evidente função simbólica:

**a casa** – cenário da peça, é uma câmara mortuária, sem quartos (lugar propício à relações conjugais, ao prazer, também lugar dos sonhos, das divagações), constituída só de salas, (local das convenções formais e sociais). Esta casa formada essencialmente de salas, num confronto óbvio, vai se opor ao bordel (local onde o espaço fundamental são os quartos). Espaço social (Tanatos) versus espaço íntimo (Eros).

**o jarro** – símbolo fálico: prazer sexual proibido à mulheres da casa. Fazendo as correlações, no jarro serve-se água (elemento purificador, remetendo ao ato de lavar, limpar) e vinho (elemento ligado ao prazer dionisíaco, à perda da razão, embebedamento, com a conseqüente perda dos limites convencionais atribuídos à sobriedade). Se se conferir o caráter de símbolo fálico, o jarro nada mais faria que

*erotizar uma expressão humana, seja ela qual for, embora, por si só, intimamente, ela não seja de natureza sexual. É exatamente isso o que faz o histérico: com toda a inocência, sem saber, ele sexualiza o que não é sexual; apropria-se através do filtro de suas fantasias de conteúdo sexual – e das quais não necessariamente tem consciência –, de qualquer silêncio que perceba no outro ou que dirija ao outro. (Nasio, 1991, p. 17).*

**as botinas** - o noivo é simbolicamente representado pelas botinas abotoadas ou desabotoadas (no caso, ato de vestir ou despir); ou ainda, símbolo de opressão (ato de pisar em alguém, símbolo de poder assumido convencional e tradicionalmente pelo homem).

**a morte das personagens** - através de gestos simbólicos, Flávia mata Maura e, a seguir, Carmelita, quando elas deixam aflorar os desejos reprimidos. Isto nos lembra os ritos pré-históricos nos quais os reis eram mortos e substituídos por outros. Até hoje vestígios rituais – tanto da morte quanto do renascimento – fazem parte da tradição popular em que se matam (ou se ressurgem) ritualisticamente os governantes numa evidente ânsia de transformação. Matar, no contexto, significaria renascer ou renovar. (Von FRANZ, 1984: p. 218). O curioso é que, aqui, o mito é lido inversamente, isto é, o sentido dado é exatamente o oposto: mata-se para se evitar a transformação e a renovação. Neste sentido “matar, do ponto de vista psicológico, equivale a uma representação total” (Ibidem. p. 32). É o que faz Flávia ao perceber a manifestação explícita do desejo das primas: procura elimina-las sumária e simbolicamente.

**a máscara** – arremessada pela filha ao ventre da mãe, simbolizando o renascimento da filha, sua volta ao útero. As demais máscaras usadas pelas personagens têm, na cena, como função evidenciar ou ocultar a realidade, ou como crítica a essa mesma realidade.

**a náusea** – dos símbolos que permeiam o texto, a náusea é um dos mais significativos pela abrangência semântica que contém. A náusea, na peça, é personificada, já que, como um ser (pessoa) é esperada com ansiedade pelas mulheres. É uma herança maldita legada de geração para geração. Podemos fazer dela diversas leituras: a primeira seria uma referência à *Náusea*, de Jean-Paul Sartre (1938) – tão em voga à época de elaboração e encenação da peça. Uma outra possível leitura associaria a náusea ao orgasmo – embora não mencionado explicitamente, por inadmissível no mundo protagonizado pelas tias -, fonte máxima do prazer e, paradoxalmente, morte dele (a obtenção do orgasmo acarreta a perda/extinção do desejo).

Sartre, em seu livro *O Ser e o Nada*, (1943) explica a maneira de existir do ser : em *ser-em-si* (fenômeno) e o *ser-para-si* (consciência). O *ser-em-si* é omissivo, não participante, nem ativo nem passivo, e não busca relacionamentos fora de si, não vem nem se encaminha para outros seres. É o caso, cremos, das tias que, fechadas em si mesmas onde qualquer interferência externa é vista com reserva, representando um perigo. Já o *ser-para-si* rompe com esse enclausuramento interior e busca fora de si as realizações a que tem direito naturalmente. Busca ultrapassar os próprios limites, vislumbra o futuro, não o teme, dá vazão à sua espontaneidade criadora. É, pois, o contrário do *ser-em-si*. Dorotéia

se enquadraria neste perfil. Busca viver suas emoções; não teme o contato exterior; busca a auto-realização. Em *A náusea*, Sartre cria um personagem – Antoine Roquetin – que vive isolado, não tendo relacionamentos quaisquer, nem amigos, nem mulheres, vive absurdamente num mundo destituído de sentido ou motivação. A própria natureza que o rodeia constitui – assim como ele – um personagem típico do *ser-em-si*. Neste livro, anterior ao *O Ser e o Nada*, Sartre expõe em forma de ficção a maneira existencialista do ser. Correlacionando esta obra com o nosso texto, as tias representariam esse enclausuramento que visa à manutenção da ordem exterior (convenções sociais), mesmo em detrimento dos anseios interiores (auto-realização). O conflito se instaura quando, no encontro com Dorotéia, uma outra maneira de ser-agir se apresenta às tias, quebrando a ordem rotineira de suas vidas.

### ENTRE O SER E O TER EM DOROTÉIA

A peça *Dorotéia* trabalha três pontos fundamentais – a saber, sexo, vida e morte – que enfocam a relação da mulher com a sua falta. Interessante notar que todas as personagens são mulheres, que se escondem sob máscaras horrendas. Os personagens masculinos são apenas mencionados, nunca aparecendo na cena. Quando o fazem, são representados por objetos, no caso, o jarro e as botinas.

A questão da mulher e seu desejo aqui é apontada pela invisibilidade do homem: o Nada. É assim que eles se representam. As botinas e o jarro são semblantes do homem invisível. Para Lacan, o semblante é o que tem a função de velar o Nada neste texto, magistralmente arquitetado. Como não têm possibilidade alguma de se assumirem na ou pela falta, as mulheres se sustentam e ganham existência com as máscaras inscritas na carne pelas chagas, pelas feridas, ou seja, o Nada. Nelson Rodrigues mostra o cotidiano pobre, mesquinho e essencialmente trágico dessas personagens. Na cegueira que as persegue, e mais que isso, nessa cegueira que é criada e alimentada por elas mesmas, elas acabarão literalmente por apodrecer juntas, pela falta de um Outro que fizesse um ponto de barra. Uma palavra ou um olhar apenas desse outro poderiam salvá-las, ou melhor, tirá-las dessa condição. Rejeitam, com o defeito de visão que as impede de ver os homens, a possibilidade de se defrontarem com esse Nada que, mesmo sendo Nada, produziria nelas uma das saídas da feminilidade, trabalhada por Freud. Elas, no entanto, permanecem estagnadas, inertes,

enclausuradas. Como saída, tomam o emparedamento. Pelo impedimento delas de consentir a castração, através do reconhecimento do outro barrado, elas se isolam e se reconhecem assim, rejeitam aquelas outras mulheres que se fazem ver, ou se deixam ver. As personagens escolhem o velamento pelas máscaras fálicas; sustentam o desejo denegado pela putrefação da beleza. O homem como invisível na peça, aparece como resto do impossível da relação sexual.

Como vimos, o fracasso estrutural do empreendimento feminino pode conduzi-las até ao martírio, ou à putrefação, isto é, à tentativa extrema de dar-lhe, pela sua carne sacrificada, a consistência que lhe faz Falta.

A peça nos ensina que a clínica não é a única a fornecer o exemplo do cotidiano de que a mulher está pronta, muitas vezes, a pagar com sua pessoa, com sua vida, para fazer existir a inconsistência do Outro. A dificuldade de resolução, no Édipo feminino, resulta da impossibilidade de um ego ideal, contraditório em seus termos: o ideal implicando a insígnia fálica. A mulher se vê, então, confrontada com a inexistência de uma identidade propriamente feminina, conduzindo-a a uma identificação de um lado em que ela é possível: o lado do homem. Em outras palavras, ela se reconhece privada das insígnias fálicas, à perpetuação de sua demanda ao pai, que, para além da inveja do pênis, pode ser entendida como demanda do significante faltoso que a faria mulher. Podemos dizer que uma mulher se faz existir se prestando ao fantasma de um homem, como uma forma de dar conta do seu próprio fantasma. O que uma mulher busca no homem é um significante: o falo. O homem encontra na relação, o objeto.

### À GUIA DE CONCLUSÃO

A cultura que recebemos, herdada e transmitida pela linguagem, nos condiciona a um mundo de valores que nos abarca e aprisiona e do qual sequer – na maioria das vezes – temos consciência. Dorotéia, enquanto personagem, está presa a valores de um passado que a aprisiona, impossibilitando-a, através dos mecanismos culturais que introjetou, de ser ela mesma potencialmente. Embora tente, não consegue se desvincular dos valores impostos pela família, pela religião, pela tradição, enfim, pela cultura. Sua vida gira em torno dos valores que retornam e se impõem, numa subserviência aos cânones pré-estabelecidos. E, na medida em que cede e volta à regras desse passado, perpetua modelos que anseia por transgredir e mudar. Quer romper com

eles mas está inapelavelmente presa a eles. É o mundo das aparências, das convenções, que, sufocando e castrando as personagens, impossibilita-as na conquista dos próprios valores, tornando-as prisioneiras das próprias leis que criaram. As mulheres, na peça, vigiam-se mutuamente, e, em conseqüência, se violentam. São guardiãs de preceitos morais que interferem essencialmente na conduta pessoal de cada uma delas. Numa inversão de valores, a felicidade não é permitida a nenhuma delas, como se a realização maior só pudesse ser obtida através do sofrimento e da dor.

O texto literário, como vimos, traz uma riqueza para a Psicanálise ao apontar que ele não se prende a significações pré-concebidas, tampouco se restringe a teorias, quaisquer que sejam elas. Daí o interesse maior e permanente do psicanalista tomando como objeto o texto literário, pois, este texto, trazendo sua própria leitura ao discurso analítico, faz com que o analista se torne efeito do que é causado por esse mesmo texto.

O texto literário contribui ilustrando, negando ou confirmando, como é, aqui, o caso, as descobertas clínicas freudianas, apontando os conceitos psicanalíticos, mas, ao mesmo tempo, recobrando esse mesmo texto. Impede, nesse sentido, que se tenha uma leitura pronta e acabada dos construtos teóricos psicanalíticos. Por conseguinte, oferece um ensinamento para a Psicanálise, já que o saber que o texto tece, propicia ao analista não somente uma possível leitura, mas, e principalmente, a produção de um novo saber.

## REFERÊNCIAS

- EPSTEIN, I. *O signo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- FREUD, S. "Feminilidade", In: *Novas conferências sobre a Psicanálise – Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, V. 22, Conferência 33, 1969
- \_\_\_\_\_. "Algumas conseqüências psíquicas da distinção anatômica entre os sexos". In: *Novas conferências sobre a Psicanálise – Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, Vol. Rio de Janeiro: Imago, Vol. 19. 1969.
- \_\_\_\_\_. "Sexualidade feminina". In: *Novas conferências sobre a Psicanálise – Obras Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1969. V. 21.
- KOWZAN, T. "Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo". In: *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- LACAN, J. "Propos directifs pour um Congrès sur la sexualité féminine", *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966.

- MARTINS, M. H. P. *Nelson Rodrigues – Literatura comentada*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- NASIO, J. D. *A histeria – teoria e clinica psicanalítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- PESSANHA, J. A. M. "Sartre – vida e obra". In: \_\_\_\_\_. *Sartre*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Col. *Os Pensadores*)
- PRADO, D. de A. "A personagem no teatro". In: \_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- RODRIGUES, N. *Dorotéia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. V.2.
- Von FRANZ, M.-L. *A individuação nos contos de fada*. São Paulo: Paulina, 1984.