

# O DOMINÓ DE FRAGMENTOS DAS MULHERES RODRIGUEANAS:

UMA PESQUISA DE COMPOSIÇÃO  
DRAMATÚRGICA

## RESUMO

>

*O presente artigo apresenta o jogo cênico-dramatúrgico intitulado Dominó de Fragmentos. Elemento chave da pesquisa de doutorado Composições dramatúrgicas das mulheres na obra de Nelson: violência e feminicídio no teatro rodrigueano, o Dominó parte dos princípios da multiplicidade e da fragmentação, abarcando o universo dramático de Nelson Rodrigues e tecendo uma ponte entre esse universo e os dias atuais, através de noticiários de assassinatos de mulheres.*

*Palavras-chave:*

*Nelson Rodrigues; multiplicidade; personagens mulheres; feminicídio.*

O Dominó de Fragmentos das mulheres  
rodrigueanas: uma pesquisa de composição dramaturgical

JULIANA M<sup>A</sup> G. CARVALHO  
NASCIMENTO

---

---

Este artigo apresenta e debate um jogo (ou um procedimento) dramaturgical que compôs a parte prática de minha pesquisa de doutorado e que foi concebido na disciplina “Processos de encenação”, conduzida pela professora Sônia Rangel no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Ao longo dessa disciplina, os meus colegas e eu fomos estimulados a escolher e a elaborar os princípios fundamentais inerentes à nossa pesquisa – no meu caso, princípios esses que deveriam estar intimamente atrelados ao processo criativo da cena, já que a minha investigação se funda na prática teatral. Para clarear essa escolha, Rangel (2006, p. 312) assim delimita o que entende por princípio:

*De caráter molecular, unidade viva de obra e pensamento, permite em suas operações conectar tempos e espaços libertos de hierarquias e cronologias. [...] É aquela unidade molecular que, ao ser retirada da obra e do seu pensamento, lhe esvazia sentido, configuração, vitalidade. Nesse modo de pensar, Princípio e/ou Proposta conservam a natureza vital do jogo, diferem de um Conceito. Um conceito pré-existe, é modelante do objeto, geralmente aplicado como didática de anexação. Um princípio opera por uma didática estética, de reconhecimento, aproximação, pulsão, desejo, compreensão, invenção.*

Nessa perspectiva, o princípio não se reduz a um aspecto metodológico; ele se coloca como uma categoria de operabilidade do (e no) processo investigador/criativo, é inerente à feitura da obra, interferindo na sua poética e no modo como o sujeito criador se organiza ao criá-la – se o princípio atua por uma “didática estética, de reconhecimento”, é porque ele opera sobre a obra e ao mesmo tempo é formado por ela, pois é descortinado no processo do fazer. Além disso, o princípio está bastante conectado com a ideia de valores e qualidades. Assim, o investigador/criador pode vislumbrar melhor os seus princípios ao se perguntar: “que valor, que qualidade é (ou deve ser) inerente ao meu trabalho criativo, qualidade da qual eu não posso abrir mão?” Essa pergunta, logicamente, precisa estar ligada ao fazer, ao testar, associando ação e reflexão.

No transcorrer da referida disciplina, foi proposta uma série de exercícios criativos no intuito de estimular os alunos a dar fisicalidade às ideias e às imagens relacionadas aos seus projetos de pesquisa e criação, para que cada um vislumbrasse as qualidades intrínsecas à obra em gestação e, conseqüentemente, os seus princípios fundamentais. Como exercício final, depois de elencados esses princípios, cada aluno deveria realizar uma apresentação criativa do seu objeto de pesquisa, de modo a explicitar um ou dois princípios estruturais.

Ao longo dos exercícios criativos e das elaborações sobre o meu objeto de pesquisa – bem como nas minhas tentativas de rascunhar um roteiro inicial da dramaturgia –, buscando neles (e em mim) os princípios essenciais, a multiplicidade (CALVINO, 1990) se impôs como um princípio estruturante. Este se justificou, à primeira vista, por motivos um tanto óbvios: eu queria investigar a composição de uma personagem (D. Eduarda) a partir da combinação de elementos (contextos, características, falas etc.) de várias outras personagens mulheres, em sua maioria saídas da obra teatral de Nelson Rodrigues. Grosso modo, parto da multiplicidade de personagens mulheres existente na obra de um único dramaturgo.

De pronto, porém, me veio uma dúvida sobre o querer acima delineado e a sua aparente precisão, dúvida essa que me colocou diante de uma questão da ordem da forma: eu queria compor uma única

personagem a partir de várias ou queria compor um solo com várias personagens diferenciadas entre si? Esta questão me remeteu a pelo menos dois modos de gerar multiplicidades, que Ítalo Calvino (1990) encontrou na literatura. O primeiro modo, ele o descreve assim: “Há o texto unitário que se desenvolve como o discurso de uma única voz, mas que se revela interpretável a vários níveis” (CALVINO, 1990, p. 132). Aqui ele toma como exemplo um romance que pode ser lido como três histórias distintas, que têm um eixo temático em comum e também uma única voz narrativa, mas, ao que me parece, não é uma voz harmônica e coerente em si mesma, ou seja, fechada. Um exemplo similar presente na própria dramaturgia rodrigueana é a peça Boca de Ouro (1959), que traz três versões diversas da mesma história, contadas por D. Guigui. Essa ideia de multiplicidade me fez pensar que seria possível fazer de uma só personagem (D. Eduarda) a emissora da minha composição, que não obstante traria na sua fala pontos de vista e narrativas de outras personagens.

O outro modo aventado por Calvino (1990, p. 132), que me físgou, é o seguinte: “Há o texto múltiplo, que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de ‘dialógico’, ‘polifônico’ ou ‘carnavalesco’ [...]” Aqui o autor define claramente a multiplicidade de sujeitos conjugada à multiplicidade de vozes emissoras. Articulando essa ideia ao meu projeto de encenação, que em princípio visava criar um solo, a atriz seria uma só, mas dividida em várias vozes e textos a partir de uma composição física e vocal que sugeriria a demarcação das diferentes personagens.

Essas questões e possibilidades só se colocaram para mim no ato de escrita e *no só* depois da reflexão acerca da apresentação criativa da minha pesquisa, guiada por este princípio de trabalho que se impôs a mim: a multiplicidade. E já adiante que no percurso criativo aqui refletido, a multiplicidade ultrapassou o campo inicial das personagens, colocando-se também em outros territórios.

Na apresentação criativa, o meu intento inicial era mostrar um rascunho cênico-dramatúrgico do que poderia vir a ser a encenação. Pensei em uma organização da espacialidade, as cadeiras da plateia

dispostas em meias-luas laterais, uma de frente para a outra, como em um velório, com o espaço no meio de um caixão ainda por vir. Eu representaria a personagem, d. Eduarda, uma dama de luto fechado num *tailleur* dos anos 1940. Ao longo da cena, partes do figurino iriam sendo despidas, revelando pedaços do corpo e também outras roupas, mais sensuais e imprevistas para uma mulher de luto. A dama recepcionaria e conversaria com as visitas-plateia (vizinhos e amigos da família), enquanto aguardariam para velar um corpo que nunca chegaria. Nesse velório sem morto presente, ela falaria dessa família, das mulheres e dos homens dessa família, e falaria de si, apropriando-se e reciclando falas de várias personagens mulheres de Nelson – Judite, de *Perdoa-me por me traíres*; Doroteia e suas primas, de *Doroteia*; Virgínia, de *Anjo negro*; Alaíde, de *Vestido de noiva*; Zulmira, de *A falecida*; Moema e sua avó, de *Senhora dos afogados* (RODIGUES, 1993). Nessa conversa, a dama movimentaria as suas mãos de maneira ostensiva e ímpar, às vezes com a delicadeza de uma bailarina, às vezes com a rigidez de quem tenta conter os próprios gestos; as suas ações de mãos seriam múltiplas possibilidades dos verbos acariciar, agredir e assassinar.

É interessante que, ao relatar a minha ideia inicial, percebo que fui tomada por imagens, que cheguei mesmo a me ver nessa cena. E descubro mais uma vez a pólvora do artista: a visibilidade nos toma e nos guia, em qualquer arte; ser artista é gerar sonhos sem estar a dormir, é deixar-se invadir por imagens e vislumbres em qualquer hora e lugar.

Cabe aqui fazer um parêntese para abordar o princípio da visibilidade, fundamental nesta pesquisa, uma vez que parto de um contexto dramaturgicamente preexistente, capaz de criar os seus próprios campos imaginativos e visuais.

Calvino (1990, p. 110) afirma que:

*[...] diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interioriza-*

*ção da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.*

Para Carlson (2009, p.25, tradução nossa), o cerne da experiência teatral concentra uma determinada espécie de “aparição de espectros”, decorrente da própria relação entre o texto e sua atualização cênica, na medida em que “[...] a encarnação de uma ação presenciada no teatro está rondada pelo espectro de um texto preexistente.” O teatro é uma arte paradoxal, “[...] a um só tempo produção literária e representação concreta [...]” (UBERSFELD, 2005, p.1), de modo que nele, se há um texto previamente escrito, a “parte visual da imaginação” se produz vislumbrando a cena, o que nela será visto e ouvido.

No caso deste processo criativo, a imaginação literária partiu dos espectros do teatro de Nelson Rodrigues que, por sua vez, parte da observação de um determinado contexto sociocultural e dos fantasmas de sua época, mas que também recria esse contexto, na medida em que seleciona e exacerba determinados elementos a partir do seu recorte pessoal.

Nessa perspectiva, a obra de Nelson foi o “mundo figurativo”, ou melhor, o universo fantasmático que corroborou para a imaginação visual das minhas composições dramaturgicas, de tal maneira que me vi imbuída de uma espécie de princípio de fidelidade a essa obra, princípio que subliminarmente me guiou em escolhas temáticas, poéticas e estéticas, delimitando permanências em relação ao teatro rodrigueano. Carlson (2009, p.33, tradução nossa) afirma que, na história do fazer teatral, recontar uma história conhecida possibilitou a ênfase em mudanças sutis, que “[...] permitiram aos autores destacar determinados elementos de conteúdo e estilo que lhes interessava particularmente.” Esta indicação me é cara, já que de certo modo esse princípio de fidelidade à obra de Nelson me faz não só recortar e condensar uma temática/conteúdo, como também tentar preservar os fragmentos em seu estilo originário. Trabalhar com o recorte e a reciclagem de personagens preexistentes e conhecidas pelo público faz também com que o dramaturgo, implicitamente, se comprometa a apresentar uma história permeada pelos espectros de uma determinada narrativa prévia em seus aspectos fundamentais, dos quais Carlson

em seus aspectos fundamentais, dos quais Carlson (2009, p.25, tradução nossa) destaca “[...] (os nomes e as relações dos personagens, a estrutura da ação, inclusive pequenos detalhes físicos e linguísticos) [...]”. Cleise Mendes, ao abordar a recriação dramática de uma personagem mítica ou histórica, é esclarecedora ao afirmar que o dramaturgo precisa ter cuidado com o que vai preservar e com o que vai alterar do relato “original”. Assim, para Mendes (2012, p.5), a questão nodal do dramaturgo, nesse caso, é encontrar “[...] estratégias para negociar com um quadro de referências que são de domínio público. Este é o ponto: o compartilhamento de referências com o espectador.” Apesar de não se tratar aqui da recriação de uma personagem mítica ou histórica, o conselho bem se aplica na medida em que se trata da recriação de um conjunto de personagens (e de um contexto dramático) de certo modo conhecido por uma parcela do público brasileiro.

Assim, é possível apontar algumas dessas permanências de referenciais da obra rodrigueana que se configuraram no *Dominó* e em minha criação dramática<sup>1</sup>: a temática da morte como resolução para conflitos internos, inerentes ao corpo e às pulsões sexuais; o contexto social e visual de um velório – presente em *Viúva*, porém honesta, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *A falecida*; a visualidade do luto; a beleza da mulher encarada como um estigma corporal, que a torna vulnerável a desejos e atos violentos (advindos de si mesma e do outro); o assassinato de mulheres que ousam viver a sexualidade fora do casamento e da norma social, em experiências consideradas marginais, como a traição e a prostituição. Porém, cabe pontuar que, se me digo imbuída de certo princípio de fidelidade, considero a traição como a outra face da moeda, face inseparável, já que o binômio fidelidade/traição é recorrente na obra rodrigueana e também aparece na minha proposta, como temática e como princípio.

O processo criativo que culminou no *Dominó de Fragmentos* foi permeado, assim, pela visibilidade espectral do teatro rodrigueano. Como afirmei, houve uma visualidade gerada na figura de uma dama de

<sup>1</sup> Além do jogo *Dominó de Fragmentos*, a pesquisa contemplou a criação da peça *Um corpo que trai*, a partir de um processo de colagem e de montagem com os fragmentos trabalhados no jogo.

luto e na composição espacial de um velório. Mas entre o que imaginei e o que podia realizar abriu-se um abismo. Quando me pus a escrever um roteiro para essa apresentação de rascunho, a cena de d. Eduarda e de *Senhora dos afogados* se impuseram tão fortemente que não consegui ver nem instalar ali multiplicidade. As outras personagens mulheres se apleenaram diante dela e não obtiveram espaço viável. Eu não queria aquela ordem nem aquele eixo tão fechado em si. As palavras que me vinham não faziam furos na imagem que eu tivera, não abriam espaço para o descortinamento do corpo, por exemplo, para as contradições das mulheres que eu havia escolhido; essas contradições, ou o que poderia fazer furo na ordem, não entravam no roteiro. E percebi então que o roteiro estava linear, amarrado, coerente demais. Na multiplicidade por mim desejada, faço minhas as palavras de Calvino (1990, p. 123): “[...] conhecer é inserir algo no real; é, portanto, deformar o real.” O que eu estava me pondo a conhecer ali sobre aquela mulher (e sobre a obra de Nelson), se não se operava nenhuma transformação, nenhuma deformação? O que eu estava proporcionando aos outros, meus pares, em termos de conhecimento sobre a minha pesquisa, e mais ainda, sobre o meu desejo e a minha escolha de artista? A partir daquele roteiro ordeiro e coerente, eu estava dizendo o que me fisga nessas mulheres?

Algo me fisga nas mulheres rodrigueanas, bem o sei, mas no meu discurso sobre essas mulheres e sobre a minha pesquisa eu não conseguia comunicar isso que implica um recorte singular, meu. O desejo de expressar esse recorte foi um elemento fundamental nesse pequeno percurso criativo. Eu tinha já elencado algumas categorias de personagens: as que são castas, que negam a feminilidade e a sexualidade; as que são arrebatadas pelas pulsões sexuais, que vivem a sexualidade às margens do casamento, pela traição desenfreada ou pela prostituição; e uma terceira categoria, à qual pertence d. Eduarda, que oscila entre as duas anteriores, ou melhor, que fica a meio caminho entre o pudor, a tradição familiar e as exigências inegociáveis das pulsões sexuais.

Havia algo mais, no entanto, que não estava claramente dito nessas categorias, algo que aos meus olhos unia essas personagens entre si e as ligava às experiências das mulheres na contemporaneidade.

Eu já sabia que na obra rodrigueana as mulheres pagam um alto preço pela beleza e pela sexualidade vivida à revelia da norma: d. Eduarda traiu o marido e teve as mãos amputadas como castigo; Judite (*Perdoa-me por me traíres*) traiu o marido e foi envenenada pelo cunhado; Virgínia (*Anjo negro*) traiu a prima e foi entregue pela tia para ser estuprada por um homem (que se tornou seu marido e continuou a estuprá-la). Além dessas “mulheres de família” – todas descritas como lindas –, ainda há as prostitutas, que não pagam preço menor: Madame Clessi (Vestido de noiva) foi morta pelo amante com uma navalhada no rosto; a amante de Misael (*Senhora dos afogados*), chamada de “prostituta morta”, foi degolada por ele porque ousou deitar na cama da noiva e entrar no território do amor; Doroteia perdeu seu filho e adquiriu chagas horrendas para expiar a culpa por ser bela e por ter sucumbido à sua sexualidade. O traço da culpa e da punição social identifica essas mulheres, como uma linha a unir contas de cores e formas diversas num mesmo colar. Eu já sabia disso, mas, estranhamente, não conseguia comunicar, nem através da exposição da pesquisa nem através do rascunho de roteiro dramaturgico.

Tendo a multiplicidade como guia e princípio organizador da forma, voltei às peças de Nelson e me impus uma estratégia intuitiva de anzol: grifei e transcrevi todas as falas e rubricas que me fispavam e me diziam algo sobre o desejo e a ambiguidade das personagens das três categorias mencionadas acima. Da ordem do roteiro, fui para um caos difícil de ordenar, acumulei diferenças e oposições. Surpreendentemente, porém, esse caos fez algum sentido, pois os fragmentos escolhidos tinham conexões entre si. Ainda assim, não pude ordená-lo, não pude inseri-lo na ideia e no roteiro anterior. Foi então que tive um *insight*: fazer uma espécie de jogo de dominó com os fragmentos.

Fiz analogias com o jogo de dominó para entender como o meu jogo funcionaria. O primeiro passo foi marcar em cada fragmento as duas palavras que seriam destacadas e que iriam equivaler aos dois números de cada peça do dominó – mas não delimitar o número de peças como no jogo original (28), nem restringi as combinações binárias das peças/fragmentos a sete palavras ou expressões-chave, o que seria equivalente às combinações dos números entre

zero e seis. Por outro lado, assim como no dominó, eu queria criar um caminho com as peças/fragmentos para gerar com esse caminho uma narrativa sobre as mulheres contidas nessa d. Eduarda que eu vislumbro e que vai além da que Nelson criou. É importante pontuar que assim acabei retornando a um ponto central da minha primeira ideia: d. Eduarda continuou sendo a coluna vertebral da minha proposta, mas uma coluna com nervos, ramificações e prolongamentos.

Eu tinha elaborado a narrativa-síntese de d. Eduarda: esposa de Misael (um juiz prestes a ser nomeado ministro), mãe de Moema e Paulo, d. Eduarda está na família Drummond há dezenove anos. Os Drummond são uma família tradicional, na qual a fidelidade deixou de ser um dever e virou um hábito tricentenário; família de mulheres castas e frias, que negam a própria feminilidade. Ela não é fria, como as Drummond, mas é fiel. Seu desejo é pertencer à família Drummond, ser fria como uma Drummond. Seu filho, Paulo, a ajuda na busca de concretizar esse desejo, vendo nela uma mulher pura e instigando o exercício da fidelidade. Misael, seu marido, faz dela uma mulher casta, que em dezenove anos de matrimônio nunca foi acariciada. Porém a sogra, a avó louca da família, e Moema, a filha, não a reconhecem como uma Drummond, reiterando o seu estatuto de estrangeira e tentando eliminá-la. Moema sutilmente instiga a mãe a se apaixonar pelo noivo e ser infiel. O mais forte oponente de Eduarda, no entanto, são as suas mãos, que agem à sua revelia e desejam acariciar como as mãos da prostituta assassinada – esta que vive a eternidade na ilha das prostitutas mortas, a se acariciarem entre si. As mãos fazem com que ela se deixe levar pelo noivo da filha para um bordel, onde consuma com ele a traição do marido. D. Eduarda termina tendo as mãos amputadas pelo marido e morre de saudade das próprias mãos.

Essa narrativa foi essencial na construção das peças do dominó e na instauração da multiplicidade na linguagem textual dos fragmentos, pois eles não foram compostos somente de falas retiradas de diálogos. Um texto mais seco e direto se acrescentou às falas da dramaturgia rodrigueana, pois as peças/fragmentos contemplaram também essa narrativa-síntese, que foi dividida em unidades menores, com uma ou duas frases. Se algumas peças/fragmentos

traziam falas que remetiam a uma identidade de personagem, as dessa narrativa se assemelhavam a comentários distanciados. Assim, a estrutura textual do jogo instaurava uma tensão entre identificação e distanciamento. Ademais, foi interessante perceber o surgimento de outro princípio de trabalho: o da fragmentação. Este surgiu também como princípio de operabilidade do jogo, intimamente atrelado às suas regras, pois foi preciso destacar fragmentos das peças de Nelson, que foram isolados e retirados de seu contexto dramático original, para servirem como peças de certo modo autônomas.

Acerca do texto de teatro, Lescot e Ryngaert (in SARRAZAC, 2012), no *Léxico do drama moderno e contemporâneo*, afirmam que, ao contrário do que ocorre no texto coeso e estruturado do ponto de vista do conceito de drama absoluto, o trabalho com o fragmento

*[...] induz à pluralidade, à ruptura, à multiplicação dos pontos de vista, à heterogeneidade. Ele permite visar [...] uma gama de ações díspares cujos começos aproximadamente simultâneos exploram pistas paralelas ou contraditórias, aparentemente. A natureza dos elos entre os começos, sua coerência temática e seu encontro final para um eventual desfecho unificador variam segundo as obras [...]* (SARRAZAC, 2012, p. 88).

Nesse jogo com os fragmentos, o texto seco da narrativa-síntese de d. Eduarda abriu caminho e combinou com outro tipo de narrativa: a jornalística, da seção policial – narrativa que, por sua vez, fez parte da vida de Nelson Rodrigues e permeou a sua obra literária e dramática. Em *Vestido de Noiva*, por exemplo, Alaíde confessa à Madame Clessi que pesquisou e leu todas as matérias de jornais sobre o

assassinato da prostituta. Em muitas peças do dramaturgo a figura do repórter e o relato jornalístico são recorrentes. Além disso, o desejo de estabelecer interlocuções com o texto rodrigueano e a contemporaneidade, no que concerne às questões das mulheres, me fez buscar narrativas de assassinatos e crimes passionais – até porque muitos dos fragmentos destacados das peças de Nelson continham as expressões “matam mulheres” e “prostituta morta”, que se mostraram fundamentais ao meu recorte e, portanto, passíveis de serem destacadas como elementos de conexão para as peças do dominó. Além dos noticiários que relatam histórias de assassinatos, eu trouxe alguns que apresentam dados estatísticos sobre a violência contra as mulheres.

Assim, o jogo com fragmentos advindos de vários contextos e também com texturas linguísticas diversas permitiu que a multiplicidade se instaurasse no conteúdo e na forma de expressão, gerando um texto híbrido, mas que trouxe certa coerência temática e até um desfecho (na primeira versão). Por outro lado, algumas conexões traziam rupturas e mudanças de discurso, apontando para a heterogeneidade já referida na citação de Sarrazac sobre o fragmento. Para exemplificar, destaco um trecho de conexão entre três peças/fragmentos que surgiu durante a primeira realização do jogo<sup>2</sup>. Esse exemplo traz os três tipos de fragmentos utilizados: um trecho da narrativa-síntese sobre d. Eduarda (de *Senhora dos afogados*), o resumo de uma matéria de jornal sobre o assassinato de uma prostituta e uma fala da personagem d. Eduarda (já modificada por mim):

**ILHA/PROSTITUTAS MORTAS**<sup>3</sup> - D. Eduarda deseja ir para a ILHA das PROSTITUTAS MORTAS, que passam a eternidade se acariciando umas às outras.

**PROSTITUTA MORTA/ CORPO** - O CORPO de Mila Cristina foi encontrado por um morador nas margens da represa das “Araras”, na saída de Araguari para o distrito de Amanhece. A jovem, que estava com muitas marcas de violência pelo corpo, foi vítima de socos e pauladas por parte de um cliente que fez programa com ela.

**CORPO/CORPO** - Nossa primeira noite... [...] Meu CORPO ao longo do CORPO dele. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer na treva, minuto a minuto...

<sup>2</sup> O jogo Dominó de Fragmentos foi realizado pela primeira vez no dia 28 de janeiro de 2014. No dia 09 de agosto de 2016 o jogo foi realizado pela segunda vez, na Escola Porto Iracema das Artes, em Fortaleza, como uma apresentação performativa da pesquisa.

<sup>3</sup> As palavras em caixa-alta, no início dos fragmentos, são os elementos de conexão das peças, equivalentes aos números das peças de dominó.

Aqui não há uma costura unificadora que dê coesão ao trecho, de modo que cada fragmento parece trazer um novo início. A diferença de textura na linguagem de cada um também aprofunda as rupturas entre os trechos. Ademais, os conteúdos dos fragmentos se chocam, pois o primeiro situa o desejo dessa mulher numa ilha de prazeres, associado à fantasia da prostituta e de uma sexualidade excessiva e voluptuosa; ilha sem homens, só de mulheres, o que exacerba a imagem de uma sexualidade transgressora, liquefeita num mar de carícias femininas. Por outro lado, nessa ilha só vivem as prostitutas mortas, como se só depois da morte essas mulheres pudessem se entregar de fato aos seus próprios prazeres. O segundo fragmento, por sua vez, estraçalha com a fantasia da prostituta vocacional que vive (e morre) num gozo eterno, pois a imagem da prostituta morta (a garota de programa), longe do lirismo da ilha dos prazeres, traz o real da morte a socos e pauladas em pleno exercício do ofício – aqui, o corpo traz as marcas da violência e do abandono. Já o terceiro fragmento traz a imagem de uma relação sexual na qual o olhar é apagado pela escuridão, o que leva a pensar na consequente subtração do papel do estímulo visual no erotismo humano. A palavra também é subtraída como elemento de união desses dois corpos em núpcias; faltaram, talvez, palavras de amor, de desejo, de cuidado, de sedução... A promessa dos prazeres eternos não se confirma em nenhum dos fragmentos, para nenhuma das mulheres neles implícitas.

A conexão entre os três fragmentos acima surgiu a partir do jogo, que envolveu a mim (atriz proponente) e a outros sete colegas de turma. Cabe destacar que, assim como no dominó, eu tinha as peças, mas não podia prever o caminho que a junção delas geraria. No dominó com números, a articulação das peças produz uma visualidade que geralmente passa despercebida. Já no meu dominó, a combinação das peças iria inevitavelmente gerar um texto, com ou sem sentido, mas um texto – imprevisível e fora do meu controle. (E outro princípio se instaurou: o risco.)

Cabe ainda, para uma melhor compreensão do jogo, esmiuçar as regras que defini para o meu dominó, que tem diferenças em relação ao dominó tradicional, além de apresentar algumas regras inspiradas

na lógica do curinga do baralho. No jogo trabalhei com 67 fragmentos e com dezessete palavras/expressões conectivas, que foram as seguintes: d. Eduarda, Drummond, ilha, prostituta morta, corpo, mãos, matam mulheres, facadas, noivo, bonita, vergonha, dezenove anos, fidelidade, família, pudor, amante, estrangeira – porém os fragmentos das cinco últimas palavras não chegaram a entrar no roteiro final. Essas palavras remetem a personagens, características e sentimentos, posições sociais e afetivas que as personagens ocupam, uma ação (matar), um espaço para o qual se volta o desejo (a ilha), uma ideia de tempo e uma materialidade corporal que desliza entre o todo e a parte (corpo/mãos).

Na segunda realização do jogo foram acrescentadas as seguintes palavras como elementos de conexão: marido e acariciar. Algumas matérias de jornais foram substituídas por outras mais atuais; também foram acrescentados alguns fragmentos de *Senhora dos Afogados* – sobretudo falas de Misael e do vendedor de pentes sobre os assassinatos de d. Eduarda e da prostituta morta –, e das personagens masculinas (Tio Raul e Gilberto) de *Perdoa-me por me traíres*. Estes fragmentos mostram a visão dos homens frente à possibilidade de traição e, sobretudo, seu olhar para os crimes que cometeram ou presenciaram. Ademais, foram agregados fragmentos das seguintes personagens/peças: Judite, de *Perdoa-me por me traíres*, Virgínia, de *Anjo Negro*, e Geni, de *Toda nudez será castigada*. Os fragmentos dessas três peças vieram no sentido de explicitar a imagem das mulheres voluptuosas e ativas, que desejam para além dos maridos e que traem na busca de algo que o casamento não supre.

Outra regra: a cada vez que surgisse no jogo a palavra “mãos”, o jogador que tivesse lançado a peça/fragmento deveria fazer uma ação com as mãos, ao passo que todos os outros jogadores deveriam repeti-la. O objetivo dessa regra era trazer um elemento da ordem da cena e do trabalho do ator, agregando um outro tipo de texto, que se inscreve no corpo. A escolha das mãos está ligada ao contexto poético de *Senhora dos afogados*, no qual as mãos se configuram como entidades autônomas que agem nas personagens e à revelia delas, mostrando do que é capaz o ser humano. Na segunda versão do jogo, essa regra foi aprimorada, delimitando as ações de mãos a partir

dos verbos acariciar e agredir, que poderiam ser representados em suas múltiplas possibilidades. Dessa maneira, o “agredir” está contemplado pelo esmurrar, estapear, esfaquear, puxar os cabelos, chutar, assassinar etc., assim como o acariciar demanda objetos diversos (como o peito, o filho, o sexo, o rosto), e se desdobra em outras ações, como (se) masturbar.

Mais uma regra: na ausência de uma peça/fragmento que fizesse conexão com o jogo, fazendo-o prosseguir, cada jogador envolvido teria o direito de usar (apenas uma vez) um curinga, que seria a palavra “d. Eduarda”, lançando mão de uma peça/fragmento que a contivesse. Por outro lado, eu, como dona do jogo, poderia lançar quantos curingas quisesse – mas de fato eu só lancei uma única vez, o que me fez, na segunda versão, retirar a possibilidade de eu lançar mais de um curinga. Cabe frisar que eu me coloquei no dominó como uma jogadora que detinha um poder maior, sobretudo porque nessa proposta parto da minha soberania como atriz criadora, arcando com os riscos e os benefícios dessa posição.

Na jogada realizada em Fortaleza, frisei também o uso do silêncio: os jogadores não precisavam ter pressa para escolher o fragmento a ser lançado, podiam ler em silêncio antes de ler em voz alta, podiam interromper a leitura e inserir vazios no meio dos fragmentos. A ideia é que o silêncio fosse assumido como parte do jogo e desse texto em construção.

Ademais, entrei no jogo também de uma maneira cênica, num longo vestido preto, reforçando o gestual das mãos, assumindo as funções de gestora do jogo, destacando na fala a palavra de conexão livre em cada lance e colando as peças/fragmentos numa cartolina preta, para que ao final um texto pudesse ser visualizado em sua inteireza. Esse modo cênico de me inserir no jogo foi aprofundado na segunda vez em que foi realizado: acrescentei uma gargantilha com um coração de fuxico vermelho, uma maquiagem esbranquiçada (imagem de uma “palidez sobrenatural”) e um batom vermelho, com um olho levemente borrado e arroxeadado – erro de maquiagem que foi incorporado à cena. Além disso,

agrupei ao meu lado alguns objetos: um pequeno porta-joias de madeira em formato de baú, objeto que faz parte do universo feminino (inclusive do meu); uma caixinha de música à manivela, com um desenho antigo do rosto de uma mulher com a maquiagem borrada; um leque preto com renda; e um creme de mãos da Avon, que vez ou outra eu passava nas mãos acariciando-as. São objetos que me remetem à experiência da feminilidade em épocas diversas, com o creme da Avon simbolizando o empuxo ao cultivo do embelezamento e da delicadeza.

Também convidei uma produtora para ser minha auxiliar no jogo, responsabilizando-se por colar os fragmentos na cartolina e destacar as palavras de conexão, para que eu pudesse mergulhar cenicamente no dominó, como atriz e personagem. Assim, Dona E<sup>4</sup> se infiltrou no jogo, com suas mãos indóceis e seu olhar que às vezes se fixava em alguém da plateia, ora suplicante, perdido, ora sedutor. Enquanto o jogo se desenrolava e cada participante lia o fragmento escolhido, eu fazia as ações de mãos que codifiquei para Dona E: sufocar o pescoço com as duas mãos; puxar os cabelos com uma mão e acariciar o peito com outra; agarrar a cabeça entre as mãos puxando a face para cima; esfaquear o vento; acariciar as coxas; tatear o rosto e se deter na boca; uma mão acariciando o ar e a outra tentando conter a carícia com força; entrelaçar as mãos no peito em gesto fúnebre, com as mãos se segurando e ao mesmo tempo tentando se libertar; uma mão espalmada e a outra esfregando as pontas dos dedos como se masturbasse o sexo feminino em ritmo crescente; acariciar um pênis imaginário no ar, dentre outras.

Essas ações foram criadas em momentos de experimentação prática de composição da personagem, alguns solitários e outros em cursos e oficinas. Elas foram sempre permeadas por alguns princípios inerentes ao trabalho com as ações físicas: resistência e intensidade dos movimentos; dessimetria, de modo que as mãos realizassem ações dissociadas do resto do corpo e, muitas vezes, dissociadas uma da outra, o que se conecta ao princípio de oposição; variação de ritmos; princípio da omissão, através de ações que eram retidas em seu deslocamento, mas liberadas em seus impulsos, o que gerava visualmente mãos trêmulas e rijas que desejavam acariciar (ou agredir), mas cuja ação não se desenvolvia externamente.

---

<sup>4</sup> Personagem da dramaturgia criada posteriormente, a peça *Um corpo que trai*.

As duas execuções do dominó foram feitas com jogadores envolvidos com o teatro (atores/atrizes, dramaturgos, bailarinos, palhaço etc.), porém na segunda versão a delimitação dos verbos para as ações de mãos impactou na qualidade visual do jogo. As ações dos participantes foram extremamente belas e precisas, houve inclusive um participante que realizou uma ação contínua que transitou pelos dois verbos (acariciar e agredir).

Houve um momento do jogo em que foram lançados vários fragmentos com a palavra conectiva “mãos”. Nesse momento, se concentraram sobretudo os fragmentos originados de *Senhora dos afogados*, expondo essa ambiguidade das mãos como agentes de carícia e de violência, mas também como um elemento no corpo que denuncia o que não é passível de controle e que está sujeito às pulsões sexuais. O quarto fragmento dessa sequência, uma fala de Geni (de *Toda nudez será castigada*), sintetiza não só a questão de d. Eduarda, mas também a aparente contradição entra ser uma “mulher séria” e ter um desejo forte por alguém, expondo que as pulsões sexuais também são urgentes para as mulheres. Ademais, nesse trecho do jogo, destacado a seguir, a junção dos fragmentos destacou aspectos essenciais da fábula de d. Eduarda, incluindo também o olhar de dois homens sobre ela e sobre a violência que ela sofreu: de Misael, seu marido e agressor, e do vendedor de pentes, personagem que testemunhou o crime. Aqui, o trabalho de fragmentação e de montagem altera a ordem dos fatos da fábula. Segue o exemplo de conexão retirado da segunda versão do jogo:

- D. EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA tem MÃOS belas que se movimentam à sua revelia e que encantam os personagens masculinos. As mãos de d. Eduarda e as de sua filha Moema são idênticas e seus movimentos teimam em coincidir, como irmãos siameses que se odeiam.

- MÃOS / ACARICIAR - ...Na praia, ele ergueu duas vezes o machado. Só dois golpes certos, como uma guilhotina... [...] Então a senhora sua mãe correu, pela praia, com os braços sem MÃOS, estendidos... Ninguém mais na praia, só nós três... De repente ela se volta e me vê... Veio pra mim, de braços abertos... Abraçou-se a mim... A mim, que sou um simples vendedor de pentes... Queria se igualar às meninas, crente que depois de morta, ia pra ilha...

Mas viu logo que não podia ser uma mulher à toa!... Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si... E sem mãos! A senhora sua mãe não pode ACARICIAR ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as mãos...

- MÃOS / MÃOS - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

- MÃOS / MÃOS - Vocês homens são bobos! Estão pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (muda de tom) Olha as minhas MÃOS como estão geladas. Segura, vê. (ofegante) Geladas!

- D.EDUARDA / MÃOS - D. EDUARDA, não pude-ram cruzar as tuas MÃOS sobre o peito... Não pude-ram unir tuas mãos... Elas morreram antes...

- MÃOS / CORPO / ACARICIAR - E por que não a castiga nas MÃOS? (num crescendo) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... ACARICIAM... O seio é passivo; a boca apenas se deixa beijar... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... São quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no CORPO...

- MÃOS / MÃOS - Eu não mando nas minhas MÃOS. Eu não quero e elas fazem assim!

- MÃOS / MÃOS - Eu não matei... Não! Não! Cortei as MÃOS, mas a deixei viva na praia, viva, estendo os braços sem mãos... Não sou o assassino de tua mãe... Morreram as MÃOS... Ela continuou viva... [...] Não sou assassino da esposa...

Na segunda versão, houve ainda uma modificação surgida a partir dos jogadores no andamento do jogo. Num dado momento, alguns participantes se depararam com a ausência de fragmentos para lançar, inclusive de curingas, e começaram a estabelecer novas relações a partir das peças que tinham em mãos, perguntando-me se poderiam lançar outras. Por exemplo, quando a expressão conectiva era “prostituta morta”, fui questionada se poderia ser lançado um fragmento de “matam mulheres”, o que foi permitido pelo fato de “prostituta morta” estar contido em “matam mulheres”. Outro exemplo foi a conexão de um fragmento com a palavra “noivo” a

outro com a palavra “amante”, que foi sugerida por mim, já que no contexto dramático de *Senhora dos afogados* o noivo é o amante. Também sugeri e permiti que uma peça com a palavra “ilha” pudesse funcionar como curinga. Assim, continuei com um poder maior no jogo, inclusive sugerindo fragmentos de costura.

Nas duas execuções, o jogo foi interrompido por mim antes que algum dos participantes esgotasse suas peças e se tornasse o vencedor, como acontece no dominó comum. Apesar do encerramento das duas jogadas ter ocorrido por uma questão de administração do tempo, visando o debate posterior, o *só depois* da reflexão me fez ver nisso um ato simbólico: nesse jogo não há vencedor e ele se finda demarcando o lugar da falta e da incompletude. O que resta dele são as perdas marcadas nas mulheres mortas. Nele somos todos perdedores: do prazer, do sexo, do amor, da vida...

Vale pontuar que uma reflexão apressada poderia me levar a ver essas conquistas como fruto do acaso ou como acertos no escuro mas, na verdade, elas decorreram do fluxo que a própria lógica do jogo me demandou, ou seja, exigências internas ao jogo proposto, portanto, nada gratuitas.

O *Dominó* aguçou ainda a minha atenção para a necessidade de (me) reinventar, de experimentar procedimentos criativos outros, tornando-os meus e novos, pois como diz Calvino (1990, p. 138):

*[...] quem somos nós, quem é cada um de nós senão uma combinação de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.*

Por fim, cabe destacar que o *Dominó de Fragmentos* me possibilitou acessar, nesse território criativo e experiencial que a arte solicita, princípios fundamentais que me servem de guia. Ele me forneceu também o cerne do material criativo da dramaturgia, porém, mais do que isso, ele se configurou como

uma possibilidade em si mesma, como uma ação performativa e política que contempla múltiplas dimensões do fazer teatral, permitindo-me não só partilhar a pesquisa, seus procedimentos e achados, como também discutir, além da dramaturgia rodrigueana, um tema central à investigação e que me é caro e urgente: a violência contra a mulher e o feminicídio como um abafamento de atitudes transgressoras e libertárias.

## REFERÊNCIAS

- CALVINO, Ítalo. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARLSON, Marvin. El teatro como la máquina de la memoria. Argentina: Ediciones Artes del Sur, 2009.
- MENDES, Cleise. Dramaturgia, mito e história: relações entre o repertório mítico e a narrativa histórica no trabalho do dramaturgo. Palestra proferida no Seminário Internacional Teatro, Mito, Antropofagia. Fortaleza, 18 de maio de 2012.
- RANGEL, Sonia. Processos de criação: atividades de fronteira. In Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: “O trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações, 2006, Rio de Janeiro. Memória ABRACE X, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 311-312.
- RODRIGUES, Nelson. Nelson Rodrigues – Teatro completo: volume único. Organização e prefácio de Sabato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

## ABSTRACT

This article presents the scenic-dramaturgical game entitled Domino of Fragments. It is a Key Element of PhD Research: Women’s dramaturgical compositions in Nelson’s work: violence and feminicide in the Rodrigue Theater. The domino is based on the principles of multiplicity and fragmentation, embracing the dramatic universe of Nelson Rodrigues and bridging the gap between this universe and the present day through news reports on women who were murdered.

## KEYWORDS

Nelson Rodrigues; multiplicity; female characters; feminicide.