

A REPRESENTAÇÃO DA *CRIADA* NAS TRAGÉDIAS CARIOCAS DE NELSON RODRIGUES

Mariana Filgueiras de Souza¹
Eurídice Figueiredo²

Resumo: Dramaturgo responsável pela modernização do teatro brasileiro e um dos principais autores da história teatral do país, Nelson Rodrigues (1912-1980) escreveu 17 peças entre 1941 e 1978, investigando a família e suas contradições, o fluxo de consciência do homem e seu inconsciente coletivo. Em sete das peças que foram classificadas pelo crítico Sábato Magaldi como "tragédias cariocas", aparece uma personagem recorrente: a empregada doméstica. Figura fundamental para entender as complexidades da sociedade brasileira pós-Abolição, a "criada" é representada de maneira estereotipada tanto no texto ficcional quanto nas rubricas do autor, que não a nomeia, mas a identifica por características físicas animalizantes, sexualizadas, atribuindo a ela apenas a função de escada, figuração ou coro nas obras. O presente artigo analisa a construção desses estigmas em cada uma das peças, e investiga de que maneira eles configuram não um simples recorte da realidade ou uma denúncia social, mas um recurso estilístico do autor.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Teatro; Empregada doméstica; Estigma; Estereótipo.

The representation of the servant in the Nelson Rodrigues' carioca tragedies

Abstract: A playwright responsible for the modernization of Brazilian theater and one of the main authors of the country's theatrical history, Nelson Rodrigues (1912-1980) wrote 17 plays between 1941 and 1978, investigating the family and its contradictions, man's stream of consciousness and his collective unconscious. In seven of the plays that were classified by the critic Sabato Magaldi as "carioca tragedies", a recurring character appears: the maid. A fundamental figure to understand the complexities of post-Abolition Brazilian society, the "maid" is represented in a stereotyped way both in the fictional text and in the author's rubrics, who does not name her, but identifies her by animalizing, sexualized physical characteristics, attributing to her only the function of ladder, figuration or choir in the works. This article analyzes the construction of these stigmas in each of the pieces, and investigates how they configure not a simple clipping of reality or a social denunciation, but a stylistic resource of the author.

Keywords: Nelson Rodrigues; Theater; Maid; Stigma; Stereotype.

¹ Universidade Federal Fluminense (marianafilgueiras@gmail.com)

² Universidade Federal Fluminense (euridicefig@gmail.com)

TRAGÉDIAS CARIOCAS MODERNAS

O dia 28 de dezembro de 1943 é um marco na história do teatro brasileiro. Foi a noite de estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues (1912-1980), no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, peça que modernizaria todos os aspectos da linguagem teatral produzida até então no país. O texto incluía o fluxo de consciência das personagens em cena; diluía o foco romântico no protagonista entre todas as personagens, o que provocaria uma interpretação muito mais realista de todo elenco; e trazia um cenário mais dinâmico:

O teatro, como linguagem, se universalizava à maneira das outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representava para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia. O certo é que a estreia de *Vestido de Noiva* fez com que o teatro brasileiro perdesse o complexo de inferioridade. (MAGALDI, 2003, p. 22)

Depois de *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues fixou tal modernização, explorando o subconsciente das personagens (*A mulher sem pecado; Vestido de noiva; Valsa no. 6; Vúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*); o inconsciente coletivo (*Álbum de família; Anjo negro; Dorotéia* e *Senhora dos afogados*); e o que se cunhou chamar de "tragédias cariocas" (*A falecida; Perdoame por me traíres; Os sete gatinhos; Boca de Ouro; O beijo no asfalto; Bonitinha, mas ordinária; Toda nudez será castigada* e *A serpente*).

As "tragédias cariocas" eram peças que bebiam da comédia de costumes para "desmascarar o homem" (MAGALDI, 2003, p. 130). Nelson Rodrigues apresentava ao reverso os tipos comuns do cotidiano urbano da então capital da República. Nelson retratava o que se passava dentro das famílias brasileiras, despindo mitos, moralismos e lugares comuns, e fazia isso torcendo suas personagens até que exibissem as suas contradições. Tipos como a esposa carola e fiel que, afinal, era adúltera e lasciva (*A falecida*); ou o bicheiro rico e valente que, afinal, tinha traumas de rejeição e pobreza (*Boca de Ouro*). Rodrigues era um "chacoalhão" em um teatro que vinha há tempos sem grandes tensões estéticas. Em depoimento à revista *Manchete*, o autor comentou sobre a criação dos seus personagens:

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Anna Karenina, ou Bovary, trai,

muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No "Crime e castigo", Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a plateia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos, e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (CASTRO, 2003, p. 273)

O crítico Sábado Magaldi acreditava que essa maneira de construir o drama, despindo os personagens de moralismos, também expunha uma suposta crítica social do autor:

A linguagem foi a maior contribuição de Nelson ao teatro brasileiro. Mas a ela se juntou a coragem de desmascarar o homem, despido de véus embelezadores. Nelson foi a fundo na miséria existencial, num mundo aparentemente regido pelo absurdo. Inimigo de conceitos políticos e sociais que veem o homem apenas como produto do seu meio, não deixou de ambientar as personagens num quadro que detecta as humilhações dos explorados (MAGALDI, 2003, p. 130).

A exposição das "humilhações dos explorados" em Nelson Rodrigues é o ponto do qual este artigo quer partir. Em uma leitura em ordem cronológica das 17 peças escritas pelo autor, nota-se a presença recorrente de uma personagem, que aparece em pelo menos sete delas, mas sem densidade dramática relevante. Uma personagem que tem função meramente auxiliar nas tramas, que serve aos textos apenas como coro, escada ou figuração, como composição de uma paisagem de tipos: a empregada doméstica, referida como "criada". Este trabalho analisa a maneira pela qual as *criadas* aparecem em *Anjo negro* (1946); *Valsa no. 6* (1951); *Toda nudez será castigada* (1956); *Perdoa-me por me traíres* (1957); *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962); *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) e *A serpente* (1978).

O MAIOR CONTINGENTE DO MUNDO

Figura fundamental para compreender a constituição social brasileira pós-Abolição, em 1888, a empregada doméstica carrega os sintomas da perpetuação de problemas estruturais brasileiros tais quais o racismo, o classismo e o machismo. Classe referida como "criados de servir" quando da libertação dos negros escravizados, os trabalhadores domésticos começaram a ser regulamentados no Brasil não por benevolência dos patrões, mas pela

necessidade de disciplinar os escravizados libertos e obrigá-los a trabalhar (TELLES, 2013, p. 23).

Presente em muitos lares brasileiros desde então, para cumprir serviços que incluíam todo o ambiente doméstico, até hoje a empregada doméstica constituiu-se como uma das mais numerosas classes trabalhadoras do país, tendo o Brasil o maior contingente de trabalhadoras domésticas do mundo. Historicamente, o perfil da empregada doméstica é a mulher negra, pobre de baixa escolaridade. É também a que ganha menos, e das que menos contribui para a Previdência Social, tendo comumente regimes de trabalho informais ou precarizados.

À altura em que Nelson Rodrigues passa a representá-las, na década de 1940, até a última peça em que a personagem aparece, final da década de 70, poucas melhorias nas condições de trabalho aconteceram à categoria. As mulheres negras e pobres seguiam servindo às classes média e alta, ganhando pouco e sem direitos. A vida das empregadas não mudou nem com o advento da Consolidação das Leis do Trabalho, em 1943, porque a CLT de Getúlio Vargas não regularizou o trabalho doméstico. E, sem regularização, tampouco era fiscalizado.

Não era uma figura rara na galeria de tipos urbanos observados no cotidiano e representados por Nelson Rodrigues. Tanto que a empregada doméstica aparece em quase metade delas. Nelson Rodrigues certamente conviveu e foi servido por muitas das *criadas* que anotou: há uma passagem em sua biografia que descreve sua total falta de habilidade para serviços domésticos. Numa das vezes em que teve tuberculose, foi para um sanatório em Campos do Jordão, numa vaga gratuita, que o obrigava a varrer o chão, trocar lençóis, servir a mesa:

Nelson nunca fizera isso na vida. Nas poucas vezes em que pegara numa vassoura fora para cavalgá-la (...). Seu orgulho não permitiria fazer esses serviços. A alternativa era pagar 150 mil reis por mês. Naquele momento, Nelson não pensou em sua família. Preferiu pagar para não servir a mesa – ainda que isso levasse boa parte do seu salário e o troco tivesse de ser gasto nos exames de escarro. (CASTRO, 2003, p. 126)

Neste excerto fica claro que Nelson Rodrigues, ecoando o machismo estrutural de uma sociedade racista e desigual como a brasileira, desprezava o serviço da casa, majoritariamente feito por empregadas domésticas. É

importante frisar que este artigo não quer cair na armadilha de fiscalizar a verossimilhança das suas peças, muito menos encontrar causa ou explicação na sua biografia para suas obras – mas contextualizar o ambiente social que provocava a construção de personagens, de modo a entender de que forma o elemento externo, no caso, o social, "desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno" (CANDIDO, 2014, p. 14). Averiguar que fatores "atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar" (*Ibidem*, p. 15).

Anjo Negro, de 1946, é sua peça que aborda de maneira mais direta o conflito racial brasileiro. Foi escrita para que seu amigo e fundador do Teatro Experimental do Negro, Abdias Nascimento, interpretasse o protagonista. Abdias aceitou o convite, mas a peça foi interdita pela Censura Federal. Quando liberada, em 1948, a obra encarou a comissão do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que travou a presença de um ator negro como protagonista. Desse modo, a peça acabou sendo estrelada por um ator branco, Orlando Guy, com o rosto pintado de negro, o que deixou Nelson furioso e Abdias resignado. Depois de assistir à peça, o ator foi elogioso:

Nelson Rodrigues é um dos raros intelectuais deste país que sempre manteve uma firme posição contra o racismo antinegro. (...) O descendente africano herói de *Anjo Negro* foge àquela regra observada até então em nossa criação teatral. Para seu autor, o negro não é folclore decorativo, nem personagem degradado pela boçalidade estereotipada ou pelo sentimentalismo lacrimogêneo. O dr. Ismael de *Anjo Negro* não suplica condescendência ao branco: revida as agressões que recebe por motivos raciais e encarna a dignidade e o orgulho da raça negra a que pertence. (MAGALDI, 2003, p. 211)

No mesmo ano, Abdias convidou Nelson para uma entrevista no número de estreia do periódico *Quilombo*, de sua autoria. Nelson diria na sabatina: "É preciso uma ingenuidade obtusa ou uma má-fé cínica para se negar a existência do preconceito racial nos palcos brasileiros. A não ser no Teatro Experimental do Negro os artistas de cor fazem moleques gaiatos ou carregam bandeja ou, por último, ficam de fora" (MAGALDI, 2003, p. 212). Neste depoimento, o autor demonstra plena consciência de que aos atores negros, em geral, sobravam papéis subalternos.

“UMA PRETA VELHA SURGE, NERVOSA”

A trama de *Anjo Negro* envolve Virgínia, uma mulher branca, que é casada com Ismael, um médico abastado negro. Ela, que vive trancada num quarto pelo marido, tem o costume de matar os filhos que nascem negros como ele. Ismael, rancoroso de sua cor, cúmplice dos crimes, chegou até a cegar seu irmão, branco, para que ele não constatasse que aquele era negro. Um esforço de apagamento do próprio corpo, como analisa Dias: “movido pela culpa ancestral da própria negritude, acrescida da revolta pela própria inferioridade, Ismael move-se, de início, numa espécie de sadismo por odiar a própria origem, ter ganas de ridicularizar a lei e desejo inconsciente de anular-se no mal absoluto” (DIAS, 2018, p. 221).

A primeira peça de Nelson Rodrigues a abordar de forma tão direta o racismo é também a primeira em que aparece uma empregada doméstica entre as personagens. Logo no início da peça, surge uma criada, chamada Hortência, que aparece apenas numa cena curta, abrindo a porta do quarto a pedido de Virgínia, como dívida de favor. A empregada está em situação de poder ante a patroa: é ela quem detém a chave, é ela quem pode abrir ou manter Virgínia presa, se quiser. O crítico Sabato Magaldi (2003) observa que o autor “não perde muito tempo para justificar o abuso de confiança dessa criada” (RODRIGUES, 2003, p. 46). Em todas as rubricas em que surge no texto, a personagem é indicada como “preta”, ainda que Virgínia lhe chame pelo nome, Hortência. “Uma preta velha surge, nervosa. Chega à porta de Virgínia, sem, entretanto, abri-la” (RODRIGUES, 2003, p. 582). E pronto: a Hortência tampouco reaparece na trama; assim como surge, desaparece, como mera figurante da trama que elabora o ser “cindido pela alienação”: “(...) o negro que, pela linguagem, por conta da aventura colonial, e no caso brasileiro, devido à Escravidão, é obrigado a assumir uma cultura e suportar o peso de uma civilização” (DIAS, 2018, p. 222).

Vale lembrar que na didascália, há uma indicação de que a peça se passa em qualquer época, em qualquer lugar – o que sugere que a presença de uma “criada” e “preta” seria verossímil em qualquer tempo e espaço em que a peça fosse montada, naturalizando a representação da existência de uma serviçal ao dispor de uma família de classe média.

Em *Valsa no. 6*, de 1951, um monólogo no qual uma adolescente branca de 15 anos assassinada tenta reconstruir sua morte, Nelson Rodrigues inseriu um coro de *criadas*, conforme indicação no texto. Com interjeições e

expressões religiosas, elas antecipam e reforçam emoções do espectador no correr da peça, mas não têm outra ação dramática. Aqui, as criadas repetem o coro de "pretas descalças" presente em *Anjo Negro*. É mais uma característica moderna de Nelson Rodrigues: revalorizar o coro grego com personagens contemporâneas – no caso, criadas domésticas.

Seguindo o percurso de aparições, em *Toda nudez será castigada*, de 1956, uma das personagens é uma *criada negra*, como caracterizado na rubrica. Nazaré é seu nome, e ela surge na cena inicial, para responder ao protagonista, Herculano, o que está acontecendo em sua própria casa. Entrega-lhe um embrulho, obedece a ordem de fazer "um cafezinho rápido, carioquinha", sai de cena – sob a ordem de "chispar" dali – e não aparece mais. Sendo a trama sobre uma família de classe média-alta, a presença de uma empregada doméstica a servir o patrão, atendendo suas preferências, obedecendo suas ordens quando sua presença não tem mais função – nem para servir, nem para o drama que se coloca – a personagem compõe a paisagem humana que dá realismo à trama, realçando o protagonista, conferindo-lhe poder, e exercendo uma função de figuração. É um recorte de realidade claro, verossímil e que, mais uma vez, indica que o autor maneja a personagem como coadjuvante, sem explorar o potencial dramático da sua subjetividade.

É importante observar que a montagem de estreia de *Toda nudez...* experimenta o erro que Nelson acusa na entrevista a Abdias Nascimento, ao dizer que os artistas de cor só fazem entregar bandeja nos palcos. É exatamente o que acontece à atriz Jacyra Costa, figurante no texto e única negra na montagem de estreia da peça: entrega um embrulho, um cafezinho, e chispa de cena.

Já em *Perdoa-me por me traíres*, de 1957, as *criadas* aparecem de forma indireta, como referencial imagético da cena descrita. Quando a adolescente Glorinha descobre que a amiga Nair está grávida, esta diz:

Nair: Dois meses só. Imagine: a minha empregada, que põe fora um filho por mês, me ensinou uma porção de troços. Fiz...
Quando Nair decide abortar, a amiga decide ir junto:
Glorinha (*subitamente doce, depois de uma pausa*): Irei contigo!
Te levarei!
(Fusão com o consultório do fazedor de anjos. Sentadas, mocinhas escuras e apavoradas, que parecem criadas domésticas.)
(RODRIGUES, 2003, p. 793)

Diferentemente das aparições anteriores, em que as *criadas rodrigueanas* entram em cena de forma direta, como escada, coro ou figuração, para servir ou realçar as protagonistas, é nesta peça, quando surge de maneira indireta, que a *criada rodrigueana* começa a ganhar contornos subjetivos. E aqui uso este termo, "criada rodrigueana", na tentativa de forjar uma identidade coletiva da personagem sem identidade individual construída até então.

No trecho de diálogo e rubrica supracitado, se estabelece a ideia de que empregadas domésticas, jovens e negras, abortam com frequência – destemidas (na fala da Nair) ou apavoradas (na rubrica do autor), dão um jeito de se livrarem dos filhos que carregam. É um excerto que poderia vazar uma denúncia social, pelo subtexto de que mulheres pobres não têm como abortar em clínicas e aprendem a fazê-lo por conta própria, leitura que evoca a resistência de mulheres escravizadas, que abortavam filhos dos senhores de engenho para não carregarem uma memória do estupro a que eram submetidas; ou que poderia remeter ao fato de que mulheres negras, historicamente, são as vítimas mais frequentes do aborto clandestino.

No entanto, o trecho em questão tem duas vozes: a da personagem Nair, e a do autor, na rubrica. Se a fala da personagem cria uma realidade ficcional paralela, elaborada através da imaginação do autor, que tem sua própria ética de enunciação; a voz do autor via rubrica não é a fala de um narrador ou de outro personagem, senão a própria indicação do autor para a montagem da cena. É a quebra do pacto ficcional. O texto teatral tem essa particularidade, a de limitar a polifonia do texto através da rubrica (UBERSFELD, 2005).

Sendo assim, a dupla referência às empregadas domésticas neste excerto não deixa dúvidas de que há uma construção estigmatizante, estigma que não é usado como crítica. A fala de Nair, reforçada pela rubrica do autor, reitera um imaginário de que mulheres negras são mais sexuais, logo, ficam mais grávidas, o que as faz banalizar o aborto. Induz ainda a outra leitura estereotipada, a que compara a mulher a um animal que "põe filhos". Na última rubrica, a ideia de que "se estão na antessala do aborto, sendo jovens e negras, logo parecem domésticas" (RODRIGUES, 2003, p. 794) é uma leitura assertiva de relação causal que reforça o preconceito. Assim, o estereótipo da mulher jovem, negra, pobre e ignorante contrasta com a personagem também jovem, mas branca, rica e estudante (Nair). Ambas na mesma situação, na mesma saleta, o que reforça a tensão da cena – tal qual o coro negro em *Valsa no. 6 e em Anjo Negro*

reforçam a centralidade das personagens brancas. Mas que também naturaliza o estereótipo que vai se desenhando nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues.

Piza (1995) comenta a estereotipia recorrente em personagens negras na literatura brasileira:

Este parece ser o destino da presença da mulher negra na arte. Na pintura ou na literatura, seu lugar é o de um corpo inscrito na aura da sensualidade (...) Estes elementos não são apenas e gratuitamente objeto da estereotipia e do preconceito. Eles constroem um significado que extrapola a trama, pois segundo Gaston Bachelard, são os próprios da imaginação criadora (...) Os adjetivos carregados de sensualidade, a situação social subalterna a ocupação ligada à prestação dos serviços pior remunerados reproduzem a situação social concreta de grande parte da população negra brasileira, congelada num estereótipo de mulher negra recorrentemente utilizado na literatura adulta e juvenil expresso num vocabulário quase invariável. (PIZA, 1995, p. 56)

A forma do texto teatral, a partir da rubrica, deixa vaziar a maneira pela qual o autor constrói sua imaginação ficcional nesta cena: a partir de um preconceito que sugere que mulheres jovens e negras, prestes a abortar, não são cantoras ou comerciantes, professoras ou estudantes, mas criadas domésticas.

Em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, de 1962, há apenas uma alusão indireta à *criada rodrigueana*: quando o personagem Peixoto está no meio de uma briga com o cunhado, Edgard, e decide contar a ele um segredo sobre a sua mulher, Maria Cecília, a quem todos achavam que tinha sido estuprada por cinco homens negros. É um momento revelador da peça. Diz Peixoto: "Maria Cecília leu num jornal da empregada uma reportagem de curra. Uns caras pegaram uma crioulinha, no Leblon. Fizeram o diabo. Eram cinco (...) Ela dizia: 'Eu queria uma curra como aquela do jornal'" (RODRIGUES, 2003, p. 1045). "Jornal da empregada" é uma referência pejorativa aos jornais popularescos, conhecidos como "espreme-que-sai-sangue". Jornais que estampavam notícias pesadas demais mesmo para repórteres experientes como Nelson Rodrigues. O subtexto do excerto nos diz que um crime como aquele, com requintes de crueldade - um estupro coletivo, no qual "fizeram o diabo" a uma "crioulinha" - e que desencadearia a chave de leitura da trama, quando o espectador descobriria que Maria Cecília não foi estuprada - só poderia estar num jornal popular, um "jornal da empregada". A expressão, característica de uma certa elite de classe média, atende à estratégia de imprimir verossimilhança

ao texto, mas também reforça um estigma através da linguagem, “uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33).

Em *Anti-Nelson Rodrigues*, de 1973, a serviçal da casa onde se passa a trama se chama Hele Nice. A sua entrada em cena é assim descrita na rubrica: "Salim Simão está com Hele Nice, criada da casa, negra, de ventas triunfais, busto enorme" (RODRIGUES, 2003, p. 478). Mais uma vez, a *criada rodrigueana* é caracterizada de forma estigmatizante. Desta vez a partir do exagero de seu aspecto físico: ventas "triunfais", busto "enorme". Vale observar a natureza animalizante, ao usar o termo "ventas" para narinas. Dalcastagné (2008) observa que a animalização do negro na literatura brasileira "se mantém como recurso literário" (DALCASTAGNÉ, 2008, p. 98).

Em toda peça, Hele Nice aparece poucas vezes: numa cena em que serve comida aos patrões, em outra como ouvinte de uma discussão, e mais adiante para lembrar um dos personagens de tomar remédio. Na única cena que fala sobre si, assume um tom irônico, para alívio cômico do patrão: "O senhor é como eu. Eu também sou muito modesta" (RODRIGUES, 2003, p. 515). Neste texto, a *criada rodrigueana* executa ações que exploram o estereótipo da empregada fiel e devota aos patrões, e reforça sua função de escada, como a Nazaré de *Toda nudez será castigada*, mas aqui abrindo para espaços de humor, o arquétipo do bobo da corte, aquele que alivia a tensão dramática e realça o protagonismo do seu interlocutor.

Ao figurar Hele Nice apenas como escada, o que Nelson Rodrigues faz é deixar que sua ausência fale em nome da sua presença. O modo pelo qual a personagem é ofuscada, em comparação aos outros personagens da trama, acaba por escancarar a forma como o preconceito do autor produz apagamentos e ausências. A única subalterna é a única negra, a única que só faz servir, e cuja presença é, no máximo, convocada como testemunha ou apoio, desprovida de qualquer subjetividade. A presença de Hele Nice é um rastro, assim como rastros tendem a ser todas as *criadas rodrigueanas*. O "rastro" tanto como um paradoxo – a presença da ausência e ausência da presença, como observou Gagnebin (2013) – ou, como definiu Lévinas (1993), "rastro" como um signo desprovido de intencionalidade, um signo que revela o que não é exposto. Se a personagem não está ali para denunciar a invisibilidade do trabalhador doméstico, o seu "rastro" acaba expondo o preconceito estrutural do autor.

Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra ou se revela em função dela (...) O rastro autêntico

(...) decompõe a ordem do mundo; vem como "em sobreimpressão" (LEVINAS, 1993, p. 75-76)

Mas é em *A serpente*, de 1978, última peça escrita por Nelson Rodrigues, que a *criada rodrigueana* ganha outra potência dramática, na figura de uma lavadeira sem nome, sendo referida apenas como "Crioula" - a rubrica a define como uma "crioula das ventas triunfais" (repetindo o mesmo epíteto animalesco e estigmatizante que caracteriza Hele Nice em *Anti-Nelson Rodrigues*). Na trama, o marido impotente, Décio, só consegue fazer sexo com a lavadeira - e aqui voltamos ao estigma do corpo negro sexualizado.

O sexo de minha mulher é uma orquídea deitada. A partir de então, todas as noites, eu esperava. Até que, um dia, vi a nova lavadeira. Os peitos, a barriga, as nádegas e as ventas triunfais. Pela primeira vez, tive um desejo fulminante. Em dois minutos, resolvi o caso. Falei à crioula: "Toma essa nota, sai daqui, telefona pra mim e não precisa mais trabalhar". Nesse mesmo dia, tudo aconteceu como um milagre. Ouçam! Ouçam! Eu sou outro. Dei, nessa crioula, quatro sem tirar. (RODRIGUES, 2003, p. 1121)

Em determinado momento, ela o surpreende:

Crioula: A tua mulher tem um rabo de quem toma. Como é? Toma?

Décio (*às gargalhadas*): Você manja, hein, negra safada?

Crioula: Mas tu encarava mesmo aquele rabo?

Décio: Ou duvidas?

Crioula: Quer dizer que as ricas é como nós?

Décio: Piores.

Crioula: Tua mulher é uma suja, uma indecente.

Décio: Xinga a minha mulher, xinga!

Crioula: Galinha!

Décio: Mais!

Crioula: Metia-lhe a mão naquela cara. (*Ibidem*, p. 1120).

Em outro, diz: "Eu também tenho o intelectual desenvolvido" (*Ibidem*, p. 1121).

A lavadeira negra sem nome, que só tem seu corpo caracterizado - tanto nas rubricas quanto nas falas dos personagens - de forma animalizada e sexualizante, sendo a figura fundamental para o desabrochar sexual do protagonista, é a *criada rodrigueana* por excelência. Ela reforça o contraste com a mulher do protagonista, branca e pueril, com quem ele não consegue

concretizar o casamento; funciona como escada para a apresentação do drama de Décio e Guida, com espasmos de sarcasmo, desaparecendo da trama quando não faz mais falta; e reforça os estigmas já recorrentes da obra o autor: a mulher negra que está sempre atrelada ao serviço doméstico, que tem um corpo que provoca desejo sexual nos homens e que serve a eles com facilidade e utilitarismo. Chama a atenção o fato de ser a única das criadas que aparecem diretamente em cena totalmente sem nome. É também a única que tem falas mais desenvoltas do que as anteriores, e que deixam entrever alguma subjetividade – ainda que calcada em novas referências estereotipadas, como a negra pobre que fala errado e tem rompantes de violência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estigmatizada, apagada e desprezada na sua obra teatral, tendo sua presença revelada pela sua ausência, como um "rastros", a *criada rodrigueana* é a personagem que expõe de forma mais explícita as contradições do autor, ícone da modernização do teatro no Brasil. Se Nelson introduziu avanços incontestáveis à história teatral brasileira, eles batem no teto da representação da figura da empregada doméstica no país, reproduzindo os preconceitos marcados pelo período da Escravidão. Preconceitos que o autor denunciou em entrevistas e na própria obra, a exemplo da peça *Anjo Negro*. Como observa Dalcastagné a respeito da representação estigmatizante: "O problema que se aponta não é o de uma imitação imperfeita do mundo, mas a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais, como a dos negros" (2007, p. 89). Apesar de ter escarafunchado com lupa os preconceitos e contradições da família tradicional brasileira, Nelson deixou escapar as inúmeras possibilidades de exploração da subjetividade desta figura que provavelmente estava dentro de todas as casas que ele representou.

Ao analisar todas as 17 peças que compõem a obra de Nelson Rodrigues, e reconhecer que a representação recorrente da empregada doméstica reforça estereótipos – haja visto que os exemplos repousam não apenas no que dizem as personagens, mas no que diz o próprio autor por meio das rubricas – este trabalho chama a atenção para a diferença entre o uso da estereotípia como simples recorte de uma suposta realidade dada, como ferramenta de crítica social ou como recurso estilístico. A leitura crítica da obra do autor não dá margem nem à ingenuidade da primeira opção, nem ao engajamento da segunda, contradizendo a análise do crítico Sabato Magaldi, que via nas peças de Nelson Rodrigues a detecção das "humilhações dos explorados" – pelo

menos não os explorados domésticos. Mas fica evidente, com o padrão de repetição no tratamento das personagens, no uso recorrente de algumas expressões preferidas, como "ventas triunfais", que o estigma era um instrumento de estilo. Assim, como indica Candido (2014), o elemento externo, no caso, o social, torna-se um elemento interno, uma agência na estrutura das obras, por determinar a recorrência do aspecto estigmatizante na sua concepção.

Como observa Dalcastagné (2007), o uso de uma imagem conhecida do senso comum na representação ficcional (no caso, a trabalhadora doméstica) permite que o leitor se identifique; e essa identificação reforça a naturalização do conteúdo, no caso, a legitimação do racismo de forma sutil no discurso artístico, e conseqüentemente, na sociedade brasileira. O preconceito produz rastros que confirmam ausências, tornando as comunidades invisíveis.

REFERÊNCIAS

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DALCASTAGNÉ, Regina. "Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea". In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, v. 31, p. 87-110, 2008. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/9620/1/ARTIGO_SilencioEstereotiposRelacoes.pdf. Último acesso: 29/09/2020.

DIAS, Angela Maria. "Refêns da 'Noite Incessante': sacrifício e cumplicidade em Anjo Negro de Nelson Rodrigues". In: XAVIER, Rodrigo Alexandre de Carvalho (Org.). **Nelson Rodrigues: Literatura, Sociedade e Política**. Campinas, SP: Pontes editores, 2018.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Edufba, 2008.

FERRAZ, Fernando Basto; RANGEL, Helano Márcio Vieira. **A discriminação sociojurídica ao emprego doméstico na sociedade brasileira contemporânea: uma projeção do passado colonial**. Anais do XIX CONPEDI Fortaleza - CE em Junho de 2010.

GAGNEBIN, J. M. Apagar os rastros, recolher os restos. IN SEDLMAYER, S.; GINZBURG, J. (orgs.). **Walter Benjamin: rastro, aura e memória**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

LEVINAS, Emmanuel. **Humanismo do outro homem**. Trad. Pergentino Pivato. Petrópolis: Vozes, 1993.

MAGALDI, Sabato. "A peça que a vida prega". In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Org. Sabato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

NASCIMENTO, Abdias. "Nelson: o branco autêntico". In: MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: **Teatro Completo**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

PIZA, Edith. "Da cor do pecado". In: **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 52, jan. 1995.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo**. Org. Sabato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

TELLES, Lorena Féres da Silva. **Libertas entre sobrados: mulheres negras e trabalho doméstico em São Paulo (1880-1920)**. São Paulo: Alameda, 2013.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. Trad. José Simes. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 04 de junho de 2021

Aprovado em 15 de agosto de 2021