

## IRMÃS NO SANGUE, RIVAIS (NEM SEMPRE) NO AMOR: A SOLIDARIEDADE ANUNCIADA EM OS SETE GATINHOS

Valéria Andrade<sup>1</sup>

### RESUMO

*Volúpia* e *Os sete gatinhos*, textos teatrais escritos, respectivamente, por Guilhermina Rocha e Nelson Rodrigues, tematizam o triângulo amoroso entre um homem e duas irmãs, trazendo à cena questões ligadas às relações de rivalidade/solidariedade entre mulheres, discutidas aqui a partir das tensões vividas por elas em resposta às contradições de uma moral sexual que as coloca em posição de inimigas potenciais umas das outras.

Palavras-chave: Triângulo amoroso; irmãs; solidariedade entre mulheres; Guilhermina Rocha; Nelson Rodrigues.

### ABSTRACT

*Volúpia* and *Os sete gatinhos*, plays written by Guilhermina Rocha and Nelson Rodrigues respectively, both deal with a love triangular relationship between a man and two sisters, bringing to light questions connected to the rivalry and/or solidarity among women. The purpose of the present text is to discuss these topics by taking into account the tensions experienced by women in response to moral/sexual contradictions that position them as potential enemies.

Keywords: Love triangular relationship; sister; solidarity among women; Guilhermina Rocha; Nelson Rodrigues.

Proponho esta leitura do teatro de Nelson Rodrigues (1912-1980) como ponto de partida para um encontro possível entre este autor, referenciado pela crítica como iniciador do teatro moderno brasileiro, e ‘ilustres desconhecidas’ da nossa história teatral, integrantes de uma tradição que se forma entre nós desde meados do século XIX.<sup>2</sup> Ensaio aqui, pois, uma relação que pode vir a se desdobrar e criar laços de intimidade entre Nelson e talvez muitas de nossas dramaturgas, contemporâneas ou do passado. Uma delas, a gaúcha Guilhermina Rocha (1884-1938), nascida em Santana do Livramento e radicada no Rio de Janeiro desde os idos de 1903, quando então, ainda mal saída da adolescência, iniciou sua carreira no teatro como atriz (ANDRADE, 2004). Subvertendo a palavra de ordem rodriguiana de transgredir a ordem, opto por manter o ‘ladies first’, começando, portanto, por ela.

No ano de 1914, em meio à ebulição social gerada por uma epidemia de crimes passionais contra mulheres surgida no Rio de Janeiro,<sup>3</sup> a Tipografia Pimenta de Mello não hesita em entregar ao público da cidade um livro que, embora assinado por uma escritora

---

<sup>1</sup>Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora-pesquisadora/ bolsista junto à Universidade do Algarve, Portugal, com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>2</sup> Sobre o processo de formação desta tradição ao longo da segunda metade do século XIX, ver SOUTO-MAIOR (2001).

<sup>3</sup> Sobre esses crimes e a mobilização pública desenvolvida no país durante as três primeiras décadas do século XX por juristas, psicólogos, educadores, mulheres e homens de letras, ver BESSE (1989); CORRÊA (1981) e VASCONCELOS (1996).

desconhecida, parecia ter o suficiente para atender bem às suas expectativas empresariais – a começar pelo título: *Volúpia*.

Primeira experiência da atriz Guilhermina Rocha no campo da dramaturgia, *Volúpia* – drama em três atos, conforme designação da autora – leva para o espaço cênico a polêmica em torno daqueles crimes, então chamados “crimes da paixão”, alargando assim as fronteiras da campanha pública recém-deflagrada no país contra a tolerância social ao homicídio praticado contra mulheres por seus maridos ou parceiros amorosos outros. Inspirando-se em fato verídico acontecido na sociedade carioca do seu tempo, Guilhermina Rocha centraliza sua discussão nas conseqüências trágicas advindas de certo tipo de paixão obsessiva, na época referida como “paixão mórbida”.

A trama gira em torno de duas irmãs, Rosa e Violeta, que se tornam rivais por causa da paixão que nutrem por Henrique, este apaixonado por Rosa desde solteiro, quando a conheceu e passara a freqüentar a casa de seus pais, com o intuito de pedi-la em casamento. Com sua postura de moça vaidosa e dona de si, Rosa, a mais nova das irmãs, acaba impedindo que Henrique enxergue nela a recíproca extremada do seu amor. Pior que isso, seus modos amedrontam o falso ‘príncipe’, que encontrando refúgio na simplicidade e na modéstia de Violeta, redireciona suas intenções matrimoniais.

No espaço de dois anos, a paixão abafada acaba explodindo com a violência de vulcão adormecido, trazendo em si a ameaça de desagregação da família recém-constituída. Informada pela mãe sobre o abalo emocional sofrido pela filha caçula desde que o casamento da irmã interrompera a convivência entre as duas, é a própria Violeta que, compadecida e amorosa, traz a irmã para passar uns tempos em sua casa. Seis meses depois que passa a dividir com a irmã o mesmo teto e – sem saber –, o mesmo homem, a esposa traída surpreende os amantes num sofá da casa no instante em que vem à tona a notícia de que Henrique engravidara a cunhada. Arrancada de sua cegueira, a heroína põe a irmã na rua. Meses depois, já recuperada do aborto que Henrique a obriga fazer, Rosa é trazida por ele de volta ao espaço da família e a partir daí a ação se precipita para o final trágico. As duas irmãs se enfrentam e Violeta acaba conhecendo a amarga verdade: Henrique só se casara com ela por imaginar que Rosa, sua paixão desde sempre, não o amasse.

Disposta a acertar as contas com o marido, Violeta atira-lhe no rosto, com todas as letras, a torpeza de seu caráter e, em meio a pancadas e empurrões que recebe dele, revela, furiosa, sua determinação de abandoná-lo, levando o filho consigo, para que ele não o matasse como matara o filho da amante. Segurando a esposa pelo braço, Henrique tira um revólver do bolso e a ameaça de morte, caso não se cale. O estampido do tiro, com o qual Henrique revida a assertiva de Violeta de que aquele não seria o primeiro crime cometido por ele, atrai Rosa até a sala. Ao ver o cadáver da irmã, ela se apavora e ensaia fugir, mas ao ouvir a voz do amante, chamando-a pelo nome, volta atrás e cai-lhe nos braços, beijando-o com ímpeto.

Pouco antes da publicação de *Volúpia*, na abertura da primeira temporada oficial do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1912, o público carioca já sentira o impacto de *Quem não perdoa*, texto teatral escolhido pela comissão organizadora do evento para o espetáculo de inauguração do teatro. Escrito por Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) um ano antes,<sup>4</sup> *Quem não perdoa* trata de questões muito próximas das discutidas por Guilhermina Rocha em *Volúpia*. Sem enveredar pelos caminhos mais embaraçosos do triângulo amoroso formado por um homem e duas irmãs, trilhados pela colega principiante, Júlia coloca no centro da ação dramática a impunidade com que vinham sendo tratados juridicamente os uxoricidas no Brasil, enfatizando, porém, em outra ponta, a necessidade de se conter, igualmente, a onda de crimes (passionais e correlatos) cometidos por mulheres. A personagem D. Elvira – que entra na casa do genro e o apunhala mortalmente no dia em

---

<sup>4</sup> A essa altura, o nome de Júlia Lopes de Almeida era já conhecido e respeitado, inclusive pelo sucesso de *A herança*, texto teatral de sua autoria levado à cena em 1908, dentro da programação comemorativa do Centenário da Abertura dos Portos, realizada no Teatro da Exposição Nacional; cf. SOUTO-MAIOR (2001).

que ele sai da prisão depois de pouco mais de um ano, inocentado juridicamente pelo assassinato da mulher e literalmente festejado como “homem de bem” – impõe-se como metáfora trágica para cobrar do poder judiciário a urgência na aplicação de mecanismos jurídicos que, eficazes na repressão e punição dos assassinatos de mulheres, reprimissem com igual eficácia a prática da justiça pelas próprias mãos, que começava dar sinais de estar sendo também adotada pelas mulheres.<sup>5</sup>

Para além do provável crescimento da incidência de crimes passionais entre as décadas de 1910 e 1940 no Brasil, a veemência e o exagero dos clamores públicos contra o alarmante fenômeno – veiculados amplamente pela imprensa e em tribunais, salões de conferências, organizações profissionais – explicam-se, conforme esclarece Susan Besse (1989), sobretudo pela insegurança e pelo temor provocados pelas mudanças nas relações de gênero. Ressalta a historiadora que tais crimes passaram a ser considerados extremamente ameaçadores à sociedade por simbolizarem a desagregação da família, instituição encarada como “o cimento necessário para proporcionar a estabilidade e a continuidade neste período de transformações perigosamente rápidas” (p. 187).

Tendo como objetivo de base moralizar a sociedade, disciplinar as paixões e racionalizar o amor, visando torná-lo socialmente útil como fundamento de relações familiares estáveis, a campanha pública referida ajudou, em última instância, ainda segundo Susan Besse, “a reforçar a continuidade da submissão e da passividade feminina através da promoção de um modelo mais legítimo de família nuclear” (1989, p. 196). Mesmo fornecendo grandes evidências da opressão da mulher na família, nenhum dos militantes apoiava a independência das mulheres ou reivindicava o fim da hierarquia de gênero. Neste sentido, apesar do propósito evidente de *Volúpia* no sentido de engrossar as fileiras de um movimento coletivo pelo fim da tolerância social aos crimes contra mulheres no Brasil, Guilhermina Rocha direciona sua discussão para questões deixadas de lado pelos líderes do movimento, cujas motivações, como bem enfatiza Susan Besse, “não eram em nenhum sentido feministas” (1989, p. 195).

Se nessa iniciativa da atriz-escritora podemos detectar traços de uma militância feminista, ocupada em problematizar mais amplamente a violência contra mulheres, desde a agressão física até ao que hoje referimos como assédio moral, certos procedimentos estéticos adotados pela autora são reveladores, por outro lado, da sua sensibilidade artística. O texto em si não sinaliza tentativas de ruptura com o passado em termos de padrão dramaturgico.<sup>6</sup> Se lido, no entanto, em relação à trilha indicada por Júlia Lopes de Almeida, significa, sem dúvida, um avanço em termos de conteúdo, na medida em que traz ao centro do palco a mulher dividida entre o amor socialmente útil, base da vida familiar estável, e o amor-paixão, vivenciado no livre exercício de sua sexualidade. É bom de se anotar que Júlia Lopes também o fizera. Guilhermina Rocha, porém, acena possibilidades de escolha para esta mulher.

Ainda inspirada pela metáfora floral usada fartamente por nossas escritoras do século XIX,<sup>7</sup> Guilhermina cria suas personagens femininas contrapondo duas espécies de flor bem distintas. De um lado está Violeta. De temperamento simples e modesto, é a irmã mais velha e encarna o protótipo de esposa até então aceito e desejado socialmente; suas ‘qualidades’ contribuem para que ela se submeta a toda sorte de opressão, inclusive

---

<sup>5</sup> No decorrer das três primeiras décadas do século XX, esta tendência ganharia contornos preocupantes, como atestam vários livros e artigos de jornal da época, entre eles *Minha terra e sua gente* (1929), assinado por Chrysanthème, pseudônimo de Cecília Bandeira de Melo R. Vasconcelos (1870-1948). Para esta autora, o medo era que a coletividade estivesse ameaçada por um “cataclisma”, uma vez que, segundo sua ótica, mães, esposas e filhas estavam se transformando em “criminosos cruéis, feras sedentas de sangue, ávidas de vingança” (apud BESSE, 1989, p. 184).

<sup>6</sup> A presença do *raisonneur*, monopolizando, com seu sermão enfadonho e moralizante, pelo menos uma terça parte do segundo ato, situa *Volúpia* como descendente legítima da peça de tese do século XIX.

<sup>7</sup> Sobre a adoção desse procedimento estético por escritoras no Nordeste brasileiro, cf. COSTA et al. (1995).

violência física, para ter o amor do marido. Do lado oposto está Rosa, a irmã caçula: “coquette e orgulhosa” (ROCHA, 1914, p. 30), é uma mulher cujo elevado grau de autoconfiança torna capaz de assumir seus afetos e também sua sexualidade – ou, nas palavras de Eduardo, amigo íntimo de Henrique, uma mulher capaz de “entregar-se ao homem a quem deseja” (p. 46). Rosa representa a ‘nova’ mulher que surge no cenário social brasileiro, então modificado pela aceleração do processo de formação de uma nova consciência de gênero, iniciado na segunda metade do século XIX. A rivalidade entre a caçula e a primogênita posta em cena por Guilhermina configura as tensões e as contradições vivenciadas pelas mulheres daquele momento histórico de transformação social. Já a autora de *Quem não perdoa*, que nem de longe toca no problema do triângulo amoroso em família,<sup>8</sup> reúne numa única personagem a mulher ‘antiga’ e a ‘moderna’, demonstrando sua maturidade em termos de procedimento estético, embora, no que se refere a contestação ao *status quo*, a principiante a supere. Para esta última, impunha-se manter viva, junto com a anti-heroína de *Volúpia*, a confiança de que, num futuro não muito distante, as mulheres seriam livres e autônomas, inclusive em relação à sexualidade.

Transcorridas pouco mais de quatro décadas, no entanto, aquele futuro ainda se mantinha distante para a maioria das brasileiras. Verdade que os direitos civis e políticos estavam já garantidos. Segundo o código eleitoral decretado em 1932, as mulheres podiam finalmente exercer o direito do voto em todo o país. Em se tratando do direito ao exercício da sexualidade, o caminho a percorrer era ainda muito longo. Para se ter uma idéia da distância que nos separava desse e de outros direitos correlatos, basta ter claro que, no Brasil da década de 50, os chamados Anos Dourados, as jovens solteiras, como destaca Carla Bassanezi (1997), dividiam-se entre *moças de família*, que tinham muito mais chances de conseguir um bom casamento, e *moças levianas*. Para fugir à pecha de *mal falada*, a *moça de família*, modelo das garotas da época, devia ser, e também parecer, bem-comportada. Para isso, impunha-se ter gestos contidos, respeitar os pais e preparar-se adequadamente para o casamento, conservando a inocência sexual, não se deixando levar por intimidades físicas com rapazes e, o principal, mantendo-se virgem até o casamento. A virgindade, observa Carla Bassanezi, “era vista como um selo de garantia de honra e pureza feminina.” (1997, p. 614). As não-vingens, com pretensões de casar ou, no mínimo, manter o respeito social, faziam de tudo para ocultar sua condição. Entre a *moça de família* e a prostituta, situava-se a *leviana* ou *garota fácil*, que permitia beijos e abraços ousados e outras formas de manifestar a sexualidade. Chamadas também de *biscates* ou *galinhas*, eram aquelas com quem *os rapazes namoravam, mas não casavam*. Já aos rapazes, não só era permitido, como freqüentemente incentivado o livre exercício da sexualidade. A virilidade masculina se media, em grande parte, a partir dessas experiências, realizadas em geral com prostitutas ou com as *levianas*. Compactuar com essas regras foi, ao que parece, o caminho por onde muitas jovens dessa época seguiram sem rebeldia, como sugere o depoimento de uma delas:

O que o namorado não podia fazer com a namorada fazia lá [na zona]. [...] naquela época a gente não tinha ciúme nem nada [pensávamos:] ‘é apenas uma fulana da vida, é menina da zona, mulher da vida!’ A gente separava bem a vida que ele pudesse ter lá e essa com a gente aqui (apud BASSANEZI, 1997, p. 613).

Tendo ao fundo essa moral sexual deformada e deformadora, compreende-se bem porque, a certa altura, o nome de Nelson Rodrigues passou a ser sinônimo de imoral, tarado e obsceno. De outro lado, pode-se imaginar o choque do público que foi ao Carlos Gomes, em outubro de 1958, assistir à estréia de *Os sete gatinhos*, talvez a mais desconcertante das oito “tragédias cariocas” escritas pelo dramaturgo, por ele designada ironicamente como

<sup>8</sup> Seu romance *A viúva Simões* (1895), entretanto, reinventa uma Fedra brasileira apaixonada pelo noivo da filha.

“divina comédia” e, para grande parte da crítica, uma das mais plenamente realizadas artisticamente.

Recorrente na dramaturgia de Nelson Rodrigues, uma das suas ‘obsessões’ mais intrigantes, na avaliação do crítico Sábato Magaldi, o triângulo amoroso formado por duas irmãs envolvidas com um mesmo homem surge aqui como ponto de aproximação entre esse ‘monstro sagrado’ do nosso teatro e a ‘desconhecida’ Guilhermina, embora sua produção seja significativa na transição da dramaturgia de autoria feminina entre os séculos XIX e XX (SOUTO-MAIOR, 2001).

O tema surge pela primeira vez na obra de Nelson em *Vestido de Noiva* e, mais de trinta anos depois, em *A serpente*, posicionado enquanto eixo central da trama – ou, para usar a expressão de Sábato Magaldi, elevado “à situação de protagonista” (1992, p. 25). O espaço de tempo entre uma e outra peça não significa, a rigor, diferenças no tratamento ao tema dado pelo autor, que revelou, em entrevista à imprensa, ter alimentado durante décadas a história daquela que foi sua última peça. A esse respeito, o dramaturgo assim se expressou: “quando eu ia fazer o *Vestido de noiva* já tinha *A serpente* na cabeça. Optei pelo *Vestido*, que foi decisivo na minha carreira teatral. Podia ter feito *A serpente* logo depois, mas fiz *Álbum de família*. Depois saiu o *Anjo negro*.” (apud MAGALDI, 1992, p. 25).

Em diferentes variações, a relação triangular constituída por irmãs volta a ser tematizada por Nelson Rodrigues em outras três peças: *O beijo no asfalto*, *Bonitinha, mas ordinária* – em que o tema ressurgue duplicado –, e *Os sete gatinhos*. Nesta última, o problema encontra sua ressonância mais profunda, como assinala Sábato Magaldi, porque

[...] nasce não de rivalidade familiar, consciente, mas de fatalização que tem raízes na inconsciência. As irmãs Silene e Aurora prendem-se a Bibelot, e ele deseja manter a primeira em casa e a segunda na zona. Nenhum dos três está a par da situação criada e quando ela é descoberta, Aurora sacrifica Bibelot. Haveria inclinação idêntica, fatal, incestuosa, em pessoas da mesma família, e não apenas o desejo de se auto-afirmarem (1992, p. 24).

Indagado sobre a razão desse seu gosto, Nelson afirmou achar lindo duas irmãs apaixonadas por um homem (MAGALDI, 1992, p. 23), repetindo quase que textualmente a fala de Madame Clessi, num comentário com Alaíde sobre o rancor nascido entre ela e Lúcia: “Irmãs e se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...”

Buscando abrir possibilidades para refletir sobre as várias relações que se estabelecem entre o universo re/criado pelo dramaturgo em suas peças e o contexto de sua produção, na tentativa de compreender por onde passam os fios dessa urdidura construída em torno da disputa amorosa de duas irmãs por um único homem, consideremos aqui o fato de que, com o ressurgimento do movimento feminista em fins dos anos 60 e posterior desenvolvimento, a vocação para a cooperação entre mulheres se confirma amplamente. Tal vocação se revela ainda mais significativa quando recuperamos dados relacionados à primeira onda feminista do final do século XIX, transformada rapidamente numa extensa rede de sororidade, unindo continentes, apesar das distâncias e do precário sistema de comunicações da época. De outro lado, voltemos nossa atenção para a atmosfera criada pela rígida e distorcida moral sexual vigente no Brasil nos ‘anos dourados’, propiciadora não apenas de uma acirrada competição – *moças de família* versus *levianas* –, como também de uma enxurrada de ressentimentos profundos nas mulheres, desenvolvidos, sobretudo, em relação ao duplo padrão moral aceito e reproduzido socialmente, que aos homens permitia tudo o que lhes era terminantemente proibido.

Se os pares de irmãs que protagonizam *Vestido de Noiva* e *A serpente* – Lúcia e Alaíde, na primeira; Lígia e Guida na segunda – se digladiam e se dilaceram ferozmente pela posse definitiva de seu homem, em *Os sete gatinhos* Nelson estabelece, entre as duas

irmãs, uma relação diametralmente oposta. Embora Lígia e Guida estejam ligadas por um amor profundo, tendo feito inclusive um pacto de morte quando mais jovens, n' *Os sete gatinhos* o amor que Aurora nutre por Silene é pura devoção. Ao contrário das outras irmãs – que passam a ver a caçula tão culpada quanto impura, quando se dão conta, finalmente, que ela fora desvirginada – e até do próprio pai, que antes a iconizara como “uma virgem de vitral [...], uma virgem atravessada de luz...” (RODRIGUES, 1994, p. 857), Aurora continua agindo dentro da convicção de que Silene era uma santa. No entanto, em sua tentativa de minimizar o ‘mau passo’ da irmã – “Eu sei, perfeitamente, que aconteceu a mesma coisa com a gente. Mas é que nós somos galinhas, sempre fomos galinhas, está no sangue.” (p. 864) –, Aurora acaba caindo em contradição e admitindo que, como integrante da família, sangue do mesmo sangue, Silene se revelaria, mais cedo ou mais tarde, a “galinha” que sempre fora.

Note-se ainda o temor desmedido de Aurora pela segurança da irmã, sua determinação em salvar-lhe a pele, como também sua cumplicidade, no momento em que, antes de sair do quarto da irmã, já sabendo que era Bibelot o demônio que a desgraçara, ela lhe dirige as seguintes palavras: “Escuta: você não me sai do quarto, não fala, não diz nada. Resolvo tudo. Vou lá, invento um troço, digo que o homem viajou...” (p. 871). Antes ela já havia proclamado, alto e bom som, para os pais e as outras irmãs: “Hei de ficar ao lado de Maninha até morrer.” (p. 861).

Naquele final dos anos 50, marcado socialmente pela exacerbação de iniciativas no sentido de conter o avanço das mudanças associadas aos novos arranjos sociais de gênero, a moral sexual em vigor no país transformava, potencialmente, todas as mulheres em inimigas umas das outras. Amigas, companheiras de escola ou de trabalho, vizinhas, parentas distantes ou não, inclusive primas e até irmãs – mulher alguma estava a salvo do perigo representado pelas ‘outras’, suas iguais, biologicamente falando, mas rivais todas entre si na disputa por um casamento, tendo em vista que ficar solteira significava fracassar socialmente e carregar até o fim da vida o estigma de não ter cumprido seu destino de mulher.

Em *Vestido de noiva*, como visto acima, Nelson já chamara a atenção especificamente para essa disputa insana e desenfreada entre mulheres. Em *A serpente*, mantém-se a insistência da proposta, sendo que naquela o conflito parte do fato de que uma irmã rouba o namorado da outra e nesta a tragédia é gerada justamente pela generosidade de uma delas para com a outra. O ponto de contato entre as duas fica a cargo do final trágico que se reserva a uma das duas irmãs: Alaíde morre atropelada – pairando no ar a dúvida quanto a suicídio, consciente ou inconscientemente cometido, pois sabemos da discussão violenta que ela tivera com a irmã antes de sair de casa e sofrer o acidente; Guida, a esposa traída em *A serpente*, é jogada pelo marido do alto do edifício onde moravam. Já com relação ao destino do casal sobrevivente, as duas peças seguem por caminhos opostos. Se, na primeira, Lúcia e o cunhado se casam, em *A serpente* o horror que o assassinato da irmã pelo cunhado provoca em Lígia transforma-se em barreira intransponível para a convivência entre os amantes.

Com *Os sete gatinhos*, impõe-se refletir sobre a singularidade do tratamento dado pelo dramaturgo ao problema do triângulo amoroso que inclui irmãs em dois de seus vértices. Aqui, ao contrário do que temos em *Vestido de noiva* e n' *A serpente*, não apenas mantém-se a vida de ambas as irmãs, como também se sacrifica, pela mão de uma delas, o ocupante do terceiro vértice do triângulo: Bibelot, personagem masculina emblemática do duplo padrão da ética sexual/conjugal – para quem, além da esposa em casa, era “preciso ter sempre uma mulher na zona” (p. 834). Ao mesmo tempo em que traz ao palco um exemplo terrível das tensões em que se debatiam as mulheres da época, em especial no que se refere às suas relações com o outro sexo, *Os sete gatinhos* apontam um caminho alternativo. Dramaturgo de rara sensibilidade, Nelson constrói, dentro de um núcleo familiar em decomposição, um micro-núcleo fraterno, formado por duas irmãs – uma delas, não por acaso, a mais nova da família –, como metáfora premonitória do relacionamento feminino alicerçado na solidariedade que, nas décadas seguintes, se revelaria como única

saída para superar a rivalidade tão alimentada entre mulheres vivendo em sociedades como a brasileira, marcada historicamente pelo modelo patriarcal.

Solidariedade que dá o mote para novos encontros entre Nelson e nossas dramaturgas, em especial as contemporâneas, aliás, ainda quase tão ignoradas como as de ontem. A nordestina Lourdes Ramalho (1923-) seria uma delas, em cuja produção incluem-se inúmeros textos marcados pela perspectiva de gênero, com destaque para *As velhas*, no qual a obsessão de uma mulher em descobrir o paradeiro de outra, por quem o marido a deixara, transmuta-se em ação solidária de mãe, movida pela força imperiosa de aceitar o apoio da *outra* e com ela “olhar nos olhos da tragédia” para a qual ambas, com suas respectivas escolhas, acabam empurrando os próprios filhos.<sup>9</sup>

## REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A herança*. Jornal do Commercio, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Teatro*. Porto: Renascença Portuguesa, 1917.
- ANDRADE, Valéria. Guilhermina Rocha. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Vol. II. Florianópolis: Mulheres/EDUNISC, p. 1075-1103, 2004.
- MACIEL, Diógenes André Vieira; ANDRADE, Valéria (Orgs.). *Dramaturgia fora da estante*. João Pessoa: Idéia, 2007.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: PRIORE, Mary Del (Org.). São Paulo: Contexto, 1997, p. 607-639.
- BESSE, Susan K. Crimes passionais: a campanha contra os assassinatos de mulheres no Brasil: 1910-1940, *Revista Brasileira de História (A mulher no espaço público)*, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 181-197, 1989.
- CORRÊA, Mariza. *Os crimes da paixão*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- COSTA, Rachel de Hollanda. E por falar de flores e espinhos... uma linguagem de amor e sedução”. In: SIQUEIRA, Elizabeth S. et al. *Um discurso feminino possível*. Pioneiras da imprensa em Pernambuco (1830-1910). Recife: Ed. UFPE, 1995.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- ROCHA, Guilhermina. *Volúpia: drama em três atos*. Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, 1914.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo: volume único*. Organização geral e prefácio, Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SOUTO-MAIOR, Valéria Andrade. *Entre/linhas e máscaras*. A formação da dramaturgia brasileira de autoria feminina no Brasil do século XIX. 2001. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, Paraíba.
- VASCONCELOS, Eliane. “Não as matem”. In: XAVIER, Elódia (Org.). *Anais do VI Seminário Nacional Mulher e Literatura*. Rio de Janeiro: NIELM/UF RJ, 1996, p. 200-207.

---

<sup>9</sup> Sobre esta dramaturga, ver especialmente o “Dossiê Lourdes Ramalho”, em MACIEL e ANDRADE (2007, p. 207-271).