A ESCRITA DE NELSON RODRIGUES, UM CLÁSSICO DA NOSSA MODERNIDADE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p66-81>

Angela Leite Lopes

RESUMO

Este artigo analisa a obra de Nelson Rodrigues a partir das características da sua escrita para ressaltar seu lugar de destaque como um clássico da nossa modernidade. O foco principal, entretanto, é a sua dramaturgia e, mais especificamente, os recursos de teatralidade com os quais constrói suas peças. Recursos sobre os quais o próprio autor discorre, mostrando o rigor de sua operação literária, no sentido amplo da palavra.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; memória; dramaturgia; modernidade; trágico.

ABSTRACT

This article analyzes the work of Nelson Rodrigues from the characteristics of his writing to highlight his prominent place as a classic of our modernity. The main focus, however, is his dramaturgy and, more specifically, the resources of theatricality with which he constructs his plays. Resources that the author himself discusses, showing the rigor of his literary operation, in the broad sense of the word.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; memory; dramaturgy; modernity; tragic.

“... estas são memórias do passado, do presente, do futuro e de várias alucinações.”

Nelson Rodrigues, *A menina sem estrela*

Para falar de Nelson Rodrigues, escolhi começar por suas memórias, no sentido que ele mesmo lhe dá: algo que trabalha mais com a imaginação do que com fatos passados, que cria um mecanismo temporal e não se contenta em ser um registro do que aconteceu. Sim, porque é esse o sentido mais profundo da memória: está sempre sendo construída a partir de fatos vividos e ouvidos, despertando os afetos que vão fazer com que se fixem ou não.

Essa escolha não se deu por acaso: este texto foi escrito para ser proferido em Recife¹, cidade natal de Nelson Rodrigues e nada mais oportuno do que trazer essas suas evocações tão belas de sua primeira infância. Mas começar este artigo citando trechos das memórias de Nelson Rodrigues permite também chamar a atenção para algo de suma importância, que é a sua *escrita*.

E volto a 1913 [...]. Minha família morava diante do mar. Mas o mar antes de ser paisagem e som, antes de ser concha, antes de ser espuma — o mar foi cheiro. [...] O que a minha memória preservou de Olinda foi um mínimo de vida e de gente. Eu me lembro de pouquíssimas pessoas. Por exemplo: — vejo uma imagem feminina. Mas é mais um chapéu do que uma mulher. [...] Falei do mar e volto a ele. Tenho umas poucas obsessões que cultivo, com paciência e amor. Uma delas é o mar.

¹ O presente artigo é uma versão revista de uma palestra proferida em Recife, em abril de 2013, a convite do encenador Antônio Cadengue, a quem dedico este texto *in memoriam*.

Qualquer praia vagabunda, mesmo a de Ramos, tem para mim um apelo mortal. (RODRIGUES, 1993, p. 15-16).

A memória é o fio pelo qual Nelson Rodrigues vai puxando as mais diversas considerações, que esclarecem os episódios a serem narrados e que, sobretudo, vão fornecendo ao leitor indícios do que constitui a construção de um texto, seja ele dramático, literário ou por assim dizer documental. Transcrevo outro trecho de que gosto muito, dessa vez da última das cinco crônicas que reconstituem o assassinato de seu irmão Roberto, ocorrido na redação do jornal de seu pai em 1929:

O verdadeiro grito parece falso. Eu me lembro de uma certa manhã, há uns dez anos, ou doze, ou quinze, sei lá. E, súbito, alguém começou a gritar. Grito grosso, quase mugido. Sim, um sujeito mugia [...]. Eu batia à máquina e interrompi meu trabalho. E não entendia a molecagem, em pleno expediente e numa empresa séria. Mas eu soube, em seguida, de tudo. Não era alguém imitando a dor da carne ferida. Não. Um operário, insone e exausto de horas extras, cochilava no serviço; e lá deixara as duas mãos, inocentes e também insones e também exaustas. A guilhotina caiu, guilhotina de papel. [...] Conteí o episódio para concluir: - a verdadeira dor representa muito mal. Tem esgares, uivos, patadas, arrancos, modulações inconcebíveis. E me lembro das caras, na morte de Roberto. A do meu pai, de minha mãe, de minhas irmãs. [...] Não vi meu pai usar o lenço. O soluço do gráfico — sim, do gráfico sem mãos — lembrou-me o choro do meu pai. [...] Três anos depois, descobri o teatro. (Idem, p. 93 e 95).

Esse vai e vem do que Nelson Rodrigues chama de “passado, presente, futuro e de várias alucinações” (p. 11), esses encadeamentos inesperados e essas imagens pitorescas fazem com que ele *ao mesmo tempo* escreva e deixe ver o que é escrever. É por causa disso que ele é hoje considerado um clássico. É por causa disso que ele é moderno, tendo inaugurado a modernidade no nosso teatro. Mas antes de passar à rememoração desse episódio específico, vou seguir o fio das citações escolhidas acima e discorrer sobre a sua *Senhora dos afogados*.

Senhora dos afogados: o mar próximo e profético

Esses trechos escolhidos das memórias de Nelson Rodrigues são uma evocação perfeita de *Senhora dos afogados*. Muito se fala na influência da biografia na obra dramática de Nelson Rodrigues. Pessoalmente, acho essa discussão — a vida influencia ou não a obra de um artista — inócua. O que há, sim, é uma maneira muito peculiar de Nelson Rodrigues abordar toda e qualquer produção de sentido: seja nas memórias e nas crônicas de futebol, que partem de algo que teria realmente ocorrido anteriormente, seja na ficção, em contos, folhetins ou no teatro. E é isso que salta da página ao se ler ou ouvir o que antecedeu aqui. Tem muito ali da construção poética e dramática de *Senhora dos afogados*, quinta peça do autor, chamada por ele de tragédia. Lemos na rubrica inicial:

Superposição de dois ambientes: casa dos Drummond e café de cais. [...] Um farol remoto cria, na família, a obsessão da sombra e da luz. Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando os Drummond, sobretudo as suas mulheres. (RODRIGUES, 2004, vol. 2, p. 211)

O mar é, efetivamente, presença marcante e determinante desse tom ao mesmo tempo poético e trágico.

Avó - [...] Foi o mar... Aquele ali... (indica na direção da plateia) Sempre ele... [...] Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres. (num sopro de voz) Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar. [...] E depois de não existir mais a família - a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos! (Idem, p. 213)

Outra passagem:

D. Eduarda (*com involuntária doçura*) – Ele chegou... Ele está aqui.

Misael – Quem?

D. Eduarda – O noivo da tua filha. [...]

Misael – Às vezes, eu mesmo me comparo – eu, velho, encarquilhado, a mão já trêmula... e ele, quase um menino, cheirando a mar...

D. Eduarda – Quando ele chega, Misael, eu sinto cheiro de mar nos meus cabelos... (Idem, p. 239)

O mar leva efetivamente todas as mulheres da família Drummond. Primeiro Dora foi levada pelas ondas. Depois foi Clarinha e o pano se abre no dia do seu afogamento. A mãe do Noivo de Moema, prostituta do cais morta há dezenove anos, mora numa ilha onde as mulheres “pisam nas espumas [... e] têm nos pés sandálias de frescor” (Idem, p. 237). E D. Eduarda, após ter as mãos amputadas por Misael por tê-lo traído com o Noivo da filha, morre na praia, esperando ser por sua vez levada pelo mar para a ilha das prostitutas mortas. Esse mar é a fatalidade na vida dos Drummond, manipulada por Moema, que arquiteta todas as mortes para ser finalmente a única filha e a única mulher em sua casa.

Me refiro ao mar como imagem poética e trágica por ser um elemento extremamente ativo na *construção* dramática dessa peça. Uma construção que passa pelo trabalho concreto com o texto, a língua — e em *Senhora* ela é especialmente poética, quase lírica — e pela tensão com os outros elementos no espaço. O mar, como já vimos acima na rubrica inicial da peça, está presente na “obsessão da sombra e da luz” do farol remoto e assim *realmente* invade a cena.

Senhora dos afogados estreou em 1954 numa montagem dirigida por Bibi Ferreira. No programa desse espetáculo, Nelson Rodrigues escreveu um pequeno texto no qual dá uma das definições mais contundentes do seu teatro e eu diria mesmo do teatro de uma maneira geral: “O que caracteriza uma peça trágica é, justamente, o poder de criar a vida e não imitá-la. Isso a que se chama *vida* é o que se representa no palco e não o que vivemos cá fora” (Idem, p. 297).

Ou seja, ele faz o elo entre trágico e *teatralidade*. Foi o que aconteceu, em todo seu esplendor, no episódio inaugural da modernidade do teatro brasileiro, com a montagem de *Vestido de noiva*. Nessa peça, a meu ver, essa fricção entre palco e construção dramatúrgica aparece com uma clareza absoluta.

Vestido de noiva, memória e teatralidade

A ação dessa tragédia se passa em três planos: realidade, memória e alucinação. Nesses três planos, vemos evoluir Alaíde, que acabara de ser atropelada no Rio de Janeiro, e Madame Clessi, uma cortesã assassinada em 1905 por seu jovem amante de 17 anos. Elas procuram recompor alguns episódios da vida de Alaíde, que vão se misturando aos da vida da cortesã, entrelaçando cenas do casamento de Alaíde, em especial aquela em que ela está se arrumando e pedindo que lhe tragam o buquê, e a do velório de Clessi. Volto a dar a palavra a Nelson Rodrigues, na crônica sobre o ensaio geral e a estreia de *Vestido de noiva* em 1943. Eis como ele mesmo descreve sua peça:

O meu processo – de ações simultâneas em tempos diferentes – não tinha função no Brasil. O nosso teatro era ainda Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta do velho ator. E ninguém perdoaria a desfaçatez de uma tragédia sem ‘linguagem nobre’. Ao entrar em casa, eu não acreditava mais em mim mesmo. E me perguntava: - “Como é que fui meter gíria numa tragédia?” (RODRIGUES, 1993, p. 167).

Quero ressaltar, nessa citação, o trabalho específico sobre a língua, algo que foi logo notado pelo poeta Manuel Bandeira quando declarou, após ler o texto, que apreciava a sua falta de *literatice* (apud RODRIGUES, idem, p. 158). Não somente Nelson Rodrigues tirou o sotaque lisboeta do palco brasileiro e inseriu gíria numa tragédia, como criou uma fala que contracenava com os demais elementos da cena, resultando na noção de teatralidade.

(Música cortada. Ilumina-se o plano da realidade. Quatro telefones, em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.)

Pimenta – É o *Diário*?

Redator – É.

Pimenta – Aqui é o Pimenta.

Carioca-Repórter – É *A Noite*?

Pimenta – Um automóvel acaba de pegar uma mulher.

Redator d’*A Noite* – O que é que há?

Pimenta – Aqui na Glória, perto do relógio.

Carioca-Repórter – Uma senhora foi atropelada.

Redator do *Diário* – Na Glória, perto do relógio?

Redator d'*A Noite* – Onde?

Carioca-Repórter – Na Glória.

Pimenta – A assistência já levou.

Carioca-Repórter – Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde.

Redator d'*A Noite* – Relógio.

Pimenta – O chofer fugiu.

Redator do *Diário* – O.k.

Carioca-Repórter – O chofer deu no pé.

Pimenta – Bonita, bem-vestida.

Redator d'*A Noite* – Morreu?

Carioca-Repórter – Não, mas vai.

(*Trevas. Ilumina-se o plano da alucinação.*) (RODRIGUES, 2004, vol. 1, p. 90-91).

Nessa cena do primeiro ato de *Vestido de noiva*, alguns aspectos já chamam a atenção. Em primeiro lugar, o diálogo curto, telegráfico. Em segundo lugar, a repetição como meio de fornecer, aos poucos, a informação sobre o que aconteceu e estabelecer o ritmo da cena. Em terceiro lugar, a inserção, na tragédia, do prosaico, do urbano, do *fait-divers* com o anúncio do atropelamento e a presença dos repórteres. E finalmente, a “profecia” sobre a sorte da protagonista.

Protagonista com a qual se havia tomado contato no plano da alucinação, procurando por Madame Clessi. Na cena que segue à que acabamos de citar acima, ela insiste:

Alaíde (*trazendo, pelo braço, a 1ª mulher, para um canto*) –
Aquele homem ali. Quem é?

(Indica um homem que acaba de entrar e que fica olhando para Alaíde.)

3ª Mulher – Sei lá! *(noutro tom)* Vem aos sábados.

Alaíde *(aterrorizada)* – Tem o rosto do meu marido. *(recua, puxando a outra)* A mesma cara!

3ª Mulher – Você é casada?

Alaíde *(fica em suspenso)* – Não sei. *(em dúvida)* Me esqueci de tudo. Não tenho memória – sou uma mulher sem memória. *(impressionada)* Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter – ora essa!

3ª Mulher *(em voz baixa)* – Você o que é, é louca.

Alaíde *(impressionada)* – Sou louca? *(com doçura)* Que felicidade!

2ª Mulher *(aproximando-se)* – O que é que vocês estão conversando aí?

3ª Mulher *(para Alaíde)* – Isso é aliança?

Alaíde *(mostrando o dedo)* – É.

3ª Mulher *(olhando)* – Aliança de casamento.

2ª Mulher – A da minha irmã é mais fina.

3ª Mulher *(cética)* – Grossa ou fina, tanto faz. *(dá passos de dança)*

Alaíde *(excitada)* – Oh! meu Deus! Madame Clessi! Madame Clessi! Madame Clessi!

(Idem, p. 91).

Temos aqui a mesma agilidade encontrada no diálogo citado anteriormente entre os repórteres. E o fato de a ação ir avançando a partir de informações cruzadas, entrecortadas, repetidas, o que vai se tornar a marca indelével da escrita de Nelson Rodrigues.

Nesse segundo exemplo, aparece a questão da memória. Alaíde se diz uma mulher sem memória, para logo espantar-se, pois todo mundo tem passado. A memória passa a ser então um mecanismo cênico também, algo que vai ser

construído, perseguido, levando a ação adiante sem que se consiga, entretanto, fechá-la numa lembrança final e definitiva.

Alaíde efetivamente morre no meio do terceiro ato, como profetizou o repórter, mas esse fato não muda em nada o curso da narrativa cênica. Alaíde continua presente e participando da teia de contracenias que constitui *Vestido de noiva*. Ela chegou à conclusão de que se casou com Pedro, namorado que ela havia roubado da sua irmã Lúcia e que mantinha ainda um caso amoroso secreto com esta. Pedro e Lúcia haviam planejado a morte de Alaíde, para voltarem a ficar juntos. Após a morte da protagonista, nesse acidente cujas causas e circunstâncias não ficam definitivamente esclarecidas, Lúcia e Pedro se casam. A cena em que a noiva se apronta para a cerimônia e pede que lhe tragam o buquê é mais uma vez repetida e, nessa versão que fecha a peça, Alaíde estende o buquê para a irmã.

Na montagem de estreia, a cenografia de Santa Rosa explorava o contracenar entre os três planos da narrativa, criando um impacto visual análogo ao proporcionado pelos diálogos. A imagem da cena final, com Alaíde numas das escadas laterais estendendo o buquê para Lúcia, que está de frente para ela no plano logo acima, condensa, a meu ver, a operação efetuada pelo teatro de Nelson Rodrigues de brincar com os planos de narrativa, conferindo-lhes uma dimensão propriamente cênica, a de uma repetição perpétua na qual o que menos importa é chegar-se a uma conclusão definitiva sobre a trama.

Há uma outra peça que tem uma estrutura muito próxima à de *Vestido de noiva* e que também nos faz ouvir, de alguma maneira, os trechos que citei logo no início deste artigo: *Valsa n° 6*.

Valsa n° 6 e o vestido que persegue

A figura feminina remanescente da infância de Nelson Rodrigues em Olinda, que é mais um chapéu do que uma mulher, remete à maneira como Sonia, a menina de 15 anos que morreu assassinada em *Valsa n° 6*, tenta se lembrar do que aconteceu. Logo no início da peça, ela indaga: “Um rosto me acompanha... E um vestido... E a roupa de baixo... [...] Roupa de baixo, sim, [...] diáfana, inconsútil... [...] O

vestido que me persegue... De quem será, meu Deus?” (Idem, p. 145). E um pouco mais adiante: “Sei que, naquela noite, o dr. Junqueira acudiu de pijama e, por cima, a capa de borracha... [...] Mas seu só vejo o pijama, a capa e nada mais...” (Idem, p. 148). O mesmo com Paulo:

Paulo cresce como um lírio espantado... [...] Vejo a testa, a sobancelha, os olhos, o puro contorno dos lábios! [...] Mas tua fisionomia está mutilada! [...] Faltam várias feições! [...] Agora te vejo de rosto *quase* inteiro... [...] *Quase*, porque eu me lembro de tudo, sim... [...] Só não me lembro dos teus sapatos. De que cor, de que modelo eram? [...] E como não me lembro dos teus sapatos, tua imagem aparece descalça na minha lembrança. [...] Por que não te calças, Paulo? (Idem, p. 156).

À maneira de *Vestido de noiva*, Sonia vai misturando suas lembranças, até conseguir reconstituir a cena de seu assassinato, tocando a *Valsa n° 6* ao piano. Mas, tal como ocorre com Alaíde, a constatação de sua morte não a tira de cena nem transforma o tom da peça. A trama dessas duas peças é justamente o compor e o recompor que forma toda e qualquer narrativa.

Boca de Ouro e O beijo no asfalto: a incisão nos diálogos

O mesmo se dá com a tragédia carioca *Boca de Ouro*, mas com uma certa variação. Nela, Nelson Rodrigues não vai mais construir a cena a partir do contracenar entre os diferentes tempos da narrativa como em *Vestido de noiva* e *Valsa n° 6*, mas a partir das sucessivas versões de um mesmo e único episódio, contado três vezes pelo mesmo personagem.

Boca de Ouro é o nome do protagonista da peça que, segundo o próprio autor, é um personagem da mitologia popular. Nelson Rodrigues vai explorar aqui as características do mito, ou seja, o fato de ser aquilo que se conta dele. O mito não tem uma versão correta e definitiva; o mito é um conjunto de versões e quem conta um conto aumenta um ponto...

Boca de Ouro é um bicheiro extremamente rico e poderoso, que mandou arrancar todos os dentes, saudáveis, para substituí-los por uma dentadura toda de ouro. E o que se diz dele é que tem o corpo fechado e que não morrerá antes de ter o seu caixão, todo em ouro, terminado. O pano se abre, entretanto, no dia em que é veiculada a notícia da morte do bicheiro. Um repórter vai procurar sua ex amante, Dona Guigui, para que ela conte alguns episódios sensacionais da vida do Boca. É um caso envolvendo Leleco e Celeste, um jovem casal que procura Boca de Ouro para pedir dinheiro emprestado, pois ele está desempregado e a mãe dela acabara de morrer, que veremos se desenrolar três vezes, em versões distintas, a cada ato. Os fatos narrados por Dona Guigui fornecem indícios sobre o possível assassinato do Boca, cujo cadáver é descrito, no final da peça, como desdentado. Paira então uma dúvida, após o desfecho, se estaria ali de fato o temível mito popular. Boca de Ouro pode ser resumido, então, pelo que se diz dele e seu perfil se traça a partir das deformações que o desenham. Tudo está contido no tempo e no espaço que a palavra constrói em cena.

Os diálogos, com a marca de Nelson Rodrigues, vão ganhando requintes do seu laconismo proposital. Eis como logo no início da peça o secretário de um jornal se dirige a Caveirinha, repórter que irá procurar Dona Guigui:

Secretário – Te dou o endereço. Onde é que está o caderninho? Será que deixei em casa? Ah, aqui está, que susto! Toma nota, escreve, rapaz. (*Caveirinha finge que toma nota*) Lins Vasconcelos, rua tal, número tal. Escuta: você chega e aplica o golpe psicológico – não diz que o ‘Boca de Ouro’ morreu. Ela não deve saber, você vai salivando a Guigui. O ‘Boca de Ouro’ matou gente pra burro e quem sabe se ela não conta a você, com exclusividade, uma dessas mortes, um crime bacana? Hem, quem sabe? (RODRIGUES, 2004, vol. 3, p. 198).

Se a trama não precisa seguir os parâmetros tradicionais de verossimilhança e de resolução de conflito, a fala também não. “Lins Vasconcelos,

rua tal, número tal.”, eis uma informação cenicamente plausível e suficiente. *A falecida*, a primeira de suas tragédias cariocas, abre com um diálogo análogo:

Madame Crisálida – Quem é?

Zulmira – Por obséquio. Eu queria falar com madame Crisálida.

Madame Crisálida – Consulta?

Zulmira – Sim.

Madame Crisálida – Da parte de quem?

Zulmira – De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia.” (Idem, p. 27).

Ao longo dos anos, portanto, Nelson Rodrigues vai consolidando cada vez mais essa incisão na linguagem. Em *O beijo no asfalto* não é diferente. Assim como em *Boca de Ouro*, Arandir acaba se confundindo com o que se diz dele. Só que, desta vez, Arandir não é um mito, e sim um sujeito pacato que mora com a mulher e a cunhada num bairro da periferia do Rio. Da noite para o dia, o jornalista Amado Ribeiro, com a cumplicidade do delegado Cunha, inventa uma versão sensacionalista para um gesto seu. E sua vida degradingola.

Amado – Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteação raspando. Rente ao meio-fio. Apanha o cara. Em cheio. Joga longe. Há aquele bafafá. Corre pra cá, pra lá. O sujeito estava lá, estendido, morrendo.

Cunha – E daí?

Amado – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.

Cunha – Que mais? [...]

Amado – Manja. Quando eu vi o rapaz dar o beijo. Homem beijando homem. No asfalto. Praça da Bandeira. Gente assim.

Me deu um troço, uma ideia genial! De repente. Cunha, vamos sacudir esta cidade! Eu e você, nós dois! Cunha. (RODRIGUES, 2004, vol. 4, p. 61).

A repercussão atingida pelo beijo no asfalto, tal como veiculado pelo jornal *Última Hora*, acaba destruindo a vida de Arandir. Haverá insinuação de homossexualismo e, mais tarde, Arandir será acusado de assassinato, de ter empurrado o rapaz para que fosse atropelado. Ele deixará o emprego, será abandonado pela esposa e, finalmente, será executado à queima-roupa pelo sogro, Aprígio, que guardava em segredo a paixão que nutria pelo genro e que havia jurado só pronunciar o seu nome sobre o seu cadáver.

(Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.)

Aprígio – Arandir! *(mais forte)* Arandir! *(num último canto)*
Arandir!

(Cai a luz, em resistência, sobre o cadáver de Arandir. Trevas.) (Idem, p. 103-104).

A estrutura da peça é extremamente amarrada: não há beijo em cena, ou só um, furtivo, que Dália, a cunhada, rouba de Arandir quando diz que o aceita como ele é e que estava pronta a fugir com ele. Selminha, a esposa, recusa um beijo do marido:

Arandir – Você me nega um beijo?

Selminha – Na boca, não! (Idem, p. 85).

O beijo é algo que se evoca, se fantasia, se tenta reconstituir. Por isso os diálogos atingem um paroxismo no que chamei de laconismo proposital. São curtos, nervosos, nada é dito até o fim. Porque há algo difícil de dizer. Porque há

algo que não se consegue dizer com clareza. E que se contrapõe à extrema violência da manchete do jornal que alardeia aos quatro ventos que Arandir havia dado o beijo no asfalto. Só no terceiro ato, quando se vê abandonado por Selminha, Arandir faz um desabafo:

Arandir (*numa alucinação*) – Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: diz a Selminha. (*violento*) Diz que, em toda minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (*furioso*) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! [...] Na Praça da Bandeira, [...], eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (Idem, p. 101).

Doroteia e o jogo da linguagem

A riqueza das dezessete peças de Nelson Rodrigues oferece material para uma análise muito mais extensa e detalhada de seu teatro e de como ele explora, a cada vez, os recursos de teatralidade. Em *Doroteia*, uma das duas farsas irresponsáveis que escreveu, essa teatralidade é quase didática, exemplar, especialmente na cena do embate entre a filha natimorta, Das Dores, e a mãe, Dona Flávia. Com muito humor e com requintes de linguagem, Nelson Rodrigues dá, nessa curta cena, uma aula do que é teatro:

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

Das Dores – Morta!

D. Flávia – Muito morta! Não te dissemos nada, com pena... [...] Tu não existes!

Das Dores (*atônita*) – Não existo? [...] (*espantada*) Nasci de cinco meses... (*desesperada*) Então esse gesto... (*esboça, no ar, um movimento com a mão*) Não tenho mão para fazê-lo? (RODRIGUES, 2004, vol. 2, p. 193).

Está ali condensada toda a operação que rege a estrutura das peças comentadas anteriormente, em especial *Vestido de noiva* e *Valsa n° 6*. E com muito humor. Um humor que está presente na profissão de fé feita por Nelson Rodrigues no final das crônicas que citei aqui no início, quando, três anos após a morte de seu irmão Roberto, ele diz descobrir o teatro. Retomo de onde parei:

Três anos depois, descobri o teatro. De repente, descobri o teatro. Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: - eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: - teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville*, eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: - a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica. (RODRIGUES, 1993. p. 95-96).

Ao invés de ver nessa declaração um manifesto contra o humor, vejo, ao contrário, uma das marcas do humor próprio a Nelson Rodrigues. E a sua maneira de dar ao leitor ou ao espectador vários rumos de sentidos.

O que escolhi para pontuar neste artigo sobre a obra do maior autor do nosso teatro e, sem dúvida, um dos maiores autores de língua portuguesa, foi essa trama de memória, língua e cena. Dizer que Nelson Rodrigues se tornou um clássico do nosso teatro e da nossa literatura é conseguir enxergar e ouvir cada vez mais os fios da sua meada, que começou em Recife e que, como não poderia deixar de ser, vai continuar pelo mundo.

Referências bibliográficas

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, volumes 1, 2, 3 e 4.

RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Angela Leite Lopes é pesquisadora do teatro, tradutora e professora titular aposentada da Escola de Belas Artes da UFRJ. Formada em Teoria do Teatro pela Unirio, fez doutorado em Filosofia na Universidade Paris 1 e pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Filosofia na PUC-Rio. Autora dos ensaios *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno* (Ed. UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993; Nova Fronteira, 2007; Ed. UFRJ, 2020), de *Traduzindo Novarina – Cena, pintura e pensamento* (7Letras, 2017), finalista do Prêmio Rio de Literatura de 2018 na categoria Ensaio; e organizadora, junto com Ana Kfourri e Bruno Betto dos Reys, de *Novarina em cena* (7Letras-Faperj, 2011). Tradutora de Nelson Rodrigues e Plínio Marcos para o francês; de autores contemporâneos de língua francesa e, principalmente, de Valère Novarina para o português.

E-mail: angelall58@gmail.com