

Literatura e Sociedade

Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada



A MODERNIDADE EM NELSON RODRIGUES

02 / 2023
DTLLC | FFLCH | USP

38

Literatura e Sociedade

A MODERNIDADE EM NELSON RODRIGUES



Universidade de São Paulo

Reitor Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-Reitora Maria Arminda do Nascimento Arruda



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretor Paulo Martins

Vice-Diretora Ana Paula Torres Megiani



Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada

Chefe Ana Paula de Souza e Sá Pacheco

Vice-chefe Marta Kawano

Apoio:

Edital do Programa de Apoio às Publicações Científicas Periódicas da USP

Literatura e Sociedade – n. 37 (2023.1) – Semestral

São Paulo: USP /FFLCH /DTLLC

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, sl. 35, 05508-900

ISSN 1413-2982 (do n.1 ao n.14)

eISSN: 2237-1184 (a partir do n.15)

CDD 801.3

Licença:

1. Literatura e sociedade. 2. Teoria literária. 3. Literatura comparada.

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

Projeto gráfico original de Carlito Carvalhosa (n. 1 a 4). Projeto de capa e miolo para os números 5 e 6 de Cláudio Weber Abramo. Projeto de capa e adaptação de miolo de n. 7 a 37 de Maria Augusta Fonseca.

Imagem da capa: Capa adaptada a partir de cartaz do Colóquio Lima Barreto/ Osman Lins.

Fontes: Famílias Book Antiqua, Cinzel, Futura e ITC Berkeley

A revista segue as diretrizes do Committee on Publications Ethics e garante aos autores dos artigos os direitos autorais e os direitos de publicação sem restrições.

Imagem da capa: Marcel Gautherot. Acervo Instituto Moreira Salles. Edifício Gustavo Capanema, sede do Ministério da educação e Saúde Pública, Centro, Rio de Janeiro.

COMISSÃO EDITORIAL

Anderson Gonçalves da Silva
Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka
Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca
Universidade de São Paulo, Brasil

ASSISTENTE EDITORIAL

(Diagramação; Preparação de textos;
Documentação; Publicação; Indexação
e divulgação)

Jéssica Rosa de Matos
Universidade de São Paulo, Brasil

(Revisão de textos desta edição)

Fernanda Hamann

CONSELHO EDITORIAL / EDITORES CIENTÍFICOS

Adelia Bezerra de Menezes, Universidade Estadual de
Campinas, Brasil
Anderson Gonçalves da Silva, Universidade de São
Paulo, Brasil
Andrea Saad Hossne, Universidade de São Paulo, Brasil
Antonio Marcos Vieira Sanseverino, Universidade
Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil
Ariovaldo Vidal, Universidade de São Paulo, Brasil
Aurora Fornoni Bernardini, Universidade de São Paulo, Brasil
Beatriz Sarlo, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Betina Bischof, Universidade de São Paulo, Brasil
Cleusa Rios Pinheiro Passos, Universidade de São Paulo, Brasil
Cláudia Maria Vasconcellos, Universidade de São
Paulo, Brasil
Davi Arrigucci Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Edu Teruki Otsuka, Universidade de São Paulo, Brasil
Fabio de Souza Andrade, Universidade de São Paulo, Brasil
Fernando Baião Viotti, Universidade de São Paulo, Brasil
Fredric Jameson, Duke University, EUA
Homero José Vizeu Araújo, Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Brasil
Ismail Xavier, Universidade de São Paulo, Brasil
Jacques Leenhardt, École des Hautes Études en Sciences Sociales,
França
John Gledson, The Liverpool University, Inglaterra
Jorge de Almeida, Universidade de São Paulo, Brasil
Ligia Chiappini Moraes Leite, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcelo Pen Parreira, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo,
Brasil
Marcos Piason Natali, Universidade de São Paulo, Brasil
Marcus Vinicius Mazzari, Universidade de São Paulo,
Brasil
Maria da Conceição Coelho Ferreira, Université Lyon 2,
França
Marta Kawano, Universidade de São Paulo, Brasil
Pedro Serra, Universidad de Salamanca, Espanha
Rita Olivieri-Godet, Université Rennes 2, França
Roberto Schwarz, Universidade Estadual de Campinas,
Brasil
Roberto Zular, Universidade de São Paulo, Brasil
Samuel Titan Jr., Universidade de São Paulo, Brasil
Sandra Gardini Teixeira Vasconcelos, Universidade de São
Paulo, Brasil
Sandra Nitrini, Universidade de São Paulo, Brasil
Sérgio Alcides Pereira do Amaral, Universidade Federal de
Minas Gerais, Brasil
Teresa de Jesus Pires Vara, Universidade de São Paulo, Brasil
Viviana Bosi, Universidade de São Paulo, Brasil
Walnice Nogueira Galvão, Universidade de São Paulo, Brasil

IN MEMORIAM

Antonio Candido, Universidade de São Paulo, Brasil
Benedito Nunes, Universidade Federal do Pará / Universidade de São Paulo, Brasil
Boris Schnaiderman, Universidade de São Paulo, Brasil
Eduardo Vieira Martins, Universidade de São Paulo, Brasil
João Alexandre Barbosa, Universidade de São Paulo, Brasil
Joaquim Alves de Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil
Lucilla Ribeiro Bernardet, Universidade de São Paulo, Brasil
Marlyse Meyer, Centro Brasileiro de Estudos da América Latina – Universidade de
São Paulo, Brasil
Modesto Carone Neto, Universidade de São Paulo, Brasil
Roberto Ventura, Universidade de São Paulo, Brasil

SUMÁRIO

6. EDITORIAL

ANDERSON GONÇALVES DA SILVA, EDU TERUKI OTSUKA,
MARIA AUGUSTA FONSECA

A MODERNIDADE EM NELSON RODRIGUES

CLEUSA RIOS P. PASSOS
FERNANDA HAMANN
ORGANIZADORAS

9 • APRESENTAÇÃO

NELSON RODRIGUES: TRADIÇÃO E RUPTURA

Cleusa Rios P. Passos

ENSAIOS

19 • NELSON RODRIGUES E O DEBATE SOBRE A MODERNIZAÇÃO TEATRAL
NO BRASIL

João Roberto Faria

37 • O DRAMATURGO NELSON RODRIGUES: CONSERVADOR E
REVOLUCIONÁRIO

Flávio Aguiar

49 • NELSON E DOSTOIÉVSKI CONTRA A UNANIMIDADE DO REBANHO: A
TENSA RELAÇÃO COM AS VAGAS MODERNIZADORAS

Victor Hugo Adler Pereira

66 • A ESCRITA DE NELSON RODRIGUES, UM CLÁSSICO DA NOSSA
MODERNIDADE

Angela Leite Lopes

82 • ENTRE EROS E TÂNATOS: A ARQUITETURA DE PERSONAGENS
COM CAMPO DE AÇÃO COLETIVO NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

Carla Cristina Fernandes Souto e Carlos Vinicius Dos Santos

103 • A MEDEIA DE NELSON: DESAMPARO FREUDIANO EM
ÁLBUM DE FAMÍLIA DE NELSON RODRIGUES

José Tavares e Elizabeth Cardoso

118 • A PALAVRA LITERÁRIA COMO DESESTABILIZADORA DO
SENTIDO EM *A DAMA DO LOTAÇÃO* E EM *TODA NUDEZ SERÁ
CASTIGADA* DE NELSON RODRIGUES

Isadora Grevan De Carvalho

139 • O PARADOXO NAS PERSONAGENS FEMININAS RODRIGUIANAS

Fernanda Hamann

DEPOIMENTO E ENTREVISTA

157 • A LIBERDADE É MAIS IMPORTANTE QUE O PÃO

Depoimento de Moacyr Góes

165 • UMA VISITA AO ABISMO

Entrevista com Marco Antonio Braz por Fernanda Hamann

EDITORIAL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p6-8>

Anderson Gonçalves da Silva¹

Edu Teruki Otsuka²

Maria Augusta Fonseca³

Este número 38 da revista *Literatura e Sociedade* tem como foco a produção teatral de Nelson Rodrigues, examinada por vários estudiosos da obra do autor, em diferentes abordagens críticas, como exposto na apresentação “Nelson Rodrigues: tradição e ruptura” de Cleusa Rios P. Passos. Essa estudiosa do dramaturgo e a escritora Fernanda Hamann responderam pela organização do evento “A modernidade de Nelson Rodrigues”, realizado em 2022, e que deu origem à presente publicação. No rol dos ensaios apresentados sobre o tema, encontram-se: 1. “Nelson Rodrigues e o debate sobre a modernização teatral no Brasil” de João Roberto Faria; 2. “O dramaturgo Nelson Rodrigues: conservador e revolucionário” de Flávio Aguiar; 3. “Nelson e Dostoiévski contra a unanimidade do rebanho: a tensa relação com as vagas modernizadoras” de Victor Hugo Adler Pereira; 4. “A escrita de Nelson Rodrigues, um clássico da nossa modernidade” de Angela Leite Lopes; 5. “Entre Eros e Tântatos: a arquitetura de personagens com campo de ação coletivo no teatro de Nelson Rodrigues” de Carla Cristina Fernandes

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

² Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

³ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Souto e Carlos Vinicius dos Santos; 6. “A Medeia de Nelson: desamparo freudiano em *Álbum de família* de Nelson Rodrigues” de José Tavares e Elizabeth Cardoso; 7. “A palavra literária como desestabilizadora do sentido em *A dama da lotação* e em *Toda nudez será castigada* de Nelson Rodrigues” de Isadora Grevan de Carvalho; 8. “O paradoxo nas personagens rodriguianas” de Fernanda Hamann. Nesse conjunto, destacam-se ainda o depoimento “A liberdade é mais importante que o pão” de Moacyr Góes e “Uma visita ao abismo” título da entrevista de Marco Antonio Braz concedida a Fernanda Hamann.

Comissão Editorial

Anderson Gonçalves da Silva doutorou-se em Filosofia pela Universidade de São Paulo, com a tese *A imaginação e seus usos: a propósito da simbolização em Schelling* (2009). Atua como professor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Traduziu *A teoria da revolução no jovem Marx*, de Michael Löwy (2012) e “A felicidade do homem antigo”, de Walter Benjamin (2001). Escreveu o capítulo “Serras da desordem, uma forma contemporânea”, do livro *Marxismo e produção simbólica: periferia e periferias* (2013). Contato: andergon@usp.br

Edu Teruki Otsuka é professor doutor do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo. É autor de *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural* e Rubens Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque (2001) e de *Era no tempo do rei: atualidades das Memórias de um sargento de milícias* (2016). Contato: eduotsuka@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/000-0002-5283-6251>

Maria Augusta Fonseca. Prof. Sênior Livre-Docente da USP. Livros: *Palhaço da burguesia – Serafim Ponte Grande e o universo do circo* (1979); *Oswald de Andrade – Biografia*. (1990) (2008); *Por que ler Mário de Andrade* (2013). Ensaios: “A carta pras icamiabas”. (1988); “Tai: é e não é. *Cancioneiro Pau Brasil*. (2003-2004); “Fósforo aceso: um poema minúsculo, um poeta sagaz” (2021). Participa de *Oswald de Andrade Obra incompleta* (org. Jorge Schwartz), (EDUSP, 2021-2, 2 vols.): 1. *Edições críticas de Memórias sentimentais de João Miramar e de Serafim Ponte Grande*. 2. Ensaios sobre as duas obras. Participa de *Modernismos 1922-2022*. (org. Gênese de Andrade) (Comp. das Letras, 2022). Ensaísta e org.: *Lirismo+Crítica+Arte=Poesia (Um século de Pauliceia desvairada)* (SESC, SP, 2022). Contato: mabfonseca@usp.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2738-9485>

APRESENTAÇÃO

NELSON RODRIGUES: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p9-18>

Cleusa Rios P. Passos

“**A** modernidade de Nelson Rodrigues” constituiu duas jornadas em homenagem ao autor, em 2022, para celebrar não só os 110 anos de seu nascimento (23 de agosto), mas também os 60 anos de sua peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), ao lado de suas narrativas breves, recolhidas em *A vida como ela*, escritas entre 1951 e 1961, tendo comemorado também 60 anos em 2021. Para tal evento, organizado por mim e pela psicanalista e escritora Fernanda Hamann, foram convidados especialistas na obra de Nelson e, agora, seus textos estão reunidos neste dossiê.

O reconhecimento do polêmico, mas, inegavelmente muito bom autor, precisa ter seu legado cada vez mais propagado, pois a modernidade na dramaturgia do país muito lhe deve, sem ignorar sua contribuição ao jornalismo e à ficção. Não por acaso, os temas perseguidos em sua prosa desvendam um cotidiano tão escancarado quanto aquele proposto em seu teatro. Grande parte dessas narrativas se constrói por meio de uma espécie de atos e/ou cenas, pois Nelson as divide com subtítulos que orientam o leitor, evocando o arranjo teatral.

O jogo é de dupla mão: o dramaturgo aparece nas entrelinhas da prosa, na qual se misturam traços do folhetim e do melodrama, e o cronista do “cotidiano reprimido” surge nas cenas de seu teatro. E se muitos concebem esses escritos como caricaturais e plenos de lugares-comuns, esquecem que eles são peculiares a nossos dissimulados sintomas.

Com um acréscimo: Nelson lhes imprime certa poesia. Aliás, de um lado, Manuel Bandeira e, de outro, Antunes Filho o consideravam “poeta”. Voltando aos ‘sintomas’, vale retomar as certeiras palavras de Leyla Perrone, em seu ensaio “A fala esvaziada em Nelson Rodrigues” (*Revista Literatura e sociedade*, no. 10, 2007), apoiado na psicanálise, particularmente em Lacan:

/.../ “O erro, a desconversa, o estereótipo e a bobagem, que constituem a maior parte do discurso afetivo, são absolutamente necessários para se criar a rede que pesca a verdade. ‘O discurso analítico – como o amor – se suporta na dimensão da tolice’”.

Fundamental em Nelson e em nós, a afirmação se estende a todos e é fina em relação ao amor, sustentado pelo Imaginário que projetamos no Outro. Logo, aqueles que não apreciam sua obra, tratando-a como se fosse uma bobagem, ignoram que “as enormes tolices ditas por suas personagens são caricaturas insuportáveis de nossas bobagens cotidianas”. A constatação revela que, ao invés de denegá-las ou rejeitá-las, caberia “reconhecê-las e trabalhá-las como faz, despidoradamente, Nelson Rodrigues” — Perrone captura aí o cerne da produção do autor, no artigo acima mencionado.

Para além disso, é possível perceber no conjunto de sua obra um jogo entre tradição e ruptura. Basta evocar um de seus textos mais renomados, *Vestido de noiva*, e sua inventiva encenação a cargo de Ziembinski. Nele, Nelson põe em cena o Imaginário, sem véus, graças aos planos da memória e da alucinação, contando com o Simbólico (a palavra) e, sobretudo, com o que chamaríamos em psicanálise de Real, ou seja, aquilo que não se pode dizer ou apreender, aquilo que se recalca, aparecendo, em geral e analogicamente, como sintoma. É preciso ressaltar: o dramaturgo intenta encenar o próprio traço recalcado; ou seja, seu processo inventivo articula sem disfarce, de forma explícita, o que as personagens gostariam de ocultar; seus desejos proibidos se realizam diante do espectador/leitor que se inquieta, pois neles se identifica. Esse desvelamento configura uma espécie de “paródia” da teoria psicanalítica, de acordo com Perrone, na esteira da crítica.

Essa ideia percorre a criação de Nelson. Num ensaio sobre *Doroteia* em 1999, já a sublinhei e, bem antes, na década de 1980, o próprio Décio de Almeida Prado, em seu *Teatro Brasileiro Moderno*, indicara a tendência de o autor valer-se do recurso paródico. Por meio da linha de pesquisa que contempla as confluências entre literatura e psicanálise, cabe reiterar que esta última se mostra um dos saberes fulcrais à modernidade e Nelson soube incorporá-la, consciente ou inconscientemente, como um dos procedimentos básicos de suas produções, aliado a questões socioculturais.

Ao desvendar o recalque, o viés de leitura com base na psicanálise pode parecer mais complicado ou até desnecessário, contudo, no caso, o que passa a interessar ao intérprete é a maneira pela qual o autor elabora a questão, ou seja, seu trabalho de transfiguração da ‘realidade psíquica’ em drama ou narrativa, os expedientes verbais e cênicos concebidos por ele e a função da teoria de Freud. A presença do inconsciente (e seus meandros), desvelada ou metaforizada, ainda solicita o olhar da psicanálise para uma compreensão a mais do trabalho artístico.

Por um lado, tal saber compreende um dos elementos de vanguarda, entre vários, na modernidade de Nelson Rodrigues. Capturadas por verbo e imagem, as revelações psíquicas seriam um dos modos de ruptura com os costumes morais da época e, mais, um dos modos de confrontá-los. Por outro lado, o autor não abdica da tradição que, à guisa de exemplo, surge no diálogo com escritores nacionais e estrangeiros ou na retomada de aspectos do trágico, aliás, a sina da qual não escapam as gerações de seus seres ficcionais.

E, uma vez ainda, é Décio de Almeida Prado quem aponta, no livro mencionado, uma das formas de Nelson entrelaçar os lúdicos elos entre tradição e ruptura, argumentando que a ruptura pode adentrar a tradição. Para o crítico, o abalo da “verossimilhança cênica”, desde *Vestido de noiva*, está presente em duas peças expressivas, a saber, a farsa irresponsável *Doroteia* e a sátira *Viúva, porém honesta*, destacando a modernidade e afirmando que se, no momento das primeiras encenações de *Doroteia* (1950), ela foi considerada “provocação gratuita” ou “cabotinismo puro e simples”; com o

surgimento, em 1960, de Ionesco e o teatro do absurdo, a peça teria antecipado a expansão do teatro moderno adentrando, assim, uma tradição teatral. Opinião análoga declara Sábato Magaldi em seu *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues* (2004), dedicado à dramaturgia do autor.

Conforme se pode notar, em *Doroteia*, aflora o jogo entre ruptura-modernidade-tradição, graças a aspectos do teatro do absurdo; por exemplo, a estranha presença de um jarro movente no palco se faz contígua às clássicas relações entre sexualidade e morte. No entanto, o referido jogo ocorre também na prosa de *A vida como ela é*, pois em várias narrativas persistem desejos, interditos, infidelidade, culpa, suicídios, desenlaces inesperados, etc. Dentre elas, “As gêmeas” merece atenção, já que duas irmãs se enamoram do mesmo rapaz, sem o declarar, competindo sorrateiramente e, no dia do casamento, uma substitui a outra em segredo. Quem descobre a troca é o noivo, no fim da noite de núpcias, em função de um bracelete usado pela irmã preterida. A outra, a escolhida, foi morta e oculta no armário do quarto, vestida igualmente de noiva, e é a irmã assassina quem mostra ao rapaz, chocado, onde escondeu a rival.

O tema das irmãs apaixonadas pelo mesmo homem não é novo em Nelson, ele já aparece no drama *Vestida de noiva* (1943), evidenciando-se o conflito entre as personagens, enamoradas do mesmo homem, resultando na morte de uma delas. Situação similar ressurge em *A serpente* (1976), peça menos bem realizada, segundo a crítica. Se desnudar desejos das/entre irmãs deixa entrever a ruptura das ‘normas’, esse é um episódio atuante na vida de muitas famílias. A ambivalência afetiva se faz matéria desde a Bíblia e uma das questões da psicanálise.

O autor persegue tal aspecto e Sábato Magaldi, na obra já aludida, relata ter-lhe perguntado por que seu teatro insistia nessa forma de amor triangular. Sua resposta foi por ‘simples empatia’, confessando achar lindo o tema e “de inesgotáveis sugestões poéticas”. O interesse aqui é sublinhar que peças e narrativas tratam de um eixo temático comum e dialogam, igualmente, com a tradição; tanto quebram o silêncio sobre dados interditos da ordem dos costumes (morais e sociais) e das estruturas compositivas, como penetram a tradição que as constituem. Cabe, então, evocar o terceiro ato de *Vestido de noiva*, no qual se

cita, de modo literal, a ópera *La traviata*, de Giuseppe Verdi, (por extensão, o leitor pode evocar *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas) e o filme “E o vento levou”, dirigido por *Victor Fleming e George Cukor*.

As obras de Verdi e Dumas enfocam demandas amorosas de cortesãs com homens da sociedade burguesa que não aceita o afeto entre os casais. Tal comportamento se reitera com a ligação entre a cortesã Madame Clessi e um jovem por ela enamorado contra a vontade da mãe. A cortesã acaba morta e enterrada, sugestivamente “vestida de branco”, lembrando uma noiva, cena que retornará em circunstâncias distintas na narrativa “As gêmeas”. Ora, aí é possível revisitar o tema da gêmealidade, insistente desde a trama bíblica de *Esau e Jacó*, retomada por Machado de Assis no romance homônimo, cujos irmãos se apaixonam pela mesma mulher, notando-se a angustiante identificação do traço especular, sustentado pela rivalidade, acentuada por cada um ser obrigado a visualizar a própria imagem refletida no Outro, instaurando-se, textualmente, a busca de singularidade e a duplicidade incômoda.

Nelson se mostra um dos elos dessa ciranda na literatura brasileira, pois, após Machado de Assis e ele próprio, Murilo Mendes publica o fragmento “Florinda e Florentina”, constante de *A idade do serrote* (1968), apresentando vestígios da personagem Flora, de Machado, e resgatando a inversão dos pares, uma vez que não são mais dois moços enamorados pela mesma mulher, mas duas jovens pelo mesmo homem e a morte se concretiza, de forma simbólica, com a internação de uma das irmãs no asilo de alienados.

Quanto ao dramaturgo, ele troca a conformação do triângulo, ou seja, são duas personagens femininas de outra classe social, em contínua e velada contraposição. Na inversão dos sujeitos, a ‘verdade’ das irmãs: ambas não aceitam o espelho que a outra representa, buscando a singularidade; porém, na cena da lua de mel, o leitor se surpreende com o desfecho e o predomínio da pulsão de morte, ou, de um ponto de vista diverso, desfaz-se a identificação perturbadora ao preço da destruição fraterna. Na surda disputa, manifesta-se sutilmente o duplo, ponto fulcral constante de várias literaturas no que concerne à própria existência: para uma viver, a outra deve morrer e provocar, com isso, o esvaecimento da que fica.

Se Machado mata o objeto desejado (Flora) pelos gêmeos, ele não destrói o objeto da discórdia entre eles, pois, a imagem do outro permanece inquietando. A rivalidade atua em várias áreas da alta burguesia a qual as personagens pertencem, enquanto Nelson expõe nas entrelinhas o dado socioeconômico da pequena burguesia do subúrbio carioca, seus recalques que, sem verbalização, explodem no corpo próprio ou alheio, no caso, o aniquilamento do corpo especular, evidenciando as paixões de ódio e amor ao lado de um querer “saber” sobre elas. A irmã assassina ignora a Lei, uma vez que preterida não aceita a castração. Para um mesmo tema, diferentes olhares e desenlaces.

Como se percebe, o diálogo de Nelson traz à tona a lembrança de Machado, que se revela intenso no texto de Murilo Mendes, sendo explícita e ironicamente nomeado em uma frase fora de época e contexto. Se Murilo leu ou não Nelson, pouco importa: as ideias circulam e são reelaboradas. Ambos se aproximam por certos aspectos: o tema, a inversão das personagens, a permuta (ou tentativa) da noiva, o desfecho, em que ganha força a pulsão de morte: a gêmea de Nelson morre de forma literal e a de Murilo, metafórica.

A ciranda da tradição brasileira do tema bíblico, iniciada por Machado em 1904, passa por Nelson na década de 1950, chega a Murilo em 1968 e volta a ampliar-se, em 1999, num novo veículo de comunicação: o cinema. “As gêmeas” inspira o filme quase homônimo de Andrucha Waddington, bastante fiel ao texto de *A vida como ela é*. Enfim, aqui se assinalou um dos exemplos entre vários, disseminados no conjunto da produção do autor, que se mantém, portanto, no teatro, na literatura, no cinema e na crítica, a ponto de especialistas, ainda, comentarem, adequada e diversamente, sua modernidade, contribuições e polêmicas. Vamos, então, a eles.

Abre este dossiê o ensaio “Nelson Rodrigues e o debate sobre a modernidade teatral no Brasil”, de João Roberto Faria, que enfoca a modernização teatral no país, de fins de 1930 ao início da década seguinte, ressaltando o aparecimento do teatro amador e sua modernidade, sua contraposição ao profissional e a estreia de *Vestido de noiva* em 1943. O segundo texto, “O dramaturgo Nelson Rodrigues: conservador e revolucionário”, de Flávio Aguiar, ancora-se numa pergunta paradoxal e relevante para o perfil do autor: seria ele

conservador e revolucionário ao mesmo tempo? A polêmica se desdobra em hipóteses significativas para se compreender a configuração do caráter de sua criação teatral.

Já em “Nelson e Dostoiévski contra a unanimidade do rebanho: a tensa relação com as vagas modernizadoras”, Victor Hugo Adler Pereira busca aproximações e diferenças entre os dois escritores, partindo da perspectiva negativa concernente à presença da modernização na obra de ambos e levando em conta seus contextos históricos distintos. A proposta-eixo ganha intensidade com a contribuição de Angela Lopes Leite que apresenta “A escrita de Nelson Rodrigues, um clássico da nossa modernidade”, centrando-se nas características da palavra, amplamente percebida nos processos da teatralidade que embasam as peças do autor. Por sua vez, “Entre Eros e Tântatos: a arquitetura de personagens com campo de ação coletivo no teatro de Nelson Rodrigues”, de Carla Souto e Carlos dos Santos, revisita teorias de diferentes críticos, considerando sua pertinência para investigar a conformação das personagens coletivas, divididas em duas categorias com o intento de acompanhar seus diálogos com a obsessão do dramaturgo por amor e morte. Dá continuidade aos ensaios “A Medeia de Nelson: desamparo freudiano em *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues”, de José Luiz Tavares e Elizabeth Cardoso, ao abordar como cerne da leitura, a *Hilflosigkeit*, de Freud, graças ao olhar metapsicológico, cujo intuito é ressaltar procedimentos estéticos de *Álbum de família* e, nesta, estabelecer um diálogo com Medeia. Em seguida, Isadora Grevan de Carvalho enfoca a palavra literária como “desestabilizadora da verdade” em “A dama do loteação” e em *Toda nudez será castigada*, visando acentuar a reinvenção das personagens, sustentada por um processo de reação aos padrões “tradicionais e opressores da família patriarcal da época” e assinalando o desafio de encenadores e diretores diante da variedade de perspectivas e expedientes inventivos de Nelson. Por fim, Fernanda Hamann compõe “O paradoxo nas personagens femininas rodriguianas”, em busca de um questionamento instigante: a ideia segundo a qual o autor é “misógino”. A trajetória se realiza por meio da leitura analítica dos recursos de configuração das personagens femininas, não só por protagonizarem grande parte das peças de Nelson, mas também por constituírem sujeitos desejantes, divididos e complexos, traço que assombra o universo masculino, distanciando-as de reducionismos e “estereótipos sexistas”.

Os dois textos, que encerram o dossiê, consistem em um depoimento, “A liberdade é mais importante que o pão” — eco de uma renomada frase de Nelson Rodrigues — e em uma entrevista, “Uma visita ao abismo”, de dois expressivos encenadores da obra do dramaturgo. O depoimento apresenta reflexões do cineasta Moacyr Góes, roteirista e diretor de cinema e televisão, merecendo destaque seu filme *Bonitinha, mas ordinária* (2013). A entrevista, realizada por Fernanda Hamann, contempla ideias de Marco Antonio Braz, destacando seu trabalho artístico de três décadas de encenações de peças de Nelson Rodrigues, bem como adaptações teatrais de *A vida como ela é*, além de textos relativos a memórias e confissões do escritor.

NELSON RODRIGUES E O DEBATE SOBRE A MODERNIZAÇÃO TEATRAL NO BRASIL

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p19-36>

João Roberto Faria

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo apresentar o debate sobre a modernização teatral no Brasil, no final da década de 1930 e início da seguinte. Por meio da pesquisa em jornais e revistas, o artigo traz à tona um conjunto de textos escritos por escritores, dramaturgos e críticos teatrais que se manifestaram sobre o surgimento do teatro amador, identificado com o teatro moderno, e sua oposição ao teatro profissional. Nesse contexto, a estreia de *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943, consolida a renovação teatral então em curso.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro brasileiro moderno; teatro amador; Nelson Rodrigues; modernização teatral.

ABSTRACT

This article aims to present the debate about the theatrical modernization in Brazil around the final years of the 1930s and the beginning of the 1940s.

KEYWORDS: *Brazilian modern theater; amateur theater; Nelson Rodrigues; theatrical modernization.*

*By means of the research in newspapers and magazines it brings up several texts written by writers, playwrights and theater critics, who express their opinions about the amateur theater, which is connected to modern theater, and the opposition to the professional dramatic companies. In this context, the staging of *The wedding dress*, by Nelson Rodrigues, in 1943, strengthens the then ongoing theatrical renovation.*

Numa jornada de estudos intitulada “A modernidade de Nelson Rodrigues”, talvez seja interessante abordar o contexto em que o dramaturgo surgiu, no qual o debate sobre a modernização do teatro no Brasil estava se esboçando.¹ Como se sabe, *A Mulher sem Pecado*, primeira peça de Nelson Rodrigues, estreou em 1941, sem grande repercussão. Mas a representação de *Vestido de Noiva*, em dezembro de 1943, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, pelo grupo amador Os Comediantes, foi um acontecimento que agitou o meio cultural da cidade. E a razão não podia ser outra: tratava-se de uma peça moderna, em termos de forma e conteúdo, encenada de uma maneira moderna, isto é, sob a coordenação de um diretor, o polonês Ziembinski, recém-chegado ao Brasil. Hoje isso pode parecer pouco, mas na época era muito. O espetáculo tem sido considerado por dezenas de estudiosos o marco inicial do teatro moderno no Brasil. Para os intelectuais que acompanhavam a vida teatral no Rio de Janeiro, era uma prova concreta de que podia haver teatro melhor do que aquele que era oferecido pelas companhias dramáticas profissionais que atuavam na cidade, que eram dirigidas por artistas-empresários como Procópio Ferreira, Jaime Costa, Luiz Iglesias e Dulcina de Moraes, entre outros.

Voltemos um pouco no tempo. A insatisfação com o chamado “velho teatro” — o das companhias dramáticas profissionais — já havia aparecido na década de 1920, na crítica teatral

¹ Este texto foi originalmente preparado pelo autor para apresentação nas jornadas *A modernidade de Nelson Rodrigues*, transmitida online pelo YouTube da FFLCH / USP, nos dias 30 e 31 de maio de 2022.

de Antônio de Alcântara Machado, escritor ligado ao modernismo de 1922. Sabemos que a Semana de Arte Moderna não se ocupou do teatro. A poesia, a prosa, a pintura, a música e a escultura ganharam impulsos no sentido da modernização, que não chegaram ao teatro. As iniciativas de Renato Vianna, Alvaro Moreyra e Flávio de Carvalho, nos anos 1920 e 1930 não tiveram continuidade e as peças modernas de Oswald de Andrade, escritas entre 1933 e 1937, permaneceram inéditas na época. Digamos que esses homens lançaram sementes que levaram um tempo para germinar. Não colheram o que plantaram, porque não encontraram apoio para dar prosseguimento aos seus trabalhos, que tiveram duração efêmera.

Somente em 1938 tivemos uma iniciativa sólida, voltada para a construção de um teatro em moldes modernos, graças ao empenho de Paschoal Carlos Magno, diplomata que criou o Teatro do Estudante do Brasil no Rio de Janeiro. Nesse ano, a estreia de *Romeu e Julieta* pelo grupo amador, com direção da atriz Itália Fausta, dava início a um trabalho de renovação teatral que serviria de inspiração para jovens de todo o país formarem grupos estudantis de teatro. O TEB, de acordo com o depoimento de seu idealizador, foi responsável por inovações que o colocam como iniciador do moderno teatro no Brasil. Afirma ele:

Sabia que nenhum movimento entre nós — político, literário ou artístico — se tornou triunfante sem o apoio da mocidade das escolas. Bati à porta dos universitários para que ajudassem a reintegrar o teatro no seu destino de muito importante província da inteligência. Minha voz encontrou eco. Esse teatro de jovens imediatamente obteve ressonância nacional. Que fez ele? Impôs a presença de um *diretor* como responsável pela unidade artística do espetáculo. Acabou com o *ponto*. Valorizou a contribuição do cenário e do figurinista trabalhando sob a orientação do diretor. Exigiu melhoria de repertório e maior dignidade artística. Divulgou Shakespeare, Racine, Corneille, Gonçalves Dias, Camões, Gil Vicente, Sófocles, Eurípedes, Martins Pena, Rostand, Ibsen, Tchecov e outros clássicos. Destruiu também o preconceito contra o ofício do teatro. Jovens, com sedimentação universitária, depois de suas experiências estudantis, nele permaneceram profissionalmente. Impôs a fala brasileira no nosso palco infestado de sotaque lusitano. Abriu caminho, serviu de exemplo. Copiando-lhe os processos e os ideais, com um mesmo ou maior entusiasmo, multiplicaram-se por esse mundão de Brasil os teatros de estudantes, operários,

comerciários, industriários, bancários. (Mais tarde “Os Comediantes” o ajudariam, de maneira vigorosa, nessa missão de recuperação do teatro brasileiro)².

O que Paschoal Carlos Magno quer sublinhar é que o TEB fez teatro moderno no Brasil, desvincilhando-se dos recursos do “velho teatro”, o teatro praticado pelas companhias dramáticas profissionais. A presença de um diretor responsável pela totalidade do espetáculo era o dado principal. Nas companhias dramáticas profissionais da época havia apenas o “ensaiador”, que era mais um técnico do que um artista. Fazia a marcação, indicando os lugares que os artistas ocupariam no palco, mas não tinha uma visão do conjunto. O ponto era fundamental no “velho teatro”, pois os artistas não decoravam os seus papéis e as peças às vezes ficavam pouco tempo em cartaz. Cada artista recebia apenas as suas falas e as “deixas”, isto é, a indicação de quando deveriam falar. Os cenários eram simples, a iluminação era limitada, sem muita variedade. E o espetáculo girava em torno da figura do primeiro ator — geralmente o dono da companhia dramática. Assim trabalhavam Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jayme Costa, Dulcina de Moraes, para citar os mais importantes e que se notabilizaram nos anos de 1920 a 1950. No terreno da dramaturgia, o atraso também era grande. As peças brasileiras que eram representadas em geral não tinham qualidade artística e só buscavam provocar o riso no espectador. “Rir, rir, rir” era a divisa do teatro declamado da época. Havia também o teatro de revista, com números musicados, diálogos cheios de malícia, mulheres com pouca roupa e nenhuma preocupação literária. Posso estar sendo severo demais nesse julgamento, mas quero aqui dar a nota geral, sem entrar em detalhes ou exceções.

A criação do TEB, em 1938, nasceu da insatisfação com o estado do teatro. Seguiram-se outros fatos e iniciativas como a criação do grupo amador Os Comediantes no Rio de Janeiro e a criação de outros dois grupos amadores em São Paulo: o Grupo de Teatro Experimental, por Alfredo Mesquita, e o Grupo Universitário de Teatro, por Décio de Almeida Prado. Também no Recife e em Porto Alegre o teatro amador ou de estudantes propôs uma renovação cênica. Em 1941 e 1942, Décio desferiu duras críticas ao teatro profissional nos textos que publica na revista *Clima*. Comentando a estreia da temporada de Dulcina de Moraes, em 1941, e reconhecendo que

² Paschoal Carlos Magno, Teatro de Estudante. *Dionysos* (23). Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 117.

a atriz está se esforçando para apresentar espetáculos mais bem cuidados, arremata a sua crônica desta maneira: “Que Odilon e Dulcina continuem com sucesso, como na temporada atual, nesse ‘compromisso’ entre o teatro comercial e o de arte, já que este último parece por ora impossível o Brasil, é o desejo da seção teatral de *Clima*”³. No ano seguinte, a crítica ao teatro comercial de Procópio Ferreira é acachapante. O ator e empresário teatral havia feito uma adaptação de *La Locandiera*, de Goldoni, e o resultado foi “desastroso”, segundo Décio, porque Procópio adulterou o texto, nem mesmo respeitando o enredo. Para ser engraçado, “nada poupou o sr. Procópio Ferreira, nem latidos”. “Raramente a arte permite acomodações”, afirma o crítico, para concluir: “Decida-se de uma vez num sentido ou noutro [sr. Procópio], escolha entre ganhar mais dinheiro ou arriscar um pouco do que ganhou em novas experiências”⁴.

A percepção de que o teatro profissional brasileiro se afastava da Arte torna-se voz corrente nesse final dos anos 1930, início dos anos 1940. Contribuiu para essa percepção a presença no Rio de Janeiro de uma companhia teatral francesa retida pela guerra na Europa. Louis Jouvet era seu diretor. Um artista que acumulara larga experiência como encenador, um dos grandes renovadores da cena francesa.

Impedido de voltar à França, Jouvet permaneceu no Rio de Janeiro e apresentou nessa cidade e em São Paulo, em 1941 e 1942, uma boa parte do repertório de sua companhia dramática: *A Escola de Mulheres*, *Os Ciúmes de Barbouillé* e *Le Medecin Malgré Lui*, de Molière; *Knock*, de Jules Romains; *Ondine*, *Electra*, *La Guerre de Troie n’Aura pas Lieu* e *Judith*, de Jean Giraudoux; *L’Annonce Faite à Marie*, de Paul Claudel, e várias outras peças. O que se deve salientar é que Jouvet imprimia a seus espetáculos uma marca pessoal, a do diretor que se encarregava de harmonizar os elementos todos da montagem: texto, interpretação, cenografia, figurinos, música, iluminação. A importância de sua estada entre nós não pode ser minimizada. Aos brasileiros acostumados ao trabalho técnico do ensaiador, ele revelava o trabalho artístico do encenador moderno.

Sabe-se, também, que Jouvet manteve contato com o grupo Os Comediantes e que teria recomendado não apenas o trabalho de modernização cênica, mas também que fosse valorizada pelo grupo a dramaturgia nacional.

³ Décio de Almeida Prado, “No Rio de Janeiro”. In: Ana Bernstein, *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 261.

⁴ Décio de Almeida Prado, *O teatro em São Paulo*. In: Ana Bernstein, op. cit., p. 268.

Os espetáculos que Jovet apresentou no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1941 e 1942, revelaram a superioridade artística do teatro moderno, isto é, do teatro feito por um conjunto de artistas regido por um diretor. Comparando as montagens do nosso teatro profissional – que eram apenas “marcadas” por um ensaiador, que giravam em torno do ator ou atriz principal, sem espírito de conjunto, dependendo do ponto – com as de Jovet, nas quais havia uma unidade definida por um diretor, as diferenças eram gritantes. Espelhando-se na concepção moderna de teatro, os grupos amadores também se mostraram superiores em seus espetáculos, no que diz respeito à qualidade artística. Lembre-se que Os Comediantes, a partir de 1941, contou com a colaboração de Ziembinski, diretor teatral polonês que se refugiou no Brasil, fugindo da Segunda Grande Guerra.

Pode-se dizer que nesta altura o debate sobre a modernidade teatral começa a ganhar fôlego entre nós. Logo uma polarização se estabeleceu. De um lado, o teatro amador, estimulado pelos intelectuais que o apoiavam na imprensa; de outro, artistas e dramaturgos do “velho teatro” defendendo suas concepções teatrais. São muitos os depoimentos sobre o trabalho do TEB. O cronista Rubem Braga, depois de assistir à representação de *Romeu e Julieta*, afirmou, no jornal *O Imparcial*, de 6 de dezembro de 1938, que “os estudantes fizeram teatro de verdade” e que valia a pena esperar deles iniciativas que mereciam ser apoiadas⁵. Um artigo sem assinatura publicado no *Jornal do Brasil*, em 27 de dezembro do mesmo ano, chamava a atenção para o sucesso da montagem junto às diversas classes sociais, o que desmentia a velha cantilena das companhias dramáticas profissionais de que não havia público senão para comédias desprezíveis e chanchadas:

São, precisamente, os organizadores e diretores de companhias que, preocupados com o êxito material do empreendimento julgam imprescindível excluir dos repertórios todas as peças de qualquer transcendência na concepção ou de qualquer esmero na fatura. Segundo esses cavalheiros, que se deve presumir tenham capacidade e experiência, os únicos espetáculos em condições

⁵ Cf. Comentário de Rubem Braga. *Dionysos* (23), Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 136.

de agradar às multidões figuram no rol dos destituídos de riqueza intelectual e literária.

Os outros espetáculos que se seguiram a *Romeu e Julieta* também mereceram palavras elogiosas da imprensa e o reconhecimento de sua qualidade artística. A segunda peça montada, *Dias Felizes*, de Claude Puget, em 1940, teve direção de Ester Leão. Ela a ensaiou “com acentuada técnica moderna”, lê-se no *Jornal do Brasil* de 18 de outubro. Quatro anos depois, em 23 de dezembro de 1944, o *Correio da Manhã*, a propósito da peça *Palmares*, de Stella Leonardos, encenada pelo TEB, afirmava: “Hoje, o amadorismo é uma realidade estupenda que muitas vezes supera o próprio teatro profissional. Ainda há tempos tivemos o exemplo disso com a representação de *Vestido de Noiva* pelo grupo capitaneado por Santa Rosa e Brutus Pedreira”.

Nesses primeiros anos da década de 1940, o TEB teve como aliado na luta pela renovação teatral o grupo Os Comediantes. O primeiro espetáculo, com a peça *A Verdade de cada um* (*Cose è si vi pare*), de Pirandello, sob a direção de Adacto Filho, atestava o compromisso com o teatro moderno. A imprensa fez mais elogios que restrições, tanto a essa estreia do grupo quanto ao segundo espetáculo, *Uma Mulher e Três Palhaços*, de Marcel Achard, peça reencenada em 1941, com a direção de Adacto Filho, mas supervisionado por Ziembinski, responsável pela iluminação. Foi um grande êxito. O TEB e Os Comediantes caíram nas graças do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, que convocou o Serviço Nacional do Teatro para auxiliar com verbas as montagens dos amadores. As companhias profissionais reagiram. Numa assembleia que realizaram em dezembro de 1943, exigiram de Getúlio Vargas que o SNT não subvencionasse os grupos amadores. No final desse ano, com o sucesso de *Vestido de Noiva*, a rivalidade cresceu muito, e os profissionais perceberam que o repertório de dramas e peças modernas dos amadores e a qualidade artística dos espetáculos que apresentavam vinham aos poucos conquistando boa parcela do público. Artistas como Procópio Ferreira, Luiz Iglesias e Eva Todor, Dulcina e Odilon, Jayme Costa, entre outros, começam a pensar em melhorar seus repertórios e montagens. Faltava-lhes, porém, a disciplina que requeria o espetáculo moderno, a submissão aos desígnios de um diretor.

Sirva de exemplo a iniciativa de Dulcina de Moraes e Odilon Azevedo, artistas que projetaram uma “temporada de arte”, para 1944, visando à melhoria do nível de seus espetáculos, começando pela inclusão de peças de valor artístico em seu repertório. Na temporada de 1944,

Dulcina encenou *Santa Joana e César e Cleópatra*, de Bernard Shaw; *Anfitrião*, 38, de Giraudoux; e *Bodas de Sangue*, de García Lorca. No Rio de Janeiro, a crítica especializada adorou. No livro *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*, Sergio Viotti transcreve vários elogios à temporada, definida como pela atriz como “uma temporada com objetivos culturais”⁶, em entrevista concedida a um jornal. Parece mesmo que Dulcina e Odilon não economizaram nos gastos, parcialmente cobertos por uma subvenção do governo. Esse repertório foi apresentado em São Paulo no início de 1945 e Antonio Candido publicou um importante artigo para *O Estado de S. Paulo*, em 18 de janeiro, intitulado “Renovação teatral”. Seus comentários sobre as interpretações dos artistas são reveladores das dificuldades dos velhos atores para se livrarem de certo histrionismo ou dicção carregada, que prejudicaram, por exemplo, as cenas poéticas de *Bodas de Sangue*. Mas, no geral, Candido elogia os esforços do conjunto de artistas e os desempenhos de Dulcina e seu marido Odilon, comentando detalhes de interpretação que denotam um olhar arguto sobre o trabalho dos intérpretes.

De fato, a companhia dramática Dulcina-Odilon se empenhou bastante para dialogar com as propostas de renovação dos grupos estudantis e amadores. Candido acerta em cheio quando observa que nas “raízes” da tentativa dos artistas-empresários estão as conquistas do teatro amador, que vinha elevando o nível artístico dos espetáculos apresentados. Afirma, então:

‘Os Comediantes’, no Rio de Janeiro, que vimos em S. Paulo no ano passado; o ‘Grupo de Teatro Experimental’ orientado atualmente por Alfredo Mesquita e o ‘Grupo Universitário de Teatro’, dirigido por Décio de Almeida Prado representam um movimento arrojado e fecundo, sendo que o 1º. e o 3º. podem ser considerados, para o Brasil, movimentos de vanguarda, na sua tentativa de romper inteiramente com o repertório e as convenções dominantes, apelando para o teatro poético e imprimindo um cunho bastante livre às suas realizações.

A lucidez de Candido em relação às transformações em curso no teatro brasileiro é notável. Ele observa que se o teatro amador pode “acessar” com uma renovação artística, apenas o teatro profissional pode levá-la adiante e consolidá-la, por força do trabalho contínuo e do contato constante com o público. Daí os elogios a Dulcina e Odilon, ao seu esforço “heroico”

⁶ Sérgio Viotti, *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000, p. 295.

nessa temporada de 1944, início de um empreendimento que a seu ver precisa ter continuidade, apesar dos obstáculos que se encontram no interior do próprio meio teatral. Candido acrescenta que se trata de uma tarefa difícil e meritória, pois, ao contrário dos amadores, não lhes basta “iniciar”. Dulcina e Odilon devem vencer “neles próprios, e no seio do profissionalismo, onde recrutam o seu pessoal, os cacoetes de dezenas de anos, inflexivelmente conservados”. Seu ponto de vista em relação à necessária modernização do teatro brasileiro é o mesmo que encontramos nas críticas teatrais que Décio escreveu para a revista *Clima* ou nos artigos que Alfredo Mesquita vinha publicando na imprensa. Aliás, vale lembrar que Alfredo Mesquita não concordou inteiramente com a apreciação que Antonio Candido fez dos espetáculos de Dulcina, em artigo publicado em *O Jornal*, do Rio de Janeiro, em 20 de maio de 1945. De um modo geral, concordou com as restrições de Candido, mas foi muito mais duro nas críticas e bem mais econômico nos elogios. A seu ver, a companhia de Dulcina ainda estava presa ao “velho teatro” e o principal defeito de seus espetáculos é que não tinham “direção”. O repertório era bom — “estupenda”, a tradução de *Bodas de Sangue* por Cecília Meireles —, bem como a intenção de elevar o nível artístico das montagens, mas o teatro moderno exigia a presença de um *diretor*. Eis o que escreveu:

Para principiar é forçoso que se diga que a iniciativa teatral de Dulcina, tentando fazer, pela primeira vez entre nós, teatro sério, bom teatro, teatro de verdade, em suma, é das mais dignas de aplausos, de interesse e simpatia, demonstrando evidente vontade de acertar, imensa coragem e desprendimento.

A realização, o resultado final obtido é que não me parece ter correspondido de forma alguma à expectativa, aos elevados desígnios que a animaram. E tudo por quê? *Por absoluta e completa falta de direção*. De fato, para que se faça bom teatro talvez haja apenas uma condição *sine qua non*: boa direção. Dinheiro, grandes artistas, peças estupendas são coisas de menor importância, caso exista boa direção. Quantas vezes uma peça medíocre, levada por atores obscuros, com cenários paupérrimos, torna-se um estupendo espetáculo graças a seu diretor. Quantas mais uma boa peça naufraga por culpa exclusiva da má direção. Foi exatamente o que se deu com Dulcina. Faltou quem a dirigisse. Essa falha

tornou-se patente através da absoluta falta de unidade, qualidade essencial, dos seus diversos espetáculos⁷.

Alfredo Mesquita avalia que a escolha das peças se deu pelo interesse de Dulcina em interpretar as heroínas que poderiam fazê-la brilhar em cena, pouco preocupada com a unidade do espetáculo. Sua impressão é que os textos de Shaw, Giraudoux e Lorca pouco a interessaram. E que deve ter se perguntado: que heroína gostaria de ter sido? Daí a escolha das personagens femininas:

Cleópatra, “a rainha cortesã!” A Alcmena, de Giraudoux, a feminilidade encarnada no amor conjugal! E Joana D'Arc, amor sagrado, e a Noiva, de Lorca, o amor profano! E por aí afora... Daí termos visto, em vez de Cleópatra, de Alcmena, de Joana D'Arc ou da Noiva, Dulcina – Dulcina por toda parte, com seu sotaque peculiaríssimo, seus trejeitos habituais, seu corpo coleante e suas formas acentuadas por artes de grandes costureiros⁸.

Alfredo Mesquita toca no defeito principal dos grandes astros do teatro brasileiro das décadas de 1920 a 1950, como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa e Dulcina: todo o espetáculo devia girar em torno de suas figuras. Desse modo não havia necessidade senão de um ensaiador para fazer as marcações do palco, o centro destinado aos astros, e as laterais e os fundos aos artistas secundários. A falta de um diretor para dar harmonia e unidade às montagens prejudicou as apresentações de Dulcina, segundo Alfredo Mesquita e também segundo o crítico carioca Pompeu de Sousa, um dos poucos que ousavam criticá-la na imprensa do Rio de Janeiro. Comentando a encenação de *Santa Joana*, de Shaw, ele censurou o estrelismo de Dulcina: “Aquela senhora não resistiu à tentação: queria fazer, queria fazer, queria fazer... Com boa carga de autossuficiência, não admite aprendizado, não admite estudo, não admite direção. Faz o que quer. E faz sempre errado”⁹. O grande desafio para a modernização teatral, na década de 1940, está aí nas palavras de Pompeu de Sousa: os grandes astros não querem aprender, não querem

⁷ Alfredo Mesquita, *O Teatro de meu Tempo*. Org. de Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2023, p. 55-56.

⁸ Idem, p. 56.

⁹ Cf. Victor Hugo Adler Pereira, *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 186.

estudar, não querem atuar sob as ordens de um diretor. Daí Alfredo Mesquita terminar seu texto da seguinte maneira:

Para terminar, quero dizer que, mais uma vez, por mais digno de louvor que tenha sido o esforço de Dulcina, é impossível aplaudi-la ou sequer tentar encobrir o seu fracasso. Seria desservir a causa do teatro, pela qual nos batemos todos. Justamente “por muito amar” o teatro, por querer servi-lo e por admirar a capacidade de trabalho de Dulcina, é que se deve apontar os erros em que caiu, dizendo-lhe francamente que, se quiser vencer como é o seu desejo e o nosso, é forçoso voltar atrás, recomeçar tudo de novo e do princípio. É inútil querer insistir em prosseguir pela estrada pela qual vai. É esquecer esta primeira tentativa, tudo que ficou para trás, desde os anos de teatro comercial e barato e, aproveitando os bons elementos que possui, a sua força de vontade, o dinheiro, seguisse agora, bem guiada (é o essencial) em outra dimensão. E essa direção aí está à sua frente: é o espinhoso caminho do verdadeiro teatro de vanguarda, sem luxo, sem concessões ao mau gosto ambiente, procurando criar alguma coisa verdadeiramente nova, teatro de pesquisa, de luta, sem vedetes, pedrarias, brocados, com uma trupe jovem e homogênea, com espírito de “equipe”, criando verdadeira unidade entre peças, artistas e diretor!¹⁰

Até este ponto, enfatizei o debate teatral em torno dos artistas e dos espetáculos. Vejamos agora a situação da dramaturgia brasileira no final da década de 1930, início da seguinte, momento em que o jornalista Nelson Rodrigues surge no cenário teatral¹¹.

Em termos concisos, podemos dizer que o teatro profissional ia muito bem, com o grande público satisfeito com o teatro de revista, por um lado, e com o teatro declamado, por outro. Impressiona folhear a coleção do *Boletim da SBAT* (Sociedade Brasileira de Autores Teatrais) da década de 1930, na qual podemos acompanhar, mês a mês, o repertório apresentado no Rio de Janeiro, São Paulo e em várias outras localidades. O predomínio absoluto das peças brasileiras — comédias em primeiríssimo lugar — é notável, por revelar o prestígio extraordinário dos

¹⁰ Alfredo Mesquita, *O Teatro de meu Tempo*, p. 65.

¹¹ Aproveito aqui alguns parágrafos que fazem parte do artigo “A revolução Nelson Rodrigues”, que publiquei no número 70 (2012) da *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras.

nossos dramaturgos junto às companhias teatrais e ao público. Um jornalista da *Gazeta de Notícias*, Astério de Campos, fez um balanço do sucesso desse repertório entre 1931 e 1941. Os números impressionam. Peças como *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo; *O Interventor*, de Paulo Magalhães; e *Amor*, de Oduvaldo Vianna, já haviam atingido a marca de quatrocentas representações. E não foram poucas as peças que naqueles dez anos haviam sido representadas mais de cem vezes: *O Hóspede do Quarto n. 2* e *O Maluco n. 4*, de Armando Gonzaga; *Suicídio por Amor*, de Abadie Faria Rosa; *Iaiá Boneca* e *Sinhá Moça Chorou...*, de Ernani Fornari; *O Bobo do Rei*, *Anastácio* e *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo; *Compra-se um Marido*, de José Vanderley; *Onde Estás, Felicidade?*, de Luiz Iglésias; *Feitiço*, de Oduvaldo Vianna; *Saudade, A Ditadora*, *O Marido n. 5*, *Flor de Família* e *Feia*, de Paulo de Magalhães; *Divino Perfume*, de Renato Vianna; *Carlota Joaquina*, de Raimundo Magalhães Júnior; *Bombonzinho*, *Sansão* e *A Marquesa de Santos* de Viriato Corrêa¹².

Esse balanço — que não leva em conta o teatro de revista — dá uma ideia perfeita da realidade teatral brasileira do período. Por ele sabemos quais são os autores e as peças de maior sucesso, informações às quais podemos acrescentar que os artistas mais aplaudidos foram Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes e Jaime Costa.

Essa fortaleza muito bem estruturada, o teatro profissional, parecia inabalável no início da década de 1940. Havia autores, peças e público — um público popular —, em perfeita sintonia. Com rapidez, exceto pelos sucessos já referidos, as peças se sucediam no cartaz, ensaiadas o bastante para os artistas conhecerem os lugares que ocupariam no palco, as características principais dos personagens que iriam interpretar, as deixas, e memorizarem na medida do possível as suas falas — nas apresentações, as falhas de memória eram socorridas pelo ponto.

Se no terreno do espetáculo teatral a oposição ao “velho teatro” começou a surgir com os grupos amadores, como procurei demonstrar, no terreno da dramaturgia, o papel principal coube mesmo a Nelson Rodrigues. Sua primeira peça, *A Mulher sem Pecado*, representada em 1941, não fez sucesso e nem obteve repercussão, porque não foi bem montada. Mas depois de *Vestido de Noiva*, encenada em dezembro de 1943, o teatro brasileiro não seria mais o mesmo. A peça impunha-se como exemplo de dramaturgia moderna, na sua forma fragmentada, na divisão dos

¹² Cf. “O sucesso das comédias brasileiras de 1931 a 1941”. *Boletim da SBAT*, n. 202, abril de 1941, p.11.

três planos — realidade memória e alucinação — e em seu conteúdo inusitado: a investigação da subjetividade de uma mulher atropelada e à beira da morte.

Ruy Castro, biógrafo do dramaturgo, transcreve várias opiniões favoráveis à peça, principalmente de escritores e intelectuais, no livro *O Anjo Pornográfico*. Destaquemos algumas delas. Carlos Lacerda — que na época gostava de teatro e logo escreveria algumas peças — “deu uma conferência no Teatro Phoenix, dizendo que Nelson Rodrigues estava revolucionando a linguagem do teatro mundial”¹³.

Exagero à parte, sejamos modestos em admitir que a revolução dizia respeito à dramaturgia brasileira, como aliás reconheceu o principal crítico literário em atividade no país, Álvaro Lins. Num entusiasmado estudo de *Vestido de Noiva*, depois de assinalar as qualidades dessa “tragédia da memória”, ele conclui dizendo: “Tenho comigo que Nelson Rodrigues está hoje no teatro brasileiro como Carlos Drummond de Andrade na poesia. Isto é: numa posição excepcional e revolucionária”¹⁴.

Se o julgamento favorável de Álvaro Lins teve o peso de vir de alguém que era uma autoridade no terreno da crítica literária, o que dizer dos elogios que *Vestido de Noiva* ganhou de um dos maiores poetas brasileiros, Manuel Bandeira? Em dois artigos, ele qualificou o autor como “poeta”, “um grande poeta”, e a peça como “admirável” e “obra-prima”. E mais: afirmou que não se tratou apenas de um triunfo da *mise en scène* o que ocorreu na noite de 28 de dezembro: “O drama em si adquiriu extraordinário relevo, concretizou-se em inesquecíveis imagens plásticas, assumiu aos nossos olhos iluminados uma realidade, ou antes, uma super-realidade mais forte, mais prestigiosa, mais humana”¹⁵.

Outro poeta, Augusto Frederico Schmith, também fez elogios a Nelson Rodrigues, chamando-o, numa carta pessoal, de “inovador e renovador”. Afirmou também que “*Vestido de Noiva* é mais que uma peça – um processo e uma revolução”¹⁶.

A repercussão do espetáculo nos meios literários e intelectuais e, principalmente, os artigos de Álvaro Lins e Manuel Bandeira, explicitando as inovações dramatúrgicas e a qualidade artística de *Vestido de Noiva*, projetaram o nome de Nelson Rodrigues no Rio de

¹³ Ruy Castro, *O Anjo Pornográfico: a Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 176.

¹⁴ Álvaro Lins, Uma tragédia da memória, em *Nelson Rodrigues, Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 192.

¹⁵ Manuel Bandeira, *Vestido de Noiva, em Nelson Rodrigues, Teatro Completo*, op. cit., p.183.

¹⁶ Cf. Nelson Rodrigues, *O Reacionário: Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977, p. 132.

Janeiro e no país. Quando o grupo Os Comediantes se apresentou em São Paulo, em junho e julho de 1944, um jovem crítico, Décio de Almeida Prado, em início de carreira que seria fecunda, fez uma apreciação sobre o espetáculo e a peça de Nelson Rodrigues, na qual apontou as inovações no terreno da encenação e da dramaturgia. Escreveu, então: “A importância da peça do Sr. Nelson Rodrigues para o teatro brasileiro é enorme. Causa mesmo espanto ver repentinamente surgir do nada que é o nosso teatro, quase por milagre de geração espontânea, um autor com tanta audácia, que procura, logo nas primeiras tentativas teatrais, dominar virtuosisticamente o meio de expressão artística que escolheu”¹⁷.

Décio fez uma bela análise da peça, por um lado elogiando sua “forma propositalmente complexa”, seu “conteúdo psicológico”, seu “enredo dramático interessante por si mesmo”, e, por outro, criticando alguns pontos que julgou mais fracos. No saldo positivo de suas considerações críticas, louvou a ousadia de Nelson Rodrigues, que procurou “novos caminhos” e sacudiu “a pasmaceira que vai por aí”: “*Vestido de Noiva* é uma peça excepcional para o nosso meio e um excelente ponto de partida. Dela, guarde o Sr. Nelson Rodrigues a capacidade imaginativa com que ideou a história e a figura de Alaíde e a audácia com que procurou revolucionar a técnica do nosso pobre teatro, tão necessitado de alguns revolucionários”¹⁸.

Os dramaturgos do “velho teatro”, entrincheirados na Sociedade Brasileira dos Autores Teatrais, a SBAT, declararam guerra ao teatro moderno. Sentiram-se cobrados pelos setores mais intelectualizados do país e se defenderam em não poucos artigos, publicados em jornais e no *Boletim da Sbat*. Já no número 221 dessa revista (janeiro a março de 1944), R. Magalhães Júnior saía em defesa do gênero de peças que escrevia, no texto intitulado “Em defesa da farsa”:

A temporada dos Comediantes desencadeou uma tempestade de ataques contra os autores nacionais que se dedicam ao gênero cômico. Pela vontade dos críticos improvisados que se manifestaram sobre a iniciativa, devíamos ser todos linchados. Tenho duas palavras a dizer, como desabafo de condenado à morte. Aqui vão elas. Sou um dos autores de farsas do Brasil. Podem chamar de farsas, se quiserem, *A Família Lero-Lero*, *Mentirosa* e *O Homem que Fica*. Não me envergonharei disso. Uma dessas farsas

¹⁷ Décio de Almeida Prado, Os Comediantes em São Paulo. *Folhetim: Teatro do Pequeno Gesto* (Especial Nelson Rodrigues), n. 29, 2010/2011, p. 96.

¹⁸ Idem, p. 100.

representou um dos maiores êxitos de bilheteria do teatro brasileiro em todos os tempos, provando que nesses dias sombrios o público quer rir. Rir com todas as suas forças.

Magalhães Júnior argumenta que só o teatro subvencionado pode encenar peças experimentais, e que o grosso do público quer comédias, não dramas. Como se lê em outro artigo publicado meses depois, no número 223 do *Boletim da Sbat* – “A dívida de glória dos nossos artistas aos autores brasileiros”, de Sergio Peixoto – “a peça nacional, tendo sabor local e, quase sempre, explorando um enredo baseado em nossos costumes, sempre desperta maior interesse no grande público”. Ainda no final de 1944, Daniel Rocha, no artigo “Os sete fôlegos do teatro nacional” (*Boletim da Sbat*, número 224, de outubro-dezembro), faz nova defesa do “teatro para rir” e do teatro para o grande público e não para “uma elite de ‘cerebralizados’ capazes de compreender as sutilezas de um maçante Giraudoux; ou o simbolismo de um poeta como García Lorca; ou os recalques metafísicos de Lúcio Cardoso ou enfim, o teatro psíquico de um Nelson Rodrigues”. Eu poderia citar dezenas de outros artigos que tematizam a disputa entre, digamos, os novos e os velhos ao longo da década de 1940. No livro *A Musa Carrancuda*, Víctor Hugo Adler Pereira estuda o processo de modernização do teatro brasileiro a partir de uma enquete realizada pelo jornalista Daniel Caetano, que em 1946 entrevistou 42 pessoas ligadas à arte cênica. O conjunto de depoimentos sobre a situação teatral é uma documentação notável do debate que havia começado alguns anos antes, como procurei destacar. Diga-se, ainda, que o debate se estende por mais alguns anos, até que ao longo da década de 1950 o teatro moderno se torna uma realidade no Brasil, tanto no que diz respeito ao espetáculo, quanto à dramaturgia.

Referências bibliográficas

- BANDEIRA, Manuel. Vestido de Noiva. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*, p.182-183.
- BRAGA, Rubem. Comentário de Rubem Braga. *Dionysos* (23), Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 136-137.
- CANDIDO, Antonio. Renovação teatral. *O Estado de S. Paulo*, 18/01/1945, p. 4.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico: a Vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

FARIA, João Roberto. A revolução Nelson Rodrigues. *Revista Brasileira* (70). Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2012, p. 13-34.

LINS, Álvaro. Uma tragédia da memória. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1993, p. 191-192.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. Em defesa da farsa. *Boletim da SBAT* (221), jan.-mar. 1944, p.11.

MAGNO, Paschoal Carlos. Teatro de Estudante. *Dionysos* (23). Rio de Janeiro: SNT, 1978, p. 117.

MESQUITA, Alfredo. *O Teatro de meu Tempo*. Org. de Nanci Fernandes, Maria Thereza Vargas e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2023.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PEIXOTO, Sérgio. A dívida de glória dos nossos artistas aos autores dramáticos. *Boletim da SBAT* (223), jul.-set. 1944, p. 27.

PRADO, Décio de Almeida. No Rio de Janeiro. In: BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p.260-261.

PRADO, Décio de Almeida. O teatro em São Paulo. In: BERNSTEIN, Ana. *A Crítica Cúmplice: Décio de Almeida Prado e a formação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 266-269.

PRADO, Décio de Almeida. Os Comediantes em São Paulo. *Folhetim* (29). Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto (Especial Nelson Rodrigues), 2010/2011, p. 95-100.

ROCHA, Daniel. Os sete fôlegos do teatro nacional. *Boletim da SBAT* (224), out.-dez. 1944, p.8.

RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário: Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977. S/ASS. O sucesso das comédias brasileiras de 1931 a 1941. *Boletim da SBAT*, n. 202, abril de 1941, p.11.

VIOTTI, Sérgio. *Dulcina e o Teatro de seu Tempo*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2000.

João Roberto Faria é professor sênior de Literatura Brasileira da FFLCH/USP. Foi *visiting professor* na Universidade do Wisconsin, em Madison, em 2000. É membro do Grupo de Pesquisa Brasil-França, do IEA/USP e autor de vários livros, com destaque para: *Ideias Teatrais: o Século XIX no Brasil* (São Paulo, Perspectiva/Fapesp, 2001 – prêmio APCA); *Do Teatro: Textos Críticos e Escritos Diversos* (Perspectiva, 2008), no qual reuniu a produção crítica de Machado de Assis sobre teatro; *História do Teatro Brasileiro, I e II* (Perspectiva/Sesc, 2012-2013 — Prêmio Jabuti); *O Naturalismo* (Perspectiva, 2017), em parceria com J. Guinsburg); *Teatro e Escravidão no Brasil* (Perspectiva, 2022).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2405-4890>. Email: jroberto@usp.br

O DRAMATURGO NELSON RODRIGUES: CONSERVADOR E REVOLUCIONÁRIO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p37-48>

Flávio Aguiar

RESUMO

O presente ensaio defende a tese de que os ideais conservadores do ponto de vista político e social, mantidos por Nelson Rodrigues, abriram-lhe o caminho para a criação de uma estética teatral revolucionária na peça *Vestido de Noiva*. Em apoio a ela examina outros casos semelhantes na dramaturgia brasileira, os de José de Alencar e de José de Anchieta. Apoiando-se na análise da construção formal do enredo da peça, dissolvendo-lhe a linearidade comum na dramaturgia da época.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; *Vestido de noiva*; “anjo pornográfico”; dissolução da consciência.

ABSTRACT

*The present essay sustains the thesis that the conservative ideals from a political and social point of view, maintained by Nelson Rodrigues, paved the way for him to create a revolutionary theatrical aesthetic in the play *Vestido de Noiva*. In support of this thesis, it examines other similar cases in Brazilian dramaturgy, those of José de Alencar and José de Anchieta. It is based on the analysis of the formal construction of the play's plot, dissolving its common linearity in the dramaturgy of the time.*

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; *Vestido de noiva*; “pornographic angel”; dissolution of consciousness.

Como pode alguém ser conservador e revolucionário ao mesmo tempo? Parece um paradoxo insolúvel. No caso do dramaturgo Nelson Rodrigues, buscar a solução do paradoxo nos leva a uma consideração mais ousada ainda sob a forma de pergunta hipotética: seria ele um revolucionário no teatro *porque* era conservador?

Uma ressalva prévia: não estamos tratando de um caso análogo ao daqueles militantes comunistas, anarquistas, socialistas ou libertários, que eram revolucionários nas reuniões dos seus partidos e nas manifestações, ou seja, da soleira da porta de casa para fora, e eram conservadores da mesma soleira para dentro dos respectivos lares. Estamos tratando de um caso — dentre vários, é verdade — em que vislumbro um vínculo íntimo entre uma práxis revolucionária, no âmbito artístico da dramaturgia, e o pensamento de caráter conservador que a animava e lhe dava — eis uma palavra-chave — *forma*, exigindo que esta fosse transformadora, inventiva e inovadora.

Falei em “vários” casos semelhantes? Sim. Vejamos alguns. Debrucemo-nos sobre quem se pode considerar como um intelectual orgânico da Conquista europeia, colonial, cristã e capitalista: o dramaturgo José de Anchieta, S. J., a sigla consagrada da **Societas Iesu**, a Companhia de Jesus.

A palavra “Companhia” sugere uma estrutura militar, onde a Ordem Jesuíta seria uma fração militante do Batalhão (ou mais amplamente o Exército) Católico, a combater,

com disciplina rígida, pela Contra-Reforma, e logo em seguida pela conquista missionária das almas do Novo e do Velho Mundo, esparramada que foi das Américas ao Japão.

Não vou me deter muito sobre esta expansão, para não roubar demasiado tempo ao nosso tema principal, o nosso heroico e anti-heroico Nelson Rodrigues. Quero lembrar apenas que, como militante do esforço jesuítico, José de Anchieta trouxe para o Novo Mundo a ser conquistado material e espiritualmente uma forma teatral que, quando ele aportou no futuro Brasil, na segunda metade do século XVI, já poderia, pelo menos aos olhos de hoje, ser considerada como conservadora e em vias de ser superada: o auto medieval.

Porém, ao fazer isto, e por extremar algumas características dos autos europeus que conhecia, forçando seus limites e fronteiras, cobriu-os com tintas inovadoras. Por exemplo: nas práticas brasílicas, ao contrário do praticado em outras plagas missionárias, os gentios, ou índios, ou “atores oriundos dos povos originários”, para utilizarmos uma expressão de acordo com o politicamente correto de hoje em dia, faziam seus próprios papéis. Tomou de empréstimo uma de suas línguas, ou sua versão dela, além de alguns de seus hábitos e costumes. Assim os irrequietos demônios, que não costumavam sentar-se nas representações do Velho Mundo, passaram a fazê-lo, para tramar em conciliábulos suas estrepolias. Passaram a fumar e a “cauinar” igualmente.

Nas representações europeias o papel dos demônios era frequentemente atribuído a funâmbulos, diríamos hoje, dotados de um espírito circense. Por aqui sucedeu algo análogo, embora não houvesse artistas de rua, aliás, muitas vezes, nem mesmo ruas, conceito que também foi trazido a nossas plagas pelos europeus. Pelos depoimentos que se tem, os anhangás (demônios) eram o grande sucesso das representações, tanto junto aos e às curumins quanto aos próprios adultos. A tal ponto chegou este sucesso que ele foi responsável pela afirmação de nosso primeiro artista de exportação, o “gentio” batizado Ambrósio Pires, especializado em anhangás, enviado à Europa para mostrar que os demônios do Novo Mundo eram tão bons quanto os do Velho, e também agiam devidamente em nome da conquista cristã.

Assim, o que o conservador Anchieta fez em seu tempo já não foi pouco. Mas houve mais: séculos depois ele viria a ser o padroeiro, com a colaboração de Gil Vicente, de uma

linhagem teatral explorada por uma plêiade de artistas brasileiros de índole popular, contestadora e crítica, como um Ariano Suassuna e mesmo um autodeclarado comunista, como João Cabral de Melo Neto, responsável, com ajuda do Chico Buarque, de Silnei Siqueira, Roberto Freire e dos atores do TUCA, por um dos maiores sucessos mundiais do teatro brasileiro, *Morte e Vida Severina*, peça vencedora do Festival de Teatro Universitário em Nancy, na França, em 1966.

Outro exemplo de como pensamentos conservadores (pelo menos aos olhos de hoje) podem levar a escolhas artísticas radicais e espantosas encontra-se na obra de José de Alencar. Aliás, em suas obras os exemplos são vários, mas por economia de tempo vamos nos deter num único caso, e teatral, para não forçarmos demasiadamente as balizas desta exposição. O escritor cearense radicado na Corte, que chegou a ser Ministro da Justiça do ministério conservador de 1868, liderado pelo ex-liberal Visconde de Itaboraí, foi, na verdade, uma caixa de surpresas. Em 1857, aos 26 anos, experimenta seus primeiros sucessos e também fracassos artísticos. Entre os primeiros estão seu romance *O Guarani* e a comédia *O demônio familiar*. No segundo caso conta-se a peça *O crédito*, que teve apenas três encenações. Era filho do grande senador liberal e ex-padre José Martiniano de Alencar; por isto pesava sobre ele o dito pesado de ser um dos “filhos espúrios de uma relação ilegítima”. Encontrou na geração e nas ideias do chamado Teatro Realista francês, com suas preocupações moralistas sobre o adultério, a prostituição cortesã e outras ameaças à família burguesa, uma fonte de inspiração profunda e permanente. Aqui já cabe uma ressalva, pois dentro do mundo patriarcal e patricio que era o das famílias dos oligarcas brasileiras, o ideal que animava alguns dos autores do Teatro Realista, de um casamento mutuamente monogâmico e que respeitasse também o direito à escolha por parte das mulheres poderia parecer algo bastante radical. Movido por este ideal utópico, que já expusera em *O demônio familiar*, Alencar resolveu aprofundar-se no tema das “relações naturais”, para se valer do termo caro a um outro “conservador revolucionário” no teatro, o surpreendente Qorpo-Santo, e no começo de 1858 deu à ribalta a peça *As asas de um anjo*, em que abordava as tentativas de uma candidata a cortesã — Carolina — de vivenciar nos hotéis e em outras dependências da Corte provinciana a *féerie* febril das aventuras da Cidade-Luz europeia. Claro está que nossa Carolina vai se perder nas *féeries* brasileiras e

ficar finalmente apenas com a febre, devido às devassidões em que se empenha, por abandonar um amor sincero em troca do mundo enganoso das irresponsabilidades imorais.

Porém o severo Alencar vai apontar que por trás de tudo está a devassidão estrutural de uma sociedade pervertida e perversa, que ao mesmo tempo fascina e cega a pobre moça que se perde em seus labirintos e meandros. Assim, pois, o conservador Alencar, ao invés de alguns seus colegas franceses, invectiva mais a sociedade e suas hipocrisias do que a fraqueza moral da moça, anjo que perde suas asas, mas que... permanece anjo. E para escândalo das mentalidades mais vetustas, Alencar monta um enredo que culmina com um clímax duplo e surpreendente, para dizer o mínimo. No primeiro clímax, o pai embriagado da moça febril e desvairada tenta seduzi-la, pois não a reconhece, nem ela tampouco o reconhece, a princípio. Quando o reconhecimento acontece, ela desmaia de vez (sem morrer, entretanto), arrasada pela ameaça do incesto. No seguimento, o móvel daquele amor sincero que ela perdera retorna, e a reconduz ao seio de uma família honesta, com ela se casando, embora lhe prometa que o casamento será “branco”, isto é, sem que se realize a união sexual. O fato é que tudo isto, sobretudo a cena ameaçadora do incesto possível, foi demasiado para o palco da Corte, e a polícia acabou por proibir a peça. O trauma levou o ofendido Alencar à promessa de que abandonaria o teatro, fazendo “de sua pena uma cruz”.

Bem, nem uma nem outra coisa assim se passaram; nem Alencar abandonou de vez a dramaturgia, nem o casamento de Carolina terminou sendo tão “branco” assim. Mas isto são temas e caminhos de outras peças do escritor cearense. O que importa aqui é fixarmos que, no seu esforço de pintar uma cena completamente conservadora a ponto de torcer o destino provável de seus personagens, se os ditames do Teatro Realista que professava fossem seguidos à risca, envolvendo a morte ou pelo menos a total desgraça da protagonista, Alencar terminou criando um enredo que sacudiu os alicerces da ribalta e até os da chefatura de polícia da Corte e do Conservatório Dramático em que militava como conselheiro e... censor. *Nota Bene*: em seu esforço titânico de tudo consertar em prol de uma moral bem estruturada e realizada, Alencar criou uma *forma* teatral inusitada, escapando das *fôrmas* tradicionais do Teatro Realista. Porque, como nos ensina Northrop Frye, o enredo é também uma forma, podendo ser visualizado tanto como uma sucessão

diacrônica de eventos, a intriga, como uma estrutura sincrônica que define a ação profunda da peça, a passagem de uma situação inicial a uma situação final, sendo que o percurso de uma a outra e a comparação das duas define o seu sentido.

Para os moldes de hoje, a *ação* estruturada por Alencar pode parecer timorata e açucarada; mas não o era naqueles idos de meados do século XIX. Alencar queria revolucionar os alicerces e os moldes da família brasileira, dando-lhes a raiz e o verniz do que ele pensava ser a *célula mater* de uma civilização moderna e aburguesada. A tanto pretendia o conservador futuro ministro da Justiça, que já acasalara, para fundar a sociedade e a cultura brasileiras, um índio — o antigo gentio de Anchieta — e uma jovem branca no alto de uma palmeira que flutuava, até hoje ninguém sabe muito bem como. Aliás, esta pode ser uma metáfora muito adequada para o nosso Brasil de todos os tempos: o Brasil sempre afunda, e no entanto volta a flutuar, contrariando todas as leis da Física e da verossimilhança política.

Em 1858 a proibição de *As asas de um anjo* provocou intenso debate na imprensa da Corte. Os críticos mais conservadores da peça condenaram tanto a cena do potencial incesto quanto a solução final, de permitir a regeneração da prostituta e sua reintegração social através de um casamento em que o marido adota a filha que ela tivera com outro homem, seu primeiro sedutor.

Alencar defendeu vigorosamente sua peça e a estrutura ficcional que montara, como rigorosamente moralistas. Argumentou que o casamento final da protagonista com Luís é sua “punição final”. Argumentou também que aquilo que se permitia subir ao palco se a peça fosse estrangeira, não se permitia numa criação brasileira, “porque”, escreveu ele, “assistindo a *As asas de um anjo* o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias, à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos”. Este é um dos alicerces implícitos da posição moralista de Alencar: sua condenação da hipocrisia dominante numa sociedade que não consegue reconhecer os vícios que acolhe e alimenta, até mesmo por imitação servil da sociedade europeia, ou seja, a francesa.

Não é necessário muito esforço para perceber que esta eleição e condenação da hipocrisia estrutural da sociedade é também um dos alicerces da obra teatral de Nelson

Rodrigues, começada quase um século depois das aventuras e desventuras de Alencar no teatro. Considerando-se católico e conservador, partidário do movimento tradicionalista liderado pelo cardeal francês Marcel Lefebvre, durante boa parte de sua vida Nelson Rodrigues defendeu tudo o que havia de mais reacionário no Brasil, escolhendo a dedo os inimigos que crucificava em seus ataques violentos, como D. Hélder Câmara, arcebispo progressista em Recife, cidade natal do dramaturgo. Ainda assim, teve passos contraditórios em sua carreira, pois embora fosse próximo e protegido de Assis Chateaubriand, dos *Diários Associados*, e chegasse a participar de programas da Rede Globo, também trabalhou para o jornal getulista *Última Hora*, de Samuel Wainer, no começo da década de 50 e no *Correio da Manhã*, em 1967, quando este já fazia oposição à ditadura instalada no país pelo golpe de 1964, que Nelson apoiara entusiasticamente. Ressalve-se que depois ele reviu este apoio, ao ver seu filho preso e torturado pela repressão da ditadura.

Num destes — como descrever? — impulsos contraditórios, Nelson terminou por criar um personagem — uma autêntica “persona literária” — para si mesmo, proclamando-se um “anjo pornográfico”, expressão que daria o título para sua biografia, escrita por Ruy Castro e publicada em 1992, doze anos depois da morte do biografado. Pode-se dizer, sem erro, que este “anjo pornográfico” foi o autor das 17 peças de teatro assinadas por Nelson Rodrigues, e também de outras obras suas, algumas publicadas com outros pseudônimos, como Suzana Flag. Tal como o conservador Alencar, em 1858, o “anjo pornográfico” de Nelson Rodrigues teve sérios problemas com a censura, tendo algumas de suas obras proibidas, e suportando acusações de “obsceno”, “imoral” e outros adjetivos semelhantes.

Terá sua peça *Vestido de noiva*, que, com ajuda de Zbigniew Ziembinski, Tomás Santa Rosa Jr. e do grupo Os Comediantes, é tida como o marco revolucionário do teatro brasileiro, sido escrita pelo “anjo pornográfico”, ou pelo conservador Nelson Rodrigues, que se orgulhava de seu reacionarismo? Ou por ambos, que é a nossa tese, que tentaremos comprovar.

Nossa hipótese é a de que o fundamento primeiro (mas não o mais importante) de *Vestido de noiva* é um enredo melodramático e tradicional, digno do conservador Nelson Rodrigues, mas que o “anjo pornográfico” virou de pernas para o ar, graças a seu faro

jornalístico, sua autêntica vocação dramaturgica, e sua tendência de permanecer sendo um “menino” que a tudo olhava “pelo buraco da fechadura”, como ele mesmo dizia.

A intriga de *Vestido de noiva* pode ser descrita como se segue. Uma família de classe média muda-se para uma casa onde morara, até o começo do século XX, uma *cocote* famosa, Madame Clessi. Essa *cocote* fora assassinada a facadas ou navalhadas pelo grande amor de sua vida, um adolescente de 17 anos. Neste amor de Madame Clessi havia uma pitada de sal incestuoso, pois ela confessa a certa altura que revivia no rapaz a imagem seu filho que morrera aos 14 anos. A família que se mudara para a casa que fora sua era constituída pelo pai, Gastão, a mãe, Da. Lígia e duas filhas, Alaíde, e Lúcia. Os pais descobrem que no sótão da casa ficou um baú com roupas de Madame Clessi, além de um diário desta. Da. Lígia decide livrar-se do baú, mas antes que ela o faça, a filha Alaíde se apossa do diário, que lê avidamente. Interessada pela vida e pelo destino da *cocote*, em cujo quarto dorme, Alaíde faz pesquisas nos jornais da época sobre ela, o crime que a vitimou e sua repercussão, em 1905. A leitura do diário induz Alaíde a desenvolver uma série de fantasias em que “dialoga” com a imagem de Madame Clessi, ou em que imagina “ser” ela ou “encarnar” seu espírito. A leitura também lhe induz a curiosidade de conhecer um bordel e a vontade de tornar-se uma mulher sedutora e potencialmente fatal. Entrementes, Lúcia, de imaginação menos foga, consegue um namorado, um industrial rico chamado Pedro Moreira. Levada por seus impulsos tornados incontroláveis, Alaíde “rouba” o namorado da irmã, que mais tarde a acusa de já ter praticado atos semelhantes com seus namorados anteriores. No dia do casamento de Alaíde com Pedro, é sua irmã Lúcia quem veste a noiva, fechando-se com ela num quarto, seguindo-se um diálogo bastante violento entre as duas, com Lúcia acusando a irmã e dizendo que ela guarda segredos comprometedores sobre a relação dos três: ela, Alaíde e Pedro. Ao final da conversa, Lúcia comunica aos pais, que vieram buscar as filhas, que não vai ao casamento de Alaíde.

A partir deste ponto, instala-se um clima de dúvida sobre o seguimento da intriga. Aparentemente Lúcia terminou por provocar um escândalo no casamento da irmã, apresentando-se na igreja também vestida de noiva e obrigando Alaíde a confessar que lhe tomara o noivo. Também aparentemente a vida segue, com Pedro chocando-se com a obsessão de Alaíde por Clessi, e desejando Lúcia. Esta, no entanto, diz-lhe que só se

entregaria a ele sexualmente se ambos se casassem, o que faz Pedro desejar a morte de Alaíde. Esta, de algum modo percebendo a trama que se desenvolve, passa a desejar a morte de Pedro. O imbróglio se desfaz quando sobrevém a morte de Alaíde, atropelada por um carro diante do relógio da Glória, marco tradicional do bairro e do Rio de Janeiro, e que existe até hoje, tendo sido inaugurado no mesmo ano da morte de Madame Clessi, 1905. Algum tempo depois da morte de Alaíde, Pedro e Lúcia se casam. Fica a dúvida: terá sido o atropelamento de Alaíde um acidente? Um crime? Um suicídio, provocado por um sentimento de culpa? Ou terá sido a trama entre Lúcia e Pedro uma última alucinação de Alaíde em agonia, depois do atropelamento, enquanto os médicos a operam, tentando salvar-lhe a vida, sem resultado?

Até aqui teríamos uma intriga bastante tradicional, que se encaixaria, com algumas adaptações, no teatro comumente praticado no Brasil, apesar de algumas tentativas isoladas de renovação. Mas é aí então que intervém o “anjo pornográfico”, espiando aquela intriga por todos os possíveis buracos de fechadura, e revirando-a através de uma concepção subversiva da ação profunda da peça.

Para começo de conversa, tudo começa com o quase fim deste mesmo tudo: o atropelamento de Alaíde, percebido apenas através dos sons do choque: buzina, derrapagem, vidraças partidas, a sirene da ambulância, então chamada de “assistência”. Aos poucos percebem-se as coincidências simbólicas: o atropelamento ocorreu, como já disse, diante do relógio da Glória, inaugurado em 1905 durante a gestão modernizadora de Pereira Passos, o mesmo ano da morte de Madame Clessi. Como esta, atingida por um golpe cortante na face, Alaíde teria um afundamento ósseo no rosto, em consequência no choque. Coincidências? Ora, no palco não há coincidências: tudo se entrelaça.

Dividido em três planos, o da alucinação, o da memória e o da realidade, o espaço da peça projeta no proscênio, o primeiro; de que o segundo é coadjuvante. O terceiro, o da realidade, é o mais distante e de incidência mais restrita no conjunto, ainda que com traços marcantes, como a cirurgia inútil e o toque sensacionalista das manchetes de jornal, apregoadas nas ruas, como era costume, trazendo à tona ressaibos do mundo profissional em que o Nelson Rodrigues se iniciara e que provavelmente começara a desenvolver-lhe os primeiros passos do “anjo pornográfico”, cavoucando segredos para as páginas de crônica

policial que alimentava no jornal paterno.

Por que o “anjo pornográfico” escolheu esta distribuição do espaço? Porque seu foco principal não é o atropelamento dramático, nem a tragicomédia melodramática da família carioca; seu foco principal é a tragédia de uma consciência que agoniza, consciente da própria morte que se avizinha, e que se debate em meio ao jogo de cena claro-escuro do esquecimento e da lembrança do que passou; entre a lembrança do que não houve (o desejado assassinato do marido traidor) e o esforço por esquecer o que de fato teria havido: o “jogo sujo”, culposo — doloso, eu até diria — e ao mesmo tempo vaidoso da traição ou das traições da irmã. Dupla traição: de Alaíde em relação à irmã, tomando-lhe o namorado, mas também desta em relação àquela, fazendo deste, depois de casado, seu talvez futuro amante a ser promovido a cônjuge.

O eixo do drama tragicômico transposto para a tragédia da consciência que se apaga se apoia na hipocrisia da aparente repulsa aos desejos que são vistos como sórdidos, mas que são exercidos com vigor e com ardor, em meio a uma sociedade de gostos e prazeres inconfessáveis, como o da vingança de uns contra os outros. A maior vingança de Alaíde contra a irmã talvez seja a de cobri-la com o véu do esquecimento, conforme suas primeiras aparições alucinatórias enquanto aquela agoniza. Talvez a maior vingança de Lúcia contra a irmã seja desfazer-se do véu, impondo sua presença malfazeja mesmo no momento mais agudo e definitivo da sua vida, o da morte. Se tudo é uma alucinação, a retirada do véu é que deflagra, na ação profunda da peça, a visão — uma “lembrança do possível futuro” — da irmã retomando-lhe definitivamente o noivo depois da morte e do enterro.

Diante deste mundo desvelado pelo “buraco da fechadura”, ressalta, na distância temporal, o mundo da *cocote* Clessi, visto como “devasso” por esta moralidade hipócrita que Nelson Rodrigues reconhece e o “anjo pornográfico” demole tanto a marretadas quanto a estocadas de fino bisturi. O mundo de Clessi, decididamente, não é hipócrita. Ela vive seu amor “maldito” e “condenável” até a morte. E ela, sombra de um passado irrecuperável, é substituída, mesmo que apenas na imaginação bruxuleante de Alaíde, pelas mulheres anônimas da prostituição “moderna”.

Pode-se dizer que o teatro de Nelson Rodrigues terá como um dos eixos principais este jogo entre a hipocrisia consentida e os desejos reprimidos que, quando afloram,

podem fazê-lo com uma força destrutiva e incontrolável, rompendo a canalhice dominante, que às vezes se disfarça de vetusta moralidade. É a obra de um moralista algo cínico, ou de um cínico certamente moralista. Diz a tradição que os cínicos gregos provinham de uma classe social arruinada e que desacreditavam das crenças predominantes, preferindo a simplicidade dos valores primitivos. Do mais conhecido deles, Diógenes de Sinope, diz-se que andava com uma lanterna durante o dia procurando “um homem honesto”. *Mutatis mutandis*, podemos ver em Nelson Rodrigues o “anjo pornográfico” que desistiu de encontrar o “homem honesto” e que andava, com sua lanterna, iluminando os buracos de fechadura por onde podia vislumbrar incongruências grotescas da alma humana. E que, num certo momento, empreendeu uma viagem revolucionária pelo labirinto do teatro brasileiro.

Procuramos mostrar que ele empalmou uma certa tradição do nosso teatro. Não só porque soube transformar numa dramaturgia criativa anseios que já perambulavam latentes e dispersos em obras próximas, como as de Álvaro Moreyra, Ernâni Fornari, Joracy Camargo, Flávio de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, além de outros, mas também porque pertence a uma estirpe de autores que, estribados num pensamento na origem conservador, o extremaram tanto que fizeram estremecer, ou pelo menos abalar e renovar, os alicerces do teatro tradicional que os cercava. Aquele jogo de claro-escuro entre desejo de esquecimento e retorno do recalcado, que foi o estro de *Vestido de noiva*, não cabia num enredo tradicional de princípio, meio e fim articulados logicamente. Tinha de abrir-se para as associações fulgurantes de uma cena inovadora e revolucionária do nosso teatro de então. *Quod erat demonstrandum*. Como queríamos demonstrar.

NOTA

Escrevendo e reescrevendo este texto no exterior, desprovido de acesso a uma biblioteca regular, tivemos de nos basear, no caso das citações, em notas constantes de outros ensaios que escrevemos ao longo de nossa carreira acadêmica. Assim devemos contar com a boa vontade da leitura alheia em relação à fidelidade daquelas citações. Mas as referidas são verdadeiras e damos fé.

Flávio Aguiar é professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Especialista em dramaturgia, editou o teatro completo de Nelson Rodrigues para a editora Nova Fronteira, em edição voltada para o ensino médio. Autor out organizador de mais de 40 livros e antologias, ganhou por 4 vezes o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro, duas individualmente: *A comédia nacional no teatro de José de Alencar* (Editora Ática), ensaio, 1984; e *Anita* (Boitempo Editorial), romance, 2000) e outras duas como participante de obras coletivas. <fwolfdeaguiar@gmail.com>

NELSON E DOSTOIÉVSKI CONTRA A UNANIMIDADE DO REBANHO: A TENSA RELAÇÃO COM AS VAGAS MODERNIZADORAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p49-65>

Victor Hugo Adler Pereira

RESUMO

A perspectiva negativa sobre as influências da modernização aproxima à obra de Nelson Rodrigues e Dostoiévski. Muitas de suas obras, em contextos históricos bastante diferenciados, serviram de combustível para críticos conservadores denunciarem os efeitos desagregadores de ideologias que preconizavam maior liberalidade nos costumes e mudanças nas estruturas sociais. Nelson Rodrigues referia-se explicitamente em suas obras e crônicas jornalísticas à influência de Dostoiévski em suas concepções filosóficas sobre o ser humano, compartilhando com ele valores como a solidariedade e a compaixão que prescindia de explicações racionais. *Os Irmãos Karamázov* era uma das fontes de referência privilegiadas. Apesar do conservadorismo ideológico inegável, ambos os escritores foram reconhecidos, entre seus contemporâneos, como introdutores de inovações estéticas que mudaram os rumos da criação artística e cultural na Europa e no

PALAVRAS-CHAVES: modernidade e conservadorismo; Nelson Rodrigues e Dostoiévski; recepção de Dostoiévski; solidariedade e empatia.

Brasil. O trabalho traça paralelos entre as contradições que acompanharam a recepção da obra desses dois escritores e atuantes intelectuais, que estabeleceram tenso diálogo com as transformações culturais que presenciaram.

ABSTRACT

The negative perspective on the influences of modernization approximates the works of Nelson Rodrigues and Dostoevsky. Many of their works, in very different historical contexts, served as fuel for conservative critics to denounce the disruptive effects of ideologies that advocated greater liberality in habits and changes in social structures. Nelson Rodrigues explicitly referred in his works and journalistic chronicles to Dostoevsky's influence on his philosophical conceptions of human beings, sharing with him values such as solidarity and compassion that dispensed with rational explanations. The Brothers Karamazov was one of the privileged sources of reference in this sense. Despite the undeniable ideological conservatism, both writers were recognized, among their contemporaries, as introducers of aesthetic innovations that changed the course of artistic and cultural creation in Europe and Brazil. The article draws parallels between the contradictions that accompanied the reception of the work of these two writers and intellectual actors, who established a tense dialogue with the cultural transformations they witnessed.

KEYWORDS: *modernity and conservatism; Nelson Rodrigues and Dostoevsky; reception of Dostoevsky; solidarity and empathy.*

O exame da questão da modernidade na trajetória de Nelson Rodrigues em paralelo com a de Dostoiévski trouxe à tona uma série de situações particulares sobre a recepção da obra do escritor russo no Brasil. Nesse sentido, pareceu-me relevante rememorar um episódio que afetou diretamente a vida de meu pai e passou a fazer parte do chamado folclore familiar.

Meu pai, nascido em 1916, foi encaminhado desde a infância para a carreira militar, única alternativa profissional prevista para os jovens de sexo masculino na família de tradição no Exército brasileiro, que incluía heróis da Guerra do Paraguai e muitos generais. A rigidez das tradições familiares era ainda maior no caso das moças, impondo que somente se casassem com oficiais do Exército. Quanto a meu pai, foi admitido no Colégio e, depois, na Escola Militar, como seus irmãos e seus antepassados. E, em meio à agitação política do país na qual estava envolvido o Exército brasileiro, foi-lhe atribuída uma missão de comando, não consigo precisar a data, mas presumo que foi no período de conflitos sociais entre a chamada Intentona Comunista e o golpe do Estado Novo, entre 1933 e 1935. Encarregaram-no de liderar um pelotão de cavalaria, que se dirigiria à Praça Tiradentes, a fim de reprimir uma manifestação operária. Ao chegar com o pelotão diante da manifestação — relatava ele até o fim da vida — aproximou-se dos operários e observou de perto sua aparência: os rostos cansados, as roupas quase em

frangalhos, a face da fome e da pobreza de quem, no entanto, fazia parte da força de trabalho do país. Essas considerações cresceram até o ponto em que, tomando o espadachim, dirigiu-se ao conjunto dos cavalarianos do pelotão que comandava e exclamou: — O Exército é do povo, não contra o povo! Debandar! Os colegas, segundo ele relatava, seguiram seu comando e abandonaram a Praça Tiradentes, retornando ao quartel da Escola. Quando chegaram lá, esperavam-no já autoridades que haviam recebido denúncia sobre o acontecido de um colega que se adiantou no retorno. Somou-se a esta, outra denúncia, que passou a ser usada como explicação para sua atitude, considerada uma prova cabal de sua inadequação aos quadros da instituição e passível de punição exemplar: um colega, não sei se o mesmo, revelou que ele escondia sob o colchão uma obra de Dostoiévski que estava lendo, *Humilhados e Ofendidos*. A consequência imediata da revelação desses desvios considerados imperdoáveis pelas autoridades militares foi uma série de interrogatórios, enquanto era mantido em prisão. No fim desses dias de punição, veio a decisão quanto a seu futuro na instituição: não seria expulso, em respeito à memória de seu pai, general recém-falecido, e a seu irmão mais velho, que se destacava entre o oficialato de direita, mas “desligado” da Escola Militar. Observe-se que as autoridades militares envolvidas nesse episódio, visando combater a onda esquerdista, não tinham conhecimento de que Dostoiévski notabilizara-se, já há algumas décadas, como um dos mais ardorosos combatentes contra o socialismo e defensor ferrenho das tradições monárquicas russas.

No entanto, os militares certamente percebiam o alcance da influência na formação intelectual e ética que exercia Dostoiévski, como se deduz do fato de, durante toda a sua vida, meu pai ter cultuado a memória do escritor e procurado em suas ideias um aval de suas posições políticas, considerações filosóficas sobre a humanidade e modelo para suas atitudes diante da pobreza e da fragilidade humanas. Acrescente-se que, em algumas ocasiões, considerações sobre sua obra e seu pensamento serviam como justificativas para suas contradições ideológicas. Os anos de estudo da obra, da trajetória na vida pública, como também da biografia de Nelson Rodrigues levaram-me a comprovar semelhante grau de fidelidade ao pensamento e uma representação análoga de Dostoiévski, como uma espécie de

homem iluminado e crítico arguto dos rumos tomados pela modernização. No caso de Rodrigues, além disso, a obra do escritor russo era fonte de influência assumida para justificar opções estéticas, interesses temáticos, em suma, para o arcabouço de sua criação ficcional.

Dostoiévski e sua polêmica recepção

Considero esse episódio decisivo na vida de meu pai significativo para a compreensão das reações diante da obra e da figura de Dostoiévski no país, repercutindo o que ocorria no exterior. Sua obra chegou a ser identificada por alguns intérpretes como precursora do ideário que estimulou a Revolução Russa; enquanto, em outros círculos no Brasil, reconhecia-se seu empenho na crítica ao socialismo e, sua adesão ao combate de intelectuais russos, eslavófilos, às influências europeias herdeiras do Iluminismo, consideradas nefastas e destrutivas dos valores russos religiosos e nacionais autênticos.

Quanto a Nelson Rodrigues, ele próprio fomentou a recepção polêmica e contraditória de sua obra e a percepção de sua figura pública. Numa transição notável, adotou, no início de sua obra, com a interdição de algumas peças, a persona de vanguardista (“autor desagradável”), e, muitas vezes, se vangloriou de ser o mais perseguido e censurado dramaturgo brasileiro. Entretanto, durante os anos 1960, assumiu abertamente a defesa do regime militar, e fez sucesso junto ao público, em jornais cariocas, como cronista autodenominado “reacionário”, como crítico sarcástico de tendências da cultura identificadas como modernas, como a psicanálise e as transformações comportamentais, assumindo o ideário defendido pela elite governante.

O pensador Isaiah Berlin discute o particular interesse despertado para discussões filosóficas pela obra de Dostoiévski, em contraste com a de outros escritores russos de grande prestígio. Identifica duas tendências básicas na literatura russa, representadas pelos escritores Púchkin e Dostoiévski, caracterizando-os como a ‘raposa’ e o ‘porco-espinho’ (BERLIN, 1988, p. 43 e ss). Baseia nessas duas figuras alegóricas a distinção que estabelece entre ‘pensadores’ e ‘escritores’. Afirma Berlin:

Existe um fosso profundo entre os que, de um lado, relacionam tudo a uma grande visão central, a um sistema mais ou menos coerente articulado, pelo qual compreendem, pensam e sentem — um princípio organizador único e universal, exclusivamente em função do qual tudo o que são e dizem possui significado — e, de outro lado, aqueles que perseguem vários fins, muitas vezes sem relação mútua e até mesmo contraditórios, ligados — se é que são — apenas de facto, por algum motivo psicológico ou fisiológico, cujo relacionamento não obedece a nenhum princípio moral ou estético. (BERLIN, 1988, p. 43)

Essas considerações de Berlin sobre a ênfase na perspectiva filosófica pelos leitores no contato com a obra de alguns artistas ajudam a compreender certos rumos tomados pela recepção da obra de Dostoiévski, em sua difusão na Europa e na trajetória de sua divulgação no Brasil. As diferentes atitudes críticas diante dela baseiam-se em divergências de interpretação sobre os valores e a perspectiva ideológica que o escritor pretende divulgar para seus leitores.

O excelente estudo de Bruno Gomide (2018) sobre a recepção da obra de Dostoiévski no Brasil, demonstra que, entre nós, a difusão dela e da de outros escritores russos acompanhou a ocorrida especialmente na França ainda no fim do século XIX. Entretanto, somente a partir da década de 1930 essa literatura tomou vulto e se destacou realmente no Brasil, passando a ser avaliada como equivalente em importância a de outros países europeus. Portanto, o interesse crescente por ela surge por aqui numa época de inquietação e busca por definições de posições ideológicas entre os intelectuais, refletindo um contexto internacional definido nos seguintes termos por José Maria Bello em 1936:

Encontra-se a humanidade ante fatal bifurcação da história: fascismo, nazismo, integralismo ou outro nome tenha a reação da extrema-direita, e comunismo, ou bolchevismo. O duelo de morte entre essas duas concepções antagônicas, eis o formidável espetáculo dos tempos atuais. (apud BUENO, 2006, p. 35)

O pesquisador Bruno Gomide, ao definir três fases da recepção de Dostoiévski no Brasil (2018, p. 22ss), cita considerações de Brito Broca de que, no início dos anos 30, “a atmosfera cultural do país fora tomada por uma ‘febre de

eslavismo', expressa em páginas de jornal, crítica literária e, principalmente novas edições de literatura russa" (apud GOMIDE, 2018, p. 23). Essa fase se estendeu até 1937, quando a decretação do Estado Novo criou um clima de desconfiança e motivou a repressão de tudo que se relacionasse à Rússia, berço da revolução socialista. A partir da onda repressiva deflagrada no E. Novo, a circulação e o estudo da literatura russa ficaram restritos e subterrâneos. Durante a Segunda Guerra Mundial, inicia-se uma terceira fase com a participação brasileira nas forças de combate ao Eixo, em que a União Soviética tinha um papel decisivo, o que fez diminuir a repressão à difusão da cultura russa no país.

Cada uma dessas fases foi atravessada por polêmicas que colocavam em campos opostos, de um lado, aqueles que condenavam a influência perniciosa especialmente das obras de Tolstói e Dostoiévski; e de outro, os que valorizavam seu caráter formativo e mais "profundo" que, por exemplo, os romances naturalistas de autores franceses. O texto russo era tido, por estes, como sério e complexo e podia fomentar o amadurecimento do Brasil, um país jovem, ou de um indivíduo particular. Anísio Teixeira, que, no início dos anos 30 conduziu projetos na secretaria de educação do Rio de Janeiro, no Ministério da Educação e Saúde e na Associação Brasileira de Educação indicava a leitura de Dostoiévski a estudantes, destacando entre suas obras *Crime e Castigo* por seu potencial formativo (GOMIDE, 2018, p. 43). Gomide considera que os tempos da primeira febre coincidiram com a descoberta adolescente de Dostoiévski por parte de muitos escritores que constituíram a veia mais criativa da ficção brasileira nos anos seguintes. Clarice Lispector, Lúcio Cardoso, Nelson Rodrigues e muitos outros (p. 44). *Crime e Castigo* é o texto de eleição, com sua didática mensagem de redenção e metamorfose pessoal.

No Brasil, na década de 1930, a inquietação intelectual e a busca de alternativas para o futuro do país cresceram diante das iniciativas do governo Vargas de implantação do projeto de modernização conservadora. Os conflitos de ideologias e de valores afetavam o plano comportamental, como destaca Susan Besse no estudo intitulado *Modernizando a desigualdade: reestrutura da ideologia de gênero no Brasil: 1914-1940*, publicado em 1999. Transformações das relações de gênero que acompanhavam, por exemplo, a inserção da mulher no mercado de

trabalho, mereceram a atenção de autoridades e de intelectuais identificados como os ideólogos do regime Vargas. Motivaram campanhas educativas e outras medidas para dirigir o processo modernizador de modo a não desestruturar os pilares da ordem patriarcal, preservando a autoridade masculina no lar e fora dele. Divulgavam-se, por exemplo, com apoio oficial, artigos especializados de higienistas preconizando os limites a ser mantidos no mercado de trabalho para as mulheres — por exemplo, profissões “femininas” — a manutenção do “pátrio poder” na família etc. Como observa Susan Besse, essas são algumas das manifestações de temor e defesa dos que viam nas mudanças aceleradas na sociedade brasileira ameaças a uma presumida estabilidade da família garantida pelas tradições patriarcais (BESSE, 1999, p. 5). Entretanto, as sensíveis mudanças na sociedade brasileira estimularam o interesse do público-leitor por romances que traziam novos enfoques de questões de gênero através de personagens femininas, como Conceição, a protagonista em *O Quinze* de Rachel de Queiroz, publicado em 1933. Além deste romance pioneiro, algumas das obras de José Lins do Rego destacam situações que colocam em questão perspectivas tradicionais sobre o comportamento feminino e a felicidade conjugal. Isso fica evidente já no terceiro romance do autor, *Bangüê*, publicado em 1934, através do envolvimento afetivo e erótico de Carlos de Melo (*alter ego* do escritor que narra em primeira pessoa) e a esposa de um parente, Maria Alice, que foi fazer um estágio de cura no engenho de seu avô, José Paulino. A personagem feminina contrasta, por sua formação intelectual e consciência crítica mais consistentes, com o jovem advogado, indeciso e um tanto imaturo, herdeiro do latifundiário. Os conflitos oriundos das transformações das relações de gênero no Brasil foram explorados constantemente na obra de Nelson Rodrigues, provocando debates e polêmicas que se estenderam desde a estreia de suas primeiras peças de sucesso e se estenderam durante o processo da chamada “revolução sexual” durante os anos 1960. O dramaturgo e cronista fez de suas obras um instrumento de formação da opinião pública, posicionando-se sobre diferentes tópicos que se tornavam relevantes, desde os anos 1930, a partir da influência crescente das perspectivas pessimistas sobre os rumos que tomou a modernização do país.

Depois de uma certa euforia ou otimismo utópico quanto ao progresso e modernização, nas primeiras décadas do século XX, e que se destacou no movimento modernista, a perspectiva que passou a dominar na literatura surgida nos anos 30, como a dos autores citados acima, é crítica e até mesmo pessimista. Conforme observa Luís Bueno: “Do novo romance que surgiria na década de 30 está ausente qualquer crença na possibilidade de uma transformação positiva do país pela via da modernização” (BUENO, 2006, p. 69). E, com base em Antônio Cândido, Bueno associa essa perspectiva ao surgimento de uma “pré-consciência do subdesenvolvimento” (p. 68).

A recepção da obra de Dostoiévski no Brasil foi marcada pelo desencontro que se estendeu a outro campo de avaliação, além do estritamente ideológico: de um lado, identificavam-se suas contribuições para a renovação estética e, além disso, a antecipação da arguta perspectiva crítica das desigualdades sociais que dominou entre os intelectuais que colaboraram para a eclosão da Revolução Russa de 1917; de outro, tomavam-na como referência para a crítica às influências das concepções filosóficas dos iluministas na Rússia e o estímulo à recuperação de tradições e valores em crise no Ocidente.

O “rebanho” em Dostoiévski e em Nelson Rodrigues

Comprometido em difundir a perspectiva crítica ao contexto histórico-cultural contemporâneo, na verdade Dostoiévski combateu a onda de ideias modernas que crescia nos meios artísticos, estudantis e intelectuais, influências que considerava nefastas, pois colaboravam para a corrosão dos valores do verdadeiro cristianismo, defendidos pela Igreja Ortodoxa. Um dos subcapítulos de *Os Irmãos Karamázov* (DOSTOIÉVSKI, 2009, p. 341-366) intitulado “O Grande Inquisidor” se tornou uma referência para a compreensão de seus argumentos.

Nesse subcapítulo da obra, Ivan, o mais intelectualizado dos irmãos Karamázov, a pretexto de relatar ao caçula da atormentada família, Aliócha, um “poema” que criou, faz uma preleção filosófica. Nela, desafia as concepções do Cristianismo que norteiam a espiritualidade do jovem. Segundo Paulo Bezerra, tradutor e estudioso de Dostoiévski, Aliócha “não optou pelo mosteiro movido por algum fervor religioso, mas porque as relações humanas estavam envoltas pelas

trevas da maldade e ele desejava encontrar uma luz que lhe abrisse os caminhos do amor” (DOSTOIÉVSKI, 2009, posfácio, p. xii).

O pretenso “poema” de Ivan é uma preleção sobre os limites de sua adesão à crença religiosa, sua divergência diante do Deus cultuado pelo “rebanho” submisso de fiéis. Considera que a Igreja de Roma transformou a fé em um Deus do amor em uma submissão à hierarquia diluidora do indivíduo. Ivan levanta o problema da explicação religiosa para a condenação ao sofrimento de inocentes, como as criancinhas (um tópico recorrente neste romance). Acusa o pensamento oficial divulgado pela Igreja de Roma de racionalização por atribuir uma culpa solidária da humanidade pelo pecado original. Sua argumentação é conduzida para caracterizar o modo com que a imposição da autoridade pelo Cristianismo ocidental havia abafado o livre-arbítrio no seio do “rebanho” que conseguiu arregimentar e submeter. Ivan se rebela em nome da solidariedade com a dor:

Porque a preocupação dessas criaturas deploráveis não consiste apenas em encontrar aquilo a que eu ou outra pessoa deve sujeitar-se, mas em encontrar algo em que todos acreditem e a que se sujeitem, e que sejam forçosamente *todos juntos*. Pois essa necessidade da *convergência* na sujeição é que constitui o tormento principal de cada homem individualmente e de toda a humanidade desde o início dos tempos”. (p. 352)

Essa perspectiva de Ivan corresponde à que fundamenta a construção de muitas situações ficcionais e a trajetória de personagens na obra de Dostoiévski — e que se torna uma referência importante para escritores como Nelson Rodrigues, como será discutido na sequência deste trabalho.

Um pouco adiante da longa preleção de Ivan citada acima, intitulada “O Grande Inquisidor”, ocorre um episódio expressivo com Aliócha - este irmão mais novo, que contrasta com os demais membros da decadente família Karamázov, por sua pureza e sinceridade na busca da verdade e por sua solidariedade com os desvalidos. Em sua busca de elevação espiritual, frequenta o abrigo do famoso hieromonge *stárietz* Zossima, que atrai grande número de adeptos que esperam, inclusive, que realize milagres. Observe-se que os *stárietz* eram anciãos de mosteiro ortodoxos russos, líderes espirituais carismáticos cuja sabedoria

considerava-se derivada de Deus através da rígida disciplina da experiência ascética.

No entanto, o muito idoso *stárietz*, de imediato, ao morrer, contrariamente, à expectativa da comunidade de que, como outro desses guias, tivesse seu corpo poupado do processo de putrefação, começa imediatamente a exalar extremo mau cheiro. A surpresa da comunidade é apresentada na narrativa de modo a provocar a indagação sobre a suposta santidade daquele homem que todos consideram apartado da corrupção da sociedade, possibilitando concluir que esse isolamento não o preserva da degeneração a que todo ser humano está sujeito. Por outro lado, o autor situa o contraste entre o sucesso que fazia, atraindo visitantes e testemunhas de seus últimos dias em vida, com outro monge que vive em total isolamento. Com isso, é possível se levantar a suspeita de que exista um componente de vaidade nessa pretensa santidade e também se reforça a valorização da humildade, próxima das crianças, de figuras como o jovem Aliócha. Essa passagem evoca considerações de Mikhail Bakhtin sobre um gênero de obras, como as de Dostoiévski, que explora as transições súbitas daquilo que é considerado ‘alto’ para os níveis ‘baixos’ ou comezinhos da existência, que experimentam as pessoas comuns. Transições como a ocorrida no caso do *stárietz* vinculam-se, segundo Bakhtin, a uma tradição literária originada na cultura carnavalesca, característica de uma vertente do realismo, que baseia esse procedimento numa dimensão cósmica da vida humana: “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1996, p. 17). O surgimento desse aparente paradoxo na figura do *stárietz*, que parecia ter superado as contingências da vida material, serve como um alerta contra a vaidade, que separa os indivíduos de seus semelhantes e até mesmo da dimensão cósmica. A cena inesperada e chocante, com uma dose de irreverência, além de aproximar do ridículo o culto à santidade daquele monge, despertando a dúvida quanto à mesma, serve como lembrete de que os seres humanos são todos iguais diante das regras inexoráveis que se impõem à totalidade da espécie.

As reviravoltas nas expectativas dos receptores, frequentes nas obras de Dostoiévski, foi também um traço marcante da dramaturgia e da prosa de ficção de Nelson Rodrigues, contribuindo para desarmar conclusões apressadas e a persistência de mecanismos de compreensão da realidade engessados pelo hábito ou pelo senso comum.

O modo com que Dostoiévski trata o prestígio do *stárietz* junto à população sugere aproximações com um tópico frequente nas crônicas de Nelson Rodrigues, a ironia diante de figuras públicas que se tornaram representativas da nova Igreja Católica, Alceu Amoroso Lima e dom Helder Câmara, arcebispo de Olinda e Recife. Símbolos de generosidade e exemplos para os jovens pela coragem com que enfrentavam a ditadura militar. Observa Ruy Castro que, no tumultuado ano de 1968, eles se tornaram personagens quase que diários das crônicas jornalísticas de Nelson Rodrigues, “que via neles outra coisa: em Alceu, um velho oportunista tentando adular a juventude; em dom Helder, um insaciável apetite promocional, um *globe-trotter* de si mesmo” (CASTRO, 1992, P. 372-373). Necessário relevar, que como cronista assumidamente reacionário, Rodrigues atacava essas lideranças católicas, que influenciavam especialmente a juventude, porque não aceitava o modo com que encaravam a questão social, o que identificava como imperdoável afinidade com os temidos comunistas. Acrescenta Ruy Castro: “Os dois simbolizavam para Nelson a nova Igreja Católica que ‘pedia perdão por seus dois mil anos’ <com aspas no original> e que trocava a vida eterna pelo ‘paraíso socialista’” <idem> (p. 372). Mas, além disso, pode-se considerar, nos ataques a outros personagens reais ou fictícios, sua perspectiva crítica, no Brasil já marcado pela cultura midiática, sobre a atração popular por figuras que representavam virtudes como a bondade, a pureza, e que ele suspeitava serem motivadas pela hipocrisia ou oportunismo.

Situações apresentadas em *Os Irmãos Karamázov* de Dostoiévski eram citadas frequentemente em crônicas de Nelson Rodrigues e, em suas obras, revelam-se afinidades de perspectiva com ela; entre elas, destaca-se a valorização da solidariedade com a dor que está acima das considerações racionais. Em *O Beijo no Asfalto* (1961), por exemplo, beijar um moribundo por impulso de solidariedade não exige que se encontrem outras motivações ou explicações. Esse gesto motivado

pela piedade com um moribundo, empatia sem mais justificativas, provoca no enredo da peça os mal-entendidos e a onda de preconceitos, a desestruturação da família e a violência dentro e fora dela. Recorde-se que o tema inicial da fala de Ivan sobre o Grande Inquisidor é a impossibilidade de aceitar a “racionalização” do sofrimento. Portanto, para esses dois escritores, a solidariedade não é passível de racionalização e sim de empatia, de reconhecimento da condição frágil e carente a que todos os seres humanos estão submetidos no fim das contas.

Em *Bonitinha, mas ordinária* (RODRIGUES, 1962), a frase explorada no enredo, atribuída a Otto Lara Rezende, “O mineiro só é solidário no câncer”, tem parentesco com a hipótese formulada por Ivan Karamázov que, até hoje, motiva muitas discussões filosóficas: “destruindo-se nos homens a fé em sua imortalidade, neles se exaure de imediato não só o amor como também toda e qualquer força para que continue a vida no mundo. E mais: então não haverá mais nada amoral, tudo será permitido, até a antropofagia” (DOSTOIÉVSKI, 2008, p. 110). Assim como no romance de Dostoiévski a tese defendida por Ivan numa reunião social revela-se um referencial para se problematizar o desenrolar do enredo, na peça de Nelson Rodrigues, a afirmativa aparentemente brincalhona vira uma obsessão do protagonista, e a sucessão das cenas se apresentam como uma discussão quanto às possibilidades de degradação moral se a frase for verdadeira. Em ambos os casos, domina a perspectiva de que o ser humano só tem dignidade por suas relações com valores considerados superiores, inspirados sobretudo no Cristianismo. Cabe ressaltar, no entanto, que para Dostoiévski, o homem perde a sua liberdade ao se submeter a um sistema explicativo da vida puramente racional. Essa perspectiva fundamenta uma determinada cosmovisão cristã, que independe dos ritos religiosos, conforme observa Luiz Felipe Pondé em estudo sobre as concepções filosóficas e teológicas nas obras do escritor russo:

Não há como escapar dessa liberdade que nos habita; dela brota, entre outras raízes, nossa *imago Dei* insuportável, que tanto tentamos negar com frágeis instrumentos teóricos que garantiriam nossa condição plenamente determinada e passível de progresso sistêmico (p. 38).

E acrescenta que o pensador Viatcheslav Ivanov, em seu entender, define bem o núcleo temático da filosofia religiosa de Dostoiévski:

Portanto, ou bem será a legitimação cristã - única possível - da vida e do sofrimento, do Homem e do próprio Deus, ou bem a revolta metafísica, a destruição absoluta no demoníaco, a queda cega no abismo, onde o não ser, em um sofrimento assustador, tenta engendrar o ser e devora as malformadas sombras geradas e paridas por ele mesmo. Pois a alma humana, no momento em que perde a esperança em Deus, tende inevitavelmente ao caos. (Apud PONDÉ, 2019, p. 38)

Uma das críticas de Ivan Karamázov, no diálogo com Aliócha sobre o Grande Inquisidor, é que o Catolicismo de Roma transformou uma função espiritual num instrumento de dominação política, o que reflete a aproximação das posições de Dostoiévski com as iniciativas para recuperação de um determinado projeto nacional utópico, que encara a “Mãe Rússia” como paladina da salvação do Ocidente. A religiosidade do escritor se pauta por uma dimensão cósmica, filosófica, diante da fragilidade humana: a adoção de atitudes e comportamentos coerentes com valores como a solidariedade, a compaixão, não necessita se vincular às rotinas prescritas pelas autoridades eclesiásticas para práticas de culto e rituais.

A atitude crítica radical diante do racionalismo e de tendências filosóficas que considerava representarem ameaças a posições conservadoras, no campo político mais amplo e no comportamental, acompanhava-se de um uso da linguagem que rompia totalmente as convenções — acompanhando a radicalidade da pretensão de se afastar das ondas da moda ou desafiar os comodismos na aceitação de ideias correntes. Os desafios às convenções formais destoam da estética de vanguarda por se pautar contra as manifestações de esteticismo vazio; por isso, foram percebidas na França, pelos contemporâneos de Flaubert como uma reação ao formalismo da *écriture artistique*, ao subverter as regras consagradas para a ficção e o positivismo europeu, “incorporando elementos religiosos, filosóficos, sociais e, certamente, políticos, em sínteses inovadoras” (GOMIDE, 2018, p. 25).

Portanto, apesar de as obras de Nelson Rodrigues e Dostoiévski se apresentarem como críticas dos efeitos da modernização, foram consideradas, entre seus contemporâneos, como representativas das transformações estéticas que se implantavam desde o século XIX. No caso de Nelson Rodrigues, chega a ser apontado como o grande renovador da estética teatral brasileira, saudado como o representante do espírito modernista que dominou a partir da Semana de Arte Moderna em 1922, e que, entretanto, não havia se revelado em manifestações teatrais de peso até a estreia de *Vestido de Noiva* em 1943 (PEREIRA, 1998, p. 23). A crueza descritiva e o caráter hiperbólico da narrativa ou das cenas dramáticas, nas peças de Nelson Rodrigues, de modo semelhante ao que fazia Dostoiévski em sua prosa de ficção, desafiam a racionalidade, estimulam a identificação e/ou a rejeição dos receptores, mas provocam a mobilização do pensamento sobre a condição humana, sobre os reveses a que está submetida em várias situações-limite.

A frequência das frases de “fundo-falso”, que Flora Sussekind (1977) identificou na obra de Nelson Rodrigues, pode servir a colocar em xeque a imediaticidade com que os indivíduos apelam para o senso-comum ou para clichês para compreender a realidade; interrupção no fluxo da percepção ou do envolvimento emocional dos receptores com o enredo semelhantes às que realizava Dostoiévski ao introduzir extensas considerações filosóficas que estacavam a fluidez da narrativa. Esses procedimentos assemelham-se, em alguma medida, aos recursos da estética de estranhamento de Bertolt Brecht; mas distinguem-se destes porque pretendem justamente denunciar as falácias dos sistemas racionais ou até mesmo da compreensão meramente intelectual da realidade. Portanto, se esses recursos se identificam com a estética moderna, funcionam, no entanto, na obra desses escritores, como instrumentos de uma pregação de fundo em última instância conservador: por servirem a colocar em questão as promessas de felicidade baseadas no culto ao progresso ou a crença no potencial civilizatório da implantação de modelos emancipatórios de sociedade, identificados com o que se convencionou chamar de modernidade.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BERLIN, Isaiah. *Pensadores Russos*. Organização Henry Hardy e Aileen Kelly. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BESSE, Susan K. *Modernizando a desigualdade: reestruturação da ideologia de gênero no Brasil: 1914-1940*. Tradução Lólio de Lourenço Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamávov: romance em quatro partes com epílogo*. Tradução e posfácio de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008.

GOMIDE, Bruno Barreto. *Dostoiévski na rua do Ouvidor: a literatura russa e o Estado Novo*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2018.

PEREIRA, Victor Hugo A. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Globo Livros, 2019.

SÜSSEKIND, Flora. "Nelson Rodrigues e o fundo falso". In: *I Concurso de monografias - 1976*. Brasília: MEC/FUNARTE/SNT.

Victor Hugo Adler Pereira é Professor-Associado, aposentado, de Teoria da Literatura do Inst. de Letras da UERJ; ainda vinculado à Pós-Graduação. Graduado em Português-Literaturas - UFRJ, Mestre em Literatura - PUC-RJ, Doutor em Letras Vernáculas (Lit. Brasileira) - UFRJ. Lecionou na Universidade de Nantes/França; no

Depto. Comunicação - PUC-RJ, na Pós-Graduação em Teatro da UNI-Rio. Publicou os livros: *Nelson Rodrigues: o freudismo e o carnaval nos teatros modernos* (crítica teatral, ed.7Letras, 2012); *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea* (crítica teatral, EdUERJ, 1999); *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo* (crítica teatral e cultural, ed. FGV, 1998); *Peças íntimas: memórias em várias vozes* (contos, ed. Patuá, 2023), e diversos trabalhos em livros e periódicos. Desenvolve a pesquisa “A literatura brasileira e o patriarcalismo”, com bolsa do CNPq.

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, cochilara 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 dramaturgicada 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

ENTRE EROS E TÂNATOS: A ARQUITETURA DE PERSONAGENS COM CAMPO DE AÇÃO COLETIVO NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p82-102>

Carla Cristina Fernandes Souto
Carlos Vinicius Veneziani dos Santos

RESUMO

Partindo das teorias de Pavis (2011) e Prado (1992) a respeito das origens e funções do coro no teatro, Costa (2021) e Greimas (2008) sobre actancialidade, e revendo estudos de Souto (2001 e 2007) sobre Nelson Rodrigues, este artigo tem como desígnio investigar a arquitetura das personagens coletivas (coro) presentes nas peças publicadas pelo dramaturgo entre 1943 e 1962, considerando sua diversidade de formas e promovendo comparações quando ocorre a apresentação ou reintrodução de grupos semelhantes. A proposição consiste em categorizar essas personagens em duas tipologias, ponderando a contribuição de cada agrupamento para a composição do mosaico que dialoga com a obsessão do autor por Eros e Tânatos. A primeira abarca grupos de profissionais, tais como médicos, jornalistas e coveiros. A segunda representa uma espécie de opinião pública julgadora, vinculada aos preconceitos, hipocrisias e ao senso comum da sociedade brasileira.

PALAVRA-CHAVES: teatro; Nelson Rodrigues; coro; personagens coletivas.

O estudo investiga, portanto, a maneira como esses conjuntos contribuem para a construção temática das peças, que gravitam em torno do amor e da morte, incessantemente presentes no universo rodriguiano.

ABSTRACT

Drawing from Pavis' (2011) and Prado's (1992) theories on the origins and functions of the chorus in theater, as well as Costa's (2021) and Greimas' (2008) insights on actantiality, and reviewing Souto's (2001 and 2007) studies on Nelson Rodrigues, this article investigates the architecture of collective characters (chorus) present in the plays published by the playwright between 1943 and 1962, considering their diverse forms and promoting comparisons when similar groups are presented or reintroduced. The postulation consists of categorizing these characters into two typologies, weighing the contribution of each group to the composition of the mosaic that engages with the author's obsession with Eros and Thanatos. The first category encompasses groups of professionals such as doctors, journalists, and gravediggers, while the second one represents a sort of judging public opinion, linked to prejudices, hypocrisies, and the common sense of Brazilian society. The study thus investigates how such ensembles contribute to the thematic construction of the plays, which revolve around love and death, a frequent resource in the Rodriguesian universe.

KEYWORDS: *drama; Nelson Rodrigues; chorus; collective characters.*

Escrita entre 1941 e 1978, a obra dramática de Nelson Rodrigues é composta por dezessete peças cujos conflitos se situam entre Eros e Tãnatos. Souto (2007) defende a ideia de que o autor revela em suas crônicas um projeto literário que está ligado à construção de um teatro genuinamente brasileiro, ressignificando o universo do trágico. Assim, observa-se em sua dramaturgia uma forte presença do coro (personagens com campo de ação coletivo). Segundo Pavis, “a tragédia grega teria nascido do coro de dançarinos mascarados e cantores” (2011, p. 73), ou ainda, “a forma dramática mais antiga seria a recitação do corista principal interrompida pelo coro” (Idem, p. 73). Com o passar do tempo, o diálogo passa a ser predominante e o coro se torna “uma instância que comenta (advertências, conselhos, súplica)” (Idem, p. 73). Ao longo dos séculos, há um declínio do emprego do coro seguido por diversos retornos com novas configurações. Ampliando ainda mais este conceito, de acordo com Pavis (Idem, p. 74) o coro teria quatro “poderes”: função estética desrealizante, idealização e generalização, expressão de uma comunidade, força de contestação.

Portanto, utilizando tal conceito de coro e levando em conta seus poderes descritos por Pavis, o presente trabalho pretende investigar a arquitetura de personagens com campo de ação coletivo (coro) nas peças publicadas entre 1943 e 1962 em sua diversidade de formas, comparando-as quando apresentam ou retomam grupos semelhantes. A proposta é dividir tais personagens em duas

categorias, de acordo com a participação de cada conjunto na composição do mosaico que dialoga com a sua obsessão pelo amor e pela morte. A primeira categoria é formada por grupos de profissionais, que podem ser médicos, jornalistas, policiais, prostitutas e coveiros, entre outros. A segunda categoria representa uma espécie de opinião pública julgadora, sempre ligada ao senso comum, aos preconceitos e à hipocrisia da sociedade brasileira.

A obra também apresenta retomadas, repetições e retornos, índices que sublinham fortemente determinados aspectos desses coros modernizados que cumprem diferentes papéis em cada peça, ora ligados a Eros, ora mais próximos de Tântatos, e ora fazendo a junção entre ambos. Há ainda uma terceira categoria de coro, formada essencialmente por laços de parentesco, que não será objeto deste estudo, assim como as peças que envolvem somente personagens de campo de ação coletivo formadas apenas por parentes e que foram publicadas dentro do período delimitado.

Em todos esses casos, a estrutura desse “coro modernizado”, de acordo com os parâmetros da semiótica greimasiana, remete à construção, dentro do discurso estético da dramaturgia, de um campo narrativo delimitado que, embora discursivizado em diferentes atores, funciona como uma unidade de ação e/ou manipulação, em virtude da similaridade de seus caracteres figurativos e de seu campo temático no discurso. As personagens coletivas podem ser associadas a actantes, uma vez que estas são percebidas pela semiótica de acordo com sua função para a unidade de sentido do texto, e não por seu revestimento figurativo individualizado. Acompanhando o semioticista Marcos Costa, é possível entender que:

(...) Greimas (...) examina as principais problemáticas que circundam o conceito de *ator*. O lituano esclarece que entre ator e actante não se estabelece uma simples relação de inclusão de uma ocorrência em uma classe. Diferentemente disso, pode acontecer tanto de um ator se manifestar textualmente por meio de diversos actantes, quanto de um único actante sincretizar diversos atores. (COSTA, 2021, p. 95).

Assim, para as personagens coletivas que aparecem nas peças de Nelson Rodrigues examinadas neste artigo, há uma divisão, muitas vezes meramente nominal (mulher 1, mulher 2; ou médico 1, médico 2 etc.), que as individualiza, mas ao mesmo tempo uma série de traços dos discursos dessas personagens (complexos ideológicos sedimentados em vozes sociais do senso comum) e de suas caracterizações socioidentitárias (gênero, profissão, posição social) que as unifica em torno da mesma função semiótica. Podemos, por essa razão, tomá-las como grupos de personagens que possuem uma unidade enquanto coletivo.

Sob esse ponto de vista, as personagens coletivas têm em comum com os coros do teatro antigo o fato de se colocarem principalmente em posição de atuar discursivamente sobre as personagens protagonistas (sujeitos), e não de atuar concretamente sobre o desenvolvimento do programa narrativo de base. Nesse sentido, elas estariam situadas, para os textos analisados, dentro do âmbito da instância actancial do destinador, exercendo ou tentando exercer manipulação sobre os sujeitos protagonistas (destinatários) por meio de avaliação e julgamento. Para o recorte estabelecido, essa manipulação caracteriza essas personagens como antidestinadores, instâncias responsáveis por uma voz de senso comum que limita ou condena a disposição psicológica das personagens principais, atribuindo a elas obstáculos semânticos em relação a seus deveres éticos e sociais: "Destinador é aquele que comunica ao Destinatário-sujeito (...) não somente os elementos da competência modal, mas também o conjunto dos valores em jogo (...)" (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 132). Em decorrência da própria natureza da linguagem teatral, as intervenções das personagens coletivas acabam por atingir, também, o público presente ao espetáculo, visto que a encenação pressupõe manipulação emocional da plateia (assumindo a relação enunciador/enunciatário), por vezes previamente posicionada em relação aos valores expostos pelas falas.

A primeira peça que será abordada é *Vestido de noiva*, de 1943. A sua divisão em três planos traz também três grupos de personagens de ação coletiva. O primeiro grupo faz parte do plano da alucinação e é composto pelas personagens: 1ª Mulher, 2ª Mulher e 3ª Mulher. Por serem prostitutas, estariam mais voltadas

para as questões do erótico. Contudo, o assunto inicial que trazem é a morte de Madame Clessi, ligando os dois extremos e trazendo o presságio funesto do destino de Alaíde espelhado em Clessi. O estranhamento gerado por este diálogo lida com a “função estética desrealizante” (PAVIS, 2011, p. 74) e ajuda a construir uma atmosfera de confusão mental povoada de espectros.

1ª MULHER (*misteriosa*) — Madame Clessi?
 ALAÍDE (*numa alegria evidente*) — Oh! Graças a Deus! Madame Clessi, sim.
 2ª MULHER (*voz máscula*) — Uma que morreu?
 ALAÍDE (*espantada, olhando para todas*) — Morreu?
 2ª MULHER (*para as outras*) — Não morreu?
 1ª MULHER (*a que joga "paciência"*) — Morreu. Assassinada.
 3ª MULHER (*com voz lenta e velada*) — Madame Clessi morreu! (brusca e violenta) Agora, saia!
 ALAÍDE (*recuando*) — É mentira. Madame Clessi não morreu. (*olhando para as mulheres*) Que é que estão me olhando? (*noutro tom*) Não adianta, porque eu não acredito!...
 2ª MULHER — Morreu, sim. Foi enterrada de branco. Eu vi.
 ALAÍDE — Mas ela não podia ser enterrada de branco! Não pode ser.
 1ª MULHER — Estava bonita. Parecia uma noiva.
 ALAÍDE (*excitada*) — Noiva? (*com exaltação*) Noiva — ela? (*tem um riso entrecortado, histérico*) Madame Clessi, noiva! (*o riso, em crescendo, transforma-se em soluço*) Parem com essa música! Que coisa! (RODRIGUES, 1981 V. 1, p. 110-111).

Fazendo uma ligação temática com *Senhora dos afogados*, publicada em 1947, aparece um outro coro feminino, as quatro mulheres do cais “magras e violentamente pintadas” (Idem, p. 279). Elas entoam preces e narram a história da mulher assassinada por Misael na cama que seria da futura esposa. Por serem prostitutas, estariam ligadas a Eros. Porém, assim como em *Vestido de noiva*, falam sobre morte e fazem preces fúnebres. Suas vozes atravessam o palco e trazem um tom lírico ligado ao poder de “idealização e generalização” (PAVIS, 2011, p. 74) do coro. Conforme Prado, além das funções líricas “cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a

incidentes que por si não ultrapassariam a esfera do individual e do particular” (1992, p. 87).

Desta forma, suas orações pedem piedade para a que morreu, refletindo determinadas concepções religiosas, mas de certa forma também pedem justiça, pois repetem o ritual há dezenove anos desde o dia do assassinato e do casamento de Misael e D. Eduarda.

PRIMEIRA — Mulheres do cais...
 SEGUNDA — Mulheres do cais...
 TERCEIRA — ...te imploramos, Senhor,
 QUARTA — Nós, que cheiramos a maresia,
 PRIMEIRA — Te imploramos
 SEGUNDA — Piedade, para a que morreu,
 TERCEIRA — Piedade, misericórdia,
 QUARTA — Para a que morreu.
 PRIMEIRA — Recebei, Senhor, em vosso céu...
 SEGUNDA — Em vosso céu,
 TERCEIRA — A alma pecadora,
 QUARTA — Fazei secar o sangue derramado,
 PRIMEIRA — Mas recebei a alma,
 TODAS — Tu que és o Grande Pai. (RODRIGUES, 1981 V. 2, p. 280).

Apenas para mencionar a questão das retomadas e repetições na obra rodrigueana, vale assinalar a existência de um outro grupo de prostitutas na peça *Os sete gatinhos*, de 1958, as irmãs Débora, Hilda, Arlete, Aurora e Silene. As quatro primeiras cumprem uma função ligada a Eros. Todas elas se prostituem para que a mais nova, Silene, tenha um casamento tradicional. Suas características são individualizadas, mas há uma ação conjunta que as une.

O segundo coro que aparece em *Vestido de noiva* é formado por repórteres. Neste caso, pode-se até dizer que Pimenta seria o corifeu e que Redator, Carioca-Repórter, Redator d'A Noite e Redator do Diário formariam o coro. Novamente há uma coletivização baseada em uma categoria profissional, o que neste caso acentua o lado de Tântatos. A imprensa é um dos grupos profissionais que têm lugar cativo na dramaturgia de Nelson Rodrigues, quase sempre no papel de abutres que se alimentam da carne putrefata das notícias sensacionalistas.

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 DE DIÁRIO — O.K.
CARIOCA-REPÓRTER — O Chofer meteu o pé.
PIMENTA — Bonita, bem-vestida.
REDATOR D'A NOITE — Morreu?
CARIOCA-REPÓRTER — Ainda não. Mas vai. (RODRIGUES, 1981, p. 111).

Configurando a “expressão de uma comunidade (...) uma massa solidificada por um culto uma crença ou uma ideologia” (PAVIS, 2011, p. 74), o coro dos repórteres se metamorfoseia ao longo da peça em dois outros, todos cumprindo a mesma função vulturina. Ainda no primeiro ato, aparecem os quatro Pequenos Jornaleiros, anunciado morte, tragédia e violência; no terceiro ato, volta Pimenta como 2º Fulano e o repórter Osvaldo como o 1º Fulano e, em seguida, temos Pimenta e Repórter, como que finalizando o anúncio fúnebre da primeira aparição.

PIMENTA (*berrando*) — Morreu a fulana.
REPÓRTER (*berrando e tomando nota*) — Qual?
PIMENTA — A atropelada da Glória.
REPÓRTER — Que mais?
PIMENTA — Chegou aqui em estado de choque. Morreu sem recobrar os sentidos; não sofreu nada.
REPÓRTER — Isso é o que você não sabe!
PIMENTA — A irmã chora tanto!
REPÓRTER — Irmã é natural!

PIMENTA — Um chuchu!
REPÓRTER — Quem?
PIMENTA — A irmã. (RODRIGUES, 1981 V. 1, p. 161)

Em *Boca de Ouro*, de 1959, há um outro conjunto de jornalistas formado por Caveirinha, Repórter, Fotógrafo e Locutor. A imprensa é representada na sua forma mais ávida de gerar notícias sensacionalistas, embora ao final ocorra uma espécie de autofagia na entrevista que o Locutor faz com Caveirinha. A narrativa em três versões de D. Guigui e o fato do cadáver de Boca de Ouro aparecer sem a dentadura geram a perda da aura de mito suburbano criado pela imprensa para o bicheiro, numa redenção por meio da morte que jamais ocorre.

Já em *Beijo no asfalto*, de 1960, há personagens que são designadas pelo nome e profissão ou somente pelo nome, mas que agem de forma coletiva, pressionando, interrogando e forjando uma história sensacionalista nos jornais, mesmo que algumas não sejam repórteres, sem se importar em destruir a vida de outras pessoas. O Repórter Amado Ribeiro e o Delegado Cunha formam uma dupla insaciável de torturadores, arrancando de Arandir e depois de Selminha confissões de atos inexistentes, o que não poderiam fazer juntos, já que são profissionais de áreas diferentes.

CUNHA (*com o riso ofegante*) — Rapaz, a polícia não tem pressa.
AMADO — Mas senta. (*Arandir olha em torno, como um bicho apavorado. Senta-se, finalmente.*)
ARANDIR (*sem ter de quê*) — Obrigado.
BARROS (*baixo e reverente, para o delegado*) — Ele é apenas testemunha.
CUNHA — Não te mete. (*Arandir ergue-se, sôfrego.*)
Posso telefonar?
CUNHA — Mais tarde. (*Amado cutuca o fotógrafo.*)
AMADO — Bate agora! (*Flash estoura. Arandir toma um choque.*)
ARANDIR — Retrato?
AMADO — Nervoso, rapaz? (*Arandir senta-se une os joelhos.*)
Absolutamente!
CUNHA — (*lançando pergunta como uma chicotada*) — Você é casado, rapaz?
ARANDIR — Não ouvi.
CUNHA (*num berro*) — Tira a cera dos ouvidos! (RODRIGUES, 1990, p. 101-102).

Os colegas de trabalho de Arandir: Werneck, Pimentel, Sodré e D. Judith, mesmo não sendo jornalistas e nem policiais, também agem de forma conjunta para atormentá-lo, reproduzindo as falsas notícias. Amado e o Investigador Aruba interrogam a Viúva do mesmo modo que havia sido feito com Arandir, chamando-a para “depor” contra Arandir na frente de Selminha. Todas essas confissões arrancadas por meio de tortura e chantagem geram tramas para vender jornais.

No terceiro ato de *Vestido de noiva* há também uma espécie de corifeu solitário que representa a voz da opinião pública e do senso comum e que vai tornar a aparecer em *Álbum de família*, o *Speaker*. Por outro lado, ele faz parte deste mesmo grupo de profissionais da imprensa, pois funciona tanto como uma leitura em voz alta do texto da publicação nos jornais do obituário de Alaíde, quanto do que seria adequado dizer sobre a morta e sua família perfeita no funeral.

SPEAKER — Pedro Moreira, Gastão dos Passos Costa, senhora e filha, Carmen dos Passos, Eduardo Silva e senhora (ausentes), Otávio Guimarães e senhora, agradecem, sensibilizados, a todos que compareceram ao sepultamento de sua inesquecível esposa, filha, irmã, sobrinha e cunhada Alaíde e convidam parentes e amigos para a missa de 7º dia, a realizar-se sábado, 17 do corrente, na Igreja da Candelária, às 11 horas. (RODRIGUES, 1981 V. 1, p. 165).

O último grupo de personagens de campo de ação coletivo que aparece em *Vestido de noiva* é formado por médicos, outro grupo profissional recorrente nas obras do autor. Em geral, são retratados como açougueiros, incompetentes, caducos e até molestadores. No primeiro ato, seu diálogo é assustador, bem como sua frieza, mas ainda é mantido um tom profissional. Sua segunda entrada se dá no segundo ato, no qual há uma piora significativa tanto da saúde da paciente quanto do teor das falas sobre a beleza de seu corpo, o que fere o posicionamento ético necessário naquele ambiente cirúrgico. Por fim, aparecem no último ato para anunciar definitivamente a morte de Alaíde.

MÉDICO — Pulso?
MÉDICO — 160.
1º MÉDICO (*pedindo*) — Pinça.
2º MÉDICO — Bonito corpo.

1º MÉDICO — Cureta.
3º MÉDICO — Casada — olha a aliança.
(*Rumor de ferros cirúrgicos.*)
1º MÉDICO — Aqui é amputação.
3º MÉDICO — Só milagre.
1º MÉDICO — Serrote.
(*Rumor de ferros cirúrgicos.*) (RODRIGUES, 1981, p. 134)
(...)
1º MÉDICO — Pulso?
2º MÉDICO — Incontável... Não reage mais!
1º MÉDICO — Colapso!
3º MÉDICO — Pronto! (Idem, p. 160)

Há também vários médicos, desta vez com nomes próprios e especialidades médicas, em *Viúva, porém honesta*, de 1957: Dr. Lambreta (clínico gagá), Dr. Lupicínio (psicanalista) e Dr. Sanatório (otorrino), além do próprio Dr. J. B. que não é médico, é dono de jornal. São personagens individualizadas que não agem no mesmo campo nas mesmas cenas. Seus diagnósticos também não se assemelham, mas todos possuem uma característica em comum, a incompetência para resolver o problema da filha viúva de Dr. J. B., que não quer mais se sentar:

A segunda peça que traz personagens com campo de atuação coletivo é a terceira do autor, *Álbum de família*, de 1946. Aqui, a cerimônia de casamento cuja metonímia é o vestido da peça anterior parece ter sua continuação assegurada com o nascimento dos filhos e a construção da família “perfeita”. Todas as etapas do processo, desde o casamento, são mostradas do ponto de vista hipócrita da sociedade. Isto se dá por meio das ações da personagem Fotógrafo e da locução da personagem *Speaker*, que giram em torno da família de Jonas e Senhorinha para montar e narrar as imagens de um álbum que é desconstruído, no entanto, pelos acontecimentos da trama. De acordo com Souto:

Para montar as páginas que compõem o Álbum de família temos o fotógrafo, personagem que tenta reproduzir com seu trabalho aquilo que a sociedade espera de um grupo familiar tradicional e estruturado. Ele chega a assumir as poses e olhares que deseja retratar em cada parente. Como complemento há também o *Speaker*, figura que não aparece em cena. Somente se ouve a sua voz descrevendo as fotografias. Ele está sempre enganado quanto aos sentimentos que elas sugerem. Só enxerga os fatos de acordo

com as conveniências, fazendo comentários que são totalmente opostos ao que acontece na realidade. (SOUTO, 2007, p. 118).

Portanto, essa dupla de personagens complementares acompanha todas as etapas da vida da família e gera na cena a “força de contestação” (PAVIS, 2011, p. 74), pois ao tentar emular na família os comportamentos sociais esperados e valorizados diz exatamente o contrário do que a ação desenvolvida em cena mostra. Além disso, este grupo, por mais que tenha ligação com as categorias funcionais descritas anteriormente, já entra no recorte que trata da opinião pública e do senso comum.

A primeira página do álbum tem Jonas e D. Senhorinha no dia seguinte ao casamento. A segunda foto é tirada depois de 13 anos, com a família completa: três filhos e uma filha, o mais velho em uniforme de colégio, os dois do meio com roupinha de marinheiro e a menina bem pequena, no joelho da mãe. A terceira folha mostra a filha Glória no dia de sua primeira comunhão. A página seguinte traz as irmãs D. Senhorinha e Tia Rute. As didascálias não deixam dúvidas a respeito do contraste da realidade com a “pose falsa como as anteriores” (RODRIGUES, 1981 V.2, p. 86) e com os “comentários sempre idiotas do *Speaker*” (Idem, p. 86). A quinta página mostra Nonô e D. Senhorinha. Ele é um menino desenvolvido e taciturno; ela é “formosa e decorativa” (Idem, p. 95). É a única pose verdadeira, já que o fotógrafo não consegue controlar a hostilidade de Nonô. A fotografia foi tirada no mesmo dia em que o rapaz enlouqueceu, representando, de certa forma, os sobreviventes da família. A sexta página é a última foto do patriarca “como se estivesse morto por dentro” (Idem, p. 108) e deixa o fotógrafo “indignado na sua consciência artístico-profissional” (Idem, p. 108). A sétima e última pose do álbum é da lua de mel de Edmundo e Heloísa, em que se pode aproximar a função dessa personagem dupla de Eros, embora a realidade aponte para Tântatos.

(Última página do álbum de família: o velho estúdio do conceituado fotógrafo; pose de Edmundo e Heloísa. É evidente que ambos não conseguem simular um bem-estar normal. Heloísa, fria, dura, como se o marido fosse realmente o último dos desconhecidos. Ele, fechado também, incapaz de um sorriso. Nesse ambiente conjugal é

que o erradíssimo fotógrafo tem que trabalhar. O Speaker vai ignorar, de maneira absoluta, o estado psicológico dos jovens esposos. Para ele, Edmundo e Heloísa vivem na mais obscura felicidade matrimonial.)

SPEAKER — Sétima página do álbum. Lua-de-mel de Heloísa e Edmundo. Os divorcistas que se mirem neste espelho: as fisionomias dos nubentes espelham uma felicidade sem jaça. Só o matrimônio perfeito proporciona tão sadia edificante felicidade. Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase enlouqueceu de dor. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições. (Idem, p. 114).

Como pode ser observado, há uma oposição clara entre a rubrica e as declarações do *Speaker*, que permanece equivocado até o final, defendendo o patriarcado, a moral e os bons costumes em contraste com os fatos. Quanto ao fotógrafo, a partir da quinta e da sexta páginas, fica evidente que suas tentativas de expressar artisticamente a perfeição do casamento exigida pela sociedade vão fracassando. A última cena de “Álbum de família” tem de fato um coro assim denominado, que recita uma oração fúnebre em latim, embora a deixe inacabada, situando-se no território de Tântatos. A rubrica, por outro lado, indica que uma vida nova regida por Eros começa para D. Senhorinha e Nonô, ao passo que Jonas morre.

Anjo negro, de 1947, é a quarta peça de Nelson Rodrigues; lê-lo imediatamente após *Álbum de família* gera a percepção de um funeral se emenda no outro, pois sua primeira cena é a de um velório. Na recepção fúnebre surge também o primeiro coro, com “dez senhoras pretas, cuja função é, por vezes, profética; têm sempre tristíssimos presságios” (Idem, p. 125). O coro das senhoras pretas aparece em momentos decisivos do enredo, anunciando nascimento ou morte. Suas preces e profecias giram ao redor de Eros e Tântatos e constroem a circularidade da trama, pois estão presentes no início e no final da peça, acompanhando as mortes e enterros dos filhos negros do casal que são oferecidos em sacrifício para que a sua paixão se perpetue.

SENHORA (*doce*) — Um menino tão forte e tão lindo!

SENHORA (*patética*) — De repente morreu!

SENHORA (*doce*) — Moreninho, moreninho!

SENHORA — Moreno, não. Não era moreno!
SENHORA — Mulatinho disfarçado!
SENHORA (*polêmica*) — Preto!
SENHORA (*polêmica*) — Moreno!
SENHORA (*polêmica*) — Mulato!
SENHORA (*em pânico*) — Meu Deus do Céu, tenho medo de preto!
Tenho medo, tenho medo!
SENHORA (*enamorada*) — Menino tão meigo, educado, triste!
SENHORA (*encantada*) — Sabia que ia morrer, chamou a morte!
SENHORA (*na sua dor*) — É o terceiro que morre. Aqui nenhum se cria!
SENHORA (*num lamento*) — Nenhum menino se cria!
SENHORA — Três já morreram. Com a mesma idade. Má vontade de Deus!
SENHORA — Dos anjos, má vontade dos anjos!
SENHORA — Ou é o ventre da mãe que não presta!
SENHORA (*acusadora*) — Mulher branca, de útero negro!
SENHORA (*num lamento*) — Deus gosta das crianças. Mata as criancinhas! Morrem tanto meninos! (Idem, p. 126)

SENHORA — Ó branca Virgínia!
SENHORA (*rápido*) — Mãe de pouco amor!
SENHORA — Vamos, quadris já descansam!
SENHORA — Em vosso ventre existe um novo filho!
SENHORA — Ainda não é carne, ainda não tem cor!
SENHORA — Futuro anjo negro que morrerá como os outros!
SENHORA — Que matareis com vossas mãos!
SENHORA — Ó Virgínia, Ismael!
SENHORA (*com voz de contralto*) — Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!
TODAS (*grave e lento*) — Branca Virgínia... Negro Ismael... (Idem, p. 191-192).

Paralelamente, há um grupo de quatro carregadores pretos que trabalham no cemitério, estando ligados inevitavelmente a Tântatos. Eles trazem, assim como o *Speaker* da peça anterior, o senso comum e a opinião pública, além de exporem o racismo da sociedade brasileira, que está presente também nas falas contraditórias do coro das senhoras.

PRETO — O doutor? Sim. E que médico!
CEGO — Preto, não é preto?

PRETO — Mas de muita competência! (*para os outros*) Minto? Não tem como ele! Viu? Doutor de mão cheia! Mas tome um conselho; não fale em preto, que ele se dana! (Idem, p. 127).

Esses carregadores também fazem alusão a um estupro que aconteceu com uma das primas de Virgínia, facilitado pela própria mãe. Pode-se traçar um paralelo com a cena mais desenvolvida do estupro de Maria Cecília por cinco homens negros contratados a mando da moça por Peixoto, o Cadelão, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, de 1962. Na cena, eles falam e agem em conjunto, com falas que expõem mais uma vez o racismo. “NEGRO (*possesso*) — Me xinga! Me xinga! MARIA CECÍLIA (*como louca*) — Negro! Negro! Negro! Negro!” (RODRIGUES, 1990, p. 299-300).

Existem também os trabalhadores da funerária na peça *A falecida*, de 1953: o 1º Funcionário, o 2º Funcionário e Timbira, que vivem precisamente da morte e agem como aves de rapina em torno dos entes queridos tomados pelo sofrimento da perda de um parente.

1º FUNCIONÁRIO — Disseste o preço?

TIMBIRA — Disse. Mas dei um fora horroroso!

2º FUNCIONÁRIO — Por quê? Hem?

TIMBIRA — Pedi vinte mil cruzeiros e ele topou, imediatamente. Se eu pedisse trinta, também dava, aposto! Descobri que bicheiro é um grande sujeito!

2º FUNCIONÁRIO — Vai ter cortinas?

TIMBIRA — Cortina pra cinco portas, crucifixo de cristal, o diabo a quatro! Tudo 35 mil cruzeiros. E na saída, o Anacleto, que agora é meu do peito, me enfiou isso aqui no bolso, espia! (RODRIGUES, 1985, p. 76).

A quinta peça do autor é *Senhora dos afogados*, de 1947. Ela já traz o primeiro grupo de personagens coletivas no início da trama dialogando com as mulheres da família Drummond, o coro dos vizinhos. Os vizinhos estão o tempo todo no palco. Podem interferir na ação ou permanecer virados de costas, como se de nada participassem. Eles testemunham tudo e conhecem os segredos dos Drummond. Nas cenas que abrem os quadros em que se divide a peça, enquanto os

membros da família se comportam como meros retratos, os vizinhos os tratam com desdém, dizendo ofensas em seus rostos sem causar nenhuma reação aos membros do clã.

Ao interagir com a família, agem com falsa cortesia e ao mesmo tempo cochicham e fazem comentários maldosos.

VIZINHO (*logo que Misael aparece à porta*) — Olha o grande pai!

VIZINHO — O grande bêbedo!

VIZINHO — Não bebe! O doutor não bebe!

VIZINHO — Bebe, sim!

VIZINHO — Não!

VIZINHO — Tem úlcera no duodeno!

VIZINHO — Mas foi ele, não foi ele?

VIZINHO — Quem?

VIZINHO — Foi ele!

VIZINHO — Quem matou aquela mulher?

(*Vizinhos cochichando entre si.*)

VIZINHO — Dizem que foi ele!

VIZINHO — Mentira!

(*Os vizinhos aproximam-se, agora, da família, em diferentes atitudes, uns agachados, outros rindo, outros gritando. A família nada percebe, nada vê.*)

VIZINHO (*numa ofensa coletiva*) — Família que não chora os seus defuntos!

VIZINHA (*patética*) — Não chora seus afogados!

VIZINHO (*patético*) — Nem seus doidos! (RODRIGUES, 1981 V. 2, p. 274)

Eles estão ligados a todos os acontecimentos da casa, assim como as senhoras de *Anjo negro*. Aparecem nos casamentos e funerais, unindo Eros e Tânatos. É importante notar que nesta peça também há, por parte deste grupo, o uso de máscaras, dando concretude a um elemento metafórico e escancarando a função de portadores da opinião pública, quase sempre equivocada e hipócrita.

(*Só estão em cena os espectrais vizinhos. Cochicham entre si. É ainda a casa dos Drummond, sempre a casa dos Drummond. Presente a luz do farol, iluminando e escurecendo a cena. Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara.*)

VIZINHO — Vamos tirar o rosto!

VIZINHO — E colocar a máscara!

VIZINHO — Ótimo!

VIZINHO — Agora?

VIZINHO — Já.

(*Simultaneamente, arrancam a máscara. Estão com o rosto.*)

(RODRIGUES, 1981 V. 2, p. 297)

Souto indica que “a máscara representa a verdadeira face das pessoas, enquanto o rosto é apenas uma máscara” (2001, p. 126). Para levar a termo a ação da peça:

Faz-se necessário que eles se dispam das roupagens sociais e se mostrem como realmente são: pessoas ávidas por escândalos, por histórias indecentes, pelo que há de mais podre na vida alheia, fofoqueiros que sentem prazer em descrever os erros e pecados de outras pessoas como se assim sentissem também o prazer proibido de cometê-los. (Idem, p. 126).

Constituindo ainda uma ligação temática com os coros que apresentam a voz do senso comum e da hipocrisia social, *A falecida* volta a apresentar personagens coletivas que se transformam. Primeiro, os parceiros de sinuca de Tuninho: Parceiro Nº 1, Parceiro Nº 2 e Oromar estão ligados aos esportes e à vida. Após a morte de Zulmira, eles se tornam Oromar, Fulano e Outro Fulano, anunciando o seu falecimento. Depois da cerimônia fúnebre, eles se transformam ainda mais uma vez. Agora são chamados de Um, Dois, Três e Quatro e carregam o caixão da morta.

Por fim, o último grupo que apresenta essa configuração mais ligada à hipocrisia social da opinião pública é o dos grã-finos e grã-finas, que representam as elites do país e que acreditam que podem agir fora dos contratos sociais e das leis por terem dinheiro e poder. Em *Boca de Ouro*, há um conjunto formado por 1ª Grã-fina, 2ª Grã-fina, 3ª Grã-fina e Maria Luísa, que depois se destaca do grupo. As grã-finas entram em cena para fazer uma visita ao criminoso Boca de Ouro, curiosas pelo pitoresco da situação, fascinadas pela riqueza. Comportam-se como se estivessem num circo e fazem comentários que debocham do anfitrião. Acabam sendo ridicularizadas, participando por vontade própria de um concurso de seios em que saem derrotadas e humilhadas por Celeste.

Já em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, há um grande conjunto formado por grã-finhas e grã-finos e comandados por Dr. Werneck numa espécie de sessão de “psicanálise de galinheiro” (RODRIGUES, 1990, P. 312), em que as esposas vão revelando seus casos e michês enquanto o 3º Grã-Fino repete, entre outros dizeres, a mesma fala: “Eu quero tirar as minhas calças!” (Idem, p. 311-313).

Werneck oferece ainda a seus convivas um *show*, um crime sexual que seria cometido ao vivo, como espetáculo, corroborando a frase atribuída ao escritor Otto Lara Resende que ecoa como um refrão ao longo de toda a peça: “O mineiro só é solidário no câncer” (Idem, p. 250-317).

Retomando a proposição inicial deste estudo, as personagens que formam o que se pode chamar de coros modernizados são encontradas na grande maioria das peças escritas pelo dramaturgo, sem mencionar o fato de que há todo um grupo de ação coletiva que não entrou no escopo do artigo por ser formado exclusivamente por laços familiares. Assim, reiterando a ideia apresentada, ocorrem duas vertentes principais de atuação. Uma é formada por seres que agem no mesmo campo profissional. De um lado, com poderes sociais para destruir reputações, o grupo de profissionais da imprensa, junto com os agentes de segurança pública. Do outro lado, no limiar entre vida e morte, médicos, agentes funerários, coveiros e carpideiras. E em quase todas as peças, as prostitutas, legítimas representantes de Eros que na maioria das vezes anunciam Tântatos.

A outra vertente reúne as personagens por sua agência e classe social, tendo alguns pontos de contato com a primeira. Nela, a “força de contestação” (PAVIS, 2011, p. 74) aparece pelo seu inverso e pelo contraste. Ou seja, a exposição crua e repugnante dos preconceitos e das hipocrisias sociais feita em voz alta por tais coros ou duplas desperta revolta, denunciando o que teoricamente deveria representar. A voz do senso comum e da opinião pública não deve ser dita em voz alta, com orgulho, como fazem os coros do teatro rodriguiano. As entranhas assim expostas causam repulsa e incômodo, principalmente no reconhecer-se parte desse grande coro nacional.

Referências bibliográficas

COSTA, Marcos Rogério Martins. A noção de ator na semiótica francesa: da personagem ao ator coletivo. *Acta semiotica et lingvistica*, João Pessoa (PB), v. 26, n. 3, ano 45, p. 92-108, 2021.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. 3ª ed. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsbourg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

RODRIGUES, Nelson. “A falecida. (Tragédia carioca em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 51—119.

_____. “Álbum de Família. (Tragédia em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 49—120.

_____. “Anjo Negro. (Tragédia em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121—192.

_____. “Beijo no asfalto. (Tragédia carioca em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 87-153.

_____. “Boca de Ouro. (Tragédia carioca em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 255—339.

_____. “Bonitinha, mas ordinária. (Peça em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 4: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243—326.

_____. “Os sete gatinhos. (Divina comédia em três atos e quatro quadros)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 3: tragédias cariocas I. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.181—253.

_____. “Senhora dos Afogados. (Tragédia em 3 atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 2: peças míticas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 255—332.

_____. “Vestido de noiva. (Tragédia em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105—167.

_____. “Viúva, porém honesta. (Farsa irresponsável em três atos)”. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. V. 1: peças psicológicas. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 215—269.

SOUTO, Carla Cristina Fernandes. *Nelson trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2001.

SOUTO, Carla Cristina Fernandes. *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós*. Araraquara, SP: Junqueira & Marin, 2007.

Carla Cristina Fernandes Souto é professora e pesquisadora na área de Letras, com ênfase na área de dramaturgia. É líder do GPLEC (Grupo de Pesquisa em Literatura e Estudos Culturais). Possui Graduação e Licenciatura em Letras-Português, Mestrado em Literatura Comparada e Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É docente em Regime de Dedicção Exclusiva no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP), trabalhando com Teoria Literária e Literatura Ocidental na Licenciatura em Letras. Publicou dois livros: *Nelson Rodrigues: o inferno de todos nós* (Crítica Literária, Junqueira&Marin, 2007) e *Nelson Trágico Rodrigues* (Crítica Literária, Ágora da Ilha, 2001). Orcid: 0000-0003-4203-0331. E-mail: carla.souto@ifsp.edu.br

Carlos Vinicius Veneziani dos Santos é professor e pesquisador da área de Letras, com ênfase em semiótica greimasiana e membro do GPLEC. Possui Graduação em Letras (Latim-Português), Filosofia e Pedagogia. Mestre em Literatura Brasileira e Doutor em Semiótica e Linguística Aplicada pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, atua como

professor efetivo de Português pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de São Paulo (IFSP). Publicou *Estudo Semiótico de Canções de Adoniran Barbosa* (Semiótica Aplicada, Novas Edições Acadêmicas, 2017) e três livros de poesia, *A minha própria lei* (Poesia, Scortecci, 2012), *Parâmetro* (Poesia, Scortecci, 2014) e *Todo dia oásis* (Poesia, Desconcertos, 2020). Orcid: 0000-0002-1994-8905. E-mail: vinivs@ifsp.edu.br

A MEDEIA DE NELSON: DESAMPARO FREUDIANO EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA* DE NELSON RODRIGUES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p103-117>

José Luiz Tavares
Elizabeth Cardoso

RESUMO

Neste artigo propomos a *Hilflosigkeit* freudiana como a principal condutora dos recursos estéticos em *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues. Revisitamos este conceito e sua perspectiva metapsicológica para pensarmos o percurso de sofrimento da protagonista Senhorinha nessa obra. Neste caminho encontramos Medeia. Ambas atuaram, em gesto, o que na linguagem se fez ausência.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; Freud; *Álbum de família*; Desamparo; *Hilflosigkeit*.

ABSTRACT

*In this article we propose that freudian *Hilflosigkeit* is the main driver of aesthetic resources in Nelson Rodrigues' *Álbum de família*. We reviewed this concept and its metapsychological perspective to think about the suffering path followed by Senhorinha, the protagonist at this play. In this route we met Medea. Both acted, in gesture, what was made absent in language.*

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; Freud; *Álbum de família*; Helplessness; *Hilflosigkeit*.

De onde partimos?

A experiência da interdisciplinaridade implica buscar pontos de convergência entre os saberes envolvidos. No que tange à literatura, as áreas possíveis de intersecção são diversas como história, sociologia, filosofia, linguística e, também, a psicanálise. O que se propõe é que haja a possibilidade de tecer um equilíbrio entre o *corpus* em investigação e o outro saber, almejando férteis confluências que ofereçam olhares ainda mais amplos sobre a matéria em estudo, como propõe Passos (1995, p. 15) em *Confluências: crítica literária e psicanálise*. Na aproximação entre literatura e psicanálise, esta ocupa um lugar indireto e valioso. Indireto por se tratar de um outro saber, com teoria e prática próprias e valioso por prover algo especial ao lançar luz sobre determinados aspectos que não seriam acentuados por outras formas de abordagem. Entretanto, ainda que a psicanálise possa ocupar este lugar no literário, não deve deslocá-lo para uma cena secundária, diz Passos. Há, ainda, riscos importantes a evitar na leitura crítica de uma obra: a psicobiografia que, propondo paralelos entre a atividade literária, biografia e motivações inconscientes, poderia traçar trilhas redutoras e a psicocrítica, ao atribuir importância excessiva do biográfico no literário em vez de considerá-lo como apenas um dos elementos de leitura da obra (PASSOS, 1995, p. 17-8).

A fortuna crítica de *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, aborda de modo exaustivo as questões da violência nos vínculos estabelecidos pelos personagens,

os assassinatos, a sexualidade transgressora e, em especial, os incestos considerados excessivos por grande parte da crítica teatral na época de seu lançamento. Entretanto, a escritura de grandes obras não se restringe à transmissão de uma mensagem de sentido único e evidente, como também ocorre na psicanálise, tanto na construção desse saber como em sua prática clínica. Recorremos então a Jean Bellemin-Noël quando indaga: “O que é que eu leio quando leio? [...] lemos primeiro a nós mesmos” (NOËL, 1983, p. 34). Nossa perspectiva aqui é prover um outro olhar que denuncia o que em nós mesmos foi mobilizado na leitura desse *Álbum*. Respondendo à pergunta inicial, não partimos de um conceito psicanalítico a ser buscado na obra em análise. Partimos da leitura da obra. Ficamos inquietos quando a leitura nos remeteu, como uma associação livre, à experiência da *Hilflosigkeit* freudiana no que tange ao percurso feito pela protagonista Senhorinha e desenvolvemos essa escrita.

A morte do amor é mais violenta que a morte pessoal

O estado de desamparo inicial dos seres humanos é um tema presente na obra de Freud desde o início. No texto *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, Freud (1975) aborda a insuficiência psicomotora do recém-nascido que, em estado de desamparo, requer a presença de um outro para saciar sua fome e garantir sua sobrevivência. Nem os gritos, tampouco o choro, produzem alívio se o estímulo endógeno persiste, mantendo a tensão em níveis altos. Assim, a excitação só logra ser aliviada por meio de uma intervenção do mundo externo advinda da presença de um outro que, por uma ação específica, reduz a tensão inerente ao estado de insuficiência deste que acabou de nascer. Quando a pessoa prestativa realiza a ação específica para o desamparado, este obtém — por mecanismos reflexos — o alívio do estímulo endógeno. Freud refere-se aqui à experiência de satisfação que instaura uma dinâmica revivida ao longo da existência em momentos de desamparo quando a necessidade de ser amado se faz ouvir.

Há diversas fraturas em *Álbum de família*. Porém, folheando suas páginas, fomos atravessados pelo desamparo freudiano revivido por Senhorinha. Essa é nossa contribuição para a fortuna crítica desta obra. Além disso, ao percorrermos o caminho pobre de afetos trilhados por Senhorinha, encontramos Medeia. Ambas

amargaram a exclusão do espaço amoroso e reviveram o desamparo primevo. Suas aflições foram maiores do que os recursos para lidar com a dor. O grito de ambas não foi ouvido. Por esta razão a escrita aqui elaborada foi intitulada “A Medeia de Nelson”. Em suas memórias, Nelson diz: “A morte do amor é pior que a morte pessoal” (RODRIGUES, 2017, p. 191). É sobre esse desamparo que aqui nos debruçamos.

Angústia, recalque e desamparo

No período em que Freud estava envolvido com o *Projeto*, ele também estava considerando a questão da angústia. Em 1894, ele publica “Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia” (1996). Nesse texto lemos que, em muitos casos, a angústia decorre do acúmulo de excitação de origem somática, sexual, pelo emprego anormal dessa excitação. Como exemplos, ele menciona situações de abstinência sexual intencional nas quais a excitação somática se acumula e situações nas quais a excitação não é adequadamente consumada. Tais disfunções determinariam um acúmulo de excitação sem a devida descarga nem elaboração psíquica e a energia sexual não utilizada seria transformada em angústia.

Após alguns anos, Freud passa a examinar a angústia sob um outro referencial no qual estímulos psíquicos não elaborados representariam o perigo, como uma ameaça interna. Trata-se do perigo pulsional do qual não há possibilidade de fuga. Para defender-se, o sujeito recorreria ao recalque gerando a angústia. Estrutura-se assim a primeira teoria da angústia apresentada em “A angústia”, datado de 1917. Nesse estado de angústia há descargas, percepções de ações motoras, sensações de prazer e desprazer. O que se passa aqui é a repetição de determinadas vivências ricas em significado, articuladas com o ato do nascimento em cujo cerne está a separação mãe-bebê (FREUD, 2014a).

Em 1926, Freud (2014e) publica “Inibição, sintoma e angústia” e discorre sobre os estados afetivos que se incorporaram à psique como precipitados de vivências traumáticas antiquíssimas despertadas como símbolos mnêmicos quando situações análogas ocorrem. No texto, lemos que o ato do nascimento é a primeira vivência individual de angústia do ser humano, porém não parece ser

plausível que a cada irrupção de angústia ocorreria na psique algo equivalente à reprodução da situação do nascimento. Freud revisita então os casos do Pequeno Hans e do Homem dos Lobos nos quais o medo da castração é central e considera que a angústia, em ambos os casos clínicos, se articulava com esse medo. Trata-se de uma angústia diante do perigo, conduzindo ao recalque.

Pouco se sabe a respeito da psique do recém-nascido e, embora seja possível dizer que ao longo da vida repetimos o afeto de angústia nas situações que evocam o evento do nascimento, cabe pensar sobre o que o faz recordar e o que se recorda. Para Freud (2014b), apenas alguns casos de angústia na infância são compreensíveis: quando a criança está sozinha na escuridão ou quando se depara com uma pessoa desconhecida no lugar da que lhe é familiar, a mãe. Nesses casos, o elemento comum é a falta da pessoa amada pela qual a criança anseia. A imagem mnemônica dessa pessoa é então investida. No início, isso se dá de forma alucinatória. Como não se produz resultado, é como se o anseio se transformasse em angústia, como uma reação à falta do objeto. Trata-se de uma insatisfação levando ao aumento da tensão pela necessidade diante da qual o bebê é impotente. A falta da mãe torna-se o perigo produzindo no bebê o sinal de angústia, produto do seu desamparo psíquico que é a contrapartida do desamparo biológico. Nessas condições, o recalque seria um dos mecanismos do Eu para se defender da angústia original pela separação mãe-filho. Seria a angústia que desencadearia o recalque e, não, o contrário. Trata-se da segunda teoria da angústia. É essa angústia originária que constitui o sofrimento e vai se articular com o perigo da castração. Para Freud, pelo fato de a angústia ter decorrido da separação da mãe, nenhum indivíduo escapa dessa experiência. O desamparo é a causa fundamental da angústia, diz ele (FREUD, 2014b). Assim, para o adulto, o estado de desamparo é o protótipo da situação traumática geradora de angústia que vai se manifestar repetidamente ao longo da vida exigindo do sujeito alguma maneira de lidar com a revivescência dessa experiência.

De qual desamparo estamos falando?

Voltamos a comentar que nos diferentes prismas de leitura em *Álbum de família* fomos capturados pela *Hilflosigkeit* freudiana (*Hilfe* = proteção ou amparo,

losig = falta ou ausência) que, em nossa proposição, está a grifar a estética dessa obra. Poderíamos ter elaborado nossa hipótese de trabalho ao redor de algum dos pilares da metapsicologia freudiana, pois, no *Álbum* de Nelson, vemos os representantes pulsionais expostos, o Inconsciente sem véus, o conteúdo recalçado que retorna e o luto pela falência do amor. Entretanto, em nossa *escuta* na leitura deste *corpus*, foi a *Hilflosigkeit* que mais ecoou. Questionamos então se é possível posicionar a *Hilflosigkeit* na metapsicologia freudiana.

Em “A dádiva e o outro”, Birman (1999, p. 11-2) propõe que o *conceito* metapsicológico de desamparo vai sendo construído ao longo do percurso freudiano para além da *palavra*. No trajeto freudiano quanto ao desamparo, a *palavra* seria precoce e o *conceito*, tardio. Enquanto aquela se contextualiza com as proposições formuladas no *Projeto para uma psicologia científica*, de 1895, este se coloca como tributário da virada dos anos 20. Há duas possibilidades para apreciar o deslocamento da *palavra* ao *conceito*: como uma descontinuidade entre os momentos inicial e tardio da obra freudiana ou, então, que a presença da *palavra desamparo* em seus escritos iniciais estaria apontando para a presença incipiente de um *conceito* que mais tarde emergiria como tal. Este último olhar estaria a favor da continuidade entre *palavra* e *conceito*. Porém, os norteadores do texto de 1895 não são os mesmos a partir dos anos 20. As proposições no *Projeto* articulam-se com as elaboradas em *A interpretação dos sonhos* estruturando a primeira teoria pulsional e a primeira tópica freudiana. Porém, com a publicação de *Além do princípio do prazer*, em 1920, emerge uma segunda teoria pulsional, no âmbito da segunda tópica. Há uma ruptura. Explorando essas perspectivas, Birman recorre à metafísica, aos discursos biológicos freudianos e à perspectiva metapsicológica a partir desses fatores.

Quanto à metafísica, Freud inicialmente atribuiu à vida a origem do ser, isto é, um vitalismo. A morte se opõe à vida levando à perda desse bem originário criando uma dinâmica de exterioridade entre vida e morte. Haveria então uma força vital característica do ser vivo e o funcionamento estaria garantido por regulações automáticas do funcionamento corporal. Aqui, a sexualidade teria destaque como força vital cuja homeostase viabilizaria relações entre os mundos

interno e externo, entre corpo e objeto, entre o sujeito e o outro, entre o psiquismo e o mundo (BIRMAN, 1999, p. 18).

Após os anos 20, Freud (2010) considera que não seria mais a vida, mas, sim, a morte que estaria nas origens do ser. A vida seria algo imperioso para contrapor-se à morte, uma aquisição e, não, algo originário do ser. Trata-se de um olhar mortalista. Não haveria mais uma relação de exterioridade entre vida e morte. Esta última estaria sempre lá, no interior da vida, roendo as potencialidades vitais. Embora Freud resgate aqui a insuficiência psicomotora do recém-nascido mencionada no *Projeto*, ele está considerando que a incapacidade originária para a vida indicaria um movimento primordial para a morte, como uma propensão originária do humano. Aqui está a importância do outro como garantidor da sobrevivência do recém-nascido possibilitando sua inscrição no registro da vida, impondo-se sobre a morte.

Entretanto, é na virada dos anos 20 que Freud (2010) propõe, em *Além do princípio do prazer*, uma nova metapsicologia introduzindo a pulsão de morte como força primeira, fundamental, que, além de promover a descarga total da excitação, coloca em xeque a ordem da vida. Neste sentido, o esvaziamento completo da energia promoveria a quietude do ser como perspectiva para um retorno ao estado inorgânico e o princípio do prazer não seria originário, mas, sim, tributário de um movimento primordial (BIRMAN, 1999, p. 22). Birman então nos pergunta qual seria o lugar da ordem vital em uma natureza voltada para a morte nessa nova metapsicologia. A resposta está em Eros, a força que se contrapõe ao movimento para a morte. Eros está aqui associado à pulsão de vida em articulação com a metapsicologia inicial quando a pulsão sexual se identificava com a força vital. Eros seria a potência para a união contrapondo-se a Tanatos como força de dissolução. Para que ocorra tal operação que ressalta as forças vivas que lutam contra a morte há a necessidade de um outro, partícipe do processo pela nomeação da força pulsional e pela oferta de objetos de satisfação tornando-se indispensável para a construção de uma ordem vital. Assim, a vida não seria naturalmente inerente ao ser humano, mas, sim, garantida por um outro, como um dom ofertado. Ou seja, a constituição do sujeito se dá pelo trabalho de um outro. Podemos propor que, em seu percurso, o sujeito consegue desenvolver seus próprios recursos para manejar

suas excitações, relativizando sua dependência ao outro. Porém, como a força pulsional é constante e contínua, o sujeito se vê, muitas vezes, reconduzido ao estado de desamparo confirmando a necessidade de alguém que seja capaz de amá-lo. Aqui, atinge-se o cume da exploração acerca da emergência teórica do *conceito* de desamparo, constituído no final do percurso da metapsicologia freudiana, em articulação com a proposição da pulsão de morte (BIRMAN, 1999, p. 23).

Em “Desamparo e metapsicologia: para situar o conceito de desamparo no contexto da metapsicologia freudiana”, Rocha (1999) elabora sua proposição trabalhando com os conceitos de Inconsciente e Angústia. O Inconsciente é um outro psíquico, uma instância que se constitui pela mediação de um outro com suas mensagens enigmáticas que no recém-nascido não conseguem ser traduzidas, mas que, mesmo assim, se inscrevem em seu psiquismo. É nesta perspectiva da relação primária com um outro como necessária para a sobrevivência que Freud articula a situação originária do desamparo ou *Hilflosigkeit*. Instaure-se então a necessidade absoluta de ser amado, experiência que irá se repetir ao longo da existência humana já que não se limita às necessidades biológicas para sobreviver, pois também aponta para a expectativa de receber o olhar obsequioso, o amor e o desejo do outro que, pela linguagem, o insere no mundo (ROCHA, 1999). Nesse processo, transparece uma falta fundamental que cuidado algum pode suprir, pois não há linguagem possível que consiga dizer a palavra definitiva sobre a verdade do ser.

A situação do desamparo originário é arquetípica, reproduz-se ao longo da vida e traz a marca da experiência primeva. Os traços inscritos no psiquismo por ocasião desta vivência — no nascimento — podem funcionar como um “apelo de sentido” e, só depois, se convertem em uma verdadeira experiência de vida. Assim, o desamparo “articula metapsicologicamente os elementos na gênese e na estrutura do Inconsciente.” Portanto, o desamparo tem um lugar de destaque na metapsicologia freudiana (ROCHA, 1999).

Quanto à angústia e sua articulação com o desamparo, Rocha nos lembra que Freud considera o trauma do nascimento uma *Urangst*, uma angústia originária como sendo uma vivência de separação imbricada com a experiência de

desamparo primordial e que irá ser revivida ao longo do percurso humano. Trata-se da *angústia do desamparo* que chancela o início de nossa existência e que tem a finitude como a única certeza de nossa condição. Com tais considerações, reitera-se que a experiência do desamparo tem seu lugar na metapsicologia freudiana por ser estruturante da subjetividade, requerendo a alteridade como uma possibilidade para lidar com tal vivência. O estado de desamparo é um grito dirigido ao outro com o qual contamos. “Quando o grito fica sem resposta, o desamparo se torna desespero” (ROCHA, 1999, p. 342).

Senhorinha, protagonista do *Álbum*, e Medeia são personagens que sofrem a ausência do outro que não lhes confiou o dom da vida. Jonas e Jasão inviabilizaram suas inscrições de pertencimento no mundo dos afetos. Senhorinha foi diariamente exposta à revivescência do desamparo. Medeia foi confrontada com esse abismo abruptamente. A magnitude dessas experiências as levou ao transbordamento da dor que as conduziu ao ponto-de-não-retorno no qual a ausência de recursos próprios as direcionou para um gesto último, em plena escuridão do desamparo, colocando em ato o que as palavras não conseguiram expressar. Seus gritos ficaram sem resposta. Seus abismos de desamparo se transformaram no horror do desespero, nas palavras de Rocha (1999).

O exílio dos afetos

Medeia e Senhorinha nos contam algo sobre a condição humana. Medeia nos fala sobre seu pai e o velocino, a pele da qual ele é o possuidor e que lhe atribui o poder régio. Medeia o destitui desse poder, retirando dele seu velocino e oferecendo tanto a pele do carneiro como a sua própria para Jasão em troca da promessa de amor. Ao deixar seu local de origem, ela se distanciou para embarcar em uma nova viagem atribuindo ao seu companheiro a posse de seu existir. Em seu percurso, entretanto, Medeia vai amargar a terrível sensação de desamparo ao ser abandonada por Jasão que se apaixona por Glauce — filha do Rei Creonte — e também ao ser expulsa, pelo próprio Rei, da terra que ela havia eleito como sua. Uma dupla perda de território, afetivo e geográfico, que impede a elaboração psíquica da experiência. Medeia não quer o poder. Sua fome é de amor. Em

resposta, Medeia mata os filhos, a filha de Creonte por quem Jasão se apaixonara e o próprio Creonte. Em seu desamparo, Medeia fere Jasão no que lhe é mais caro.

Nelson Rodrigues criou *Senhorinha*, que também nos conta sobre seu desamparo. Seu casamento com Jonas foi marcado pela depreciação. Jonas nunca escondeu seu desejo sexual pela filha, tampouco privou a esposa do escárnio, mantendo-a em um terrível lugar de exclusão. *Senhorinha* viveu o abandono diuturnamente com Jonas. As investidas extraconjugais de Jonas eram públicas e sustentadas pela cunhada Rute. Em seu sofrimento, *Senhorinha* envolve os filhos Edmundo e Nonô e os aniquila em sua subjetividade. Edmundo não consuma seu casamento com Heloísa pois vive em um estado de sedução mútua com *Senhorinha* e Nonô sucumbe ao apelo incestuoso da mãe. Todavia, só *Senhorinha* sabe de sua dor. Ela demanda o amor de Jonas que, nunca obtido, torna-se a denúncia de seu desamparo. Indigente dos afetos, *Senhorinha* seguiu claudicante até o ápice da impossibilidade de elaboração anímica de sua dor. Seu percurso culminou com o assassinato de Jonas. Ela não vislumbrou outra saída para sua aflição.

Em suas trajetórias, *Senhorinha* como Medeia entraram em contato com a dolorosa solidão do abandono. No abismo do desamparo a aflição transborda, clama por sentido e, quando este não vem, a dor da *Hilflosigkeit* alcança um ponto-de-não-retorno. Vivendo o desamparo e a angústia, voltaram para momentos primevos de suas vidas.

O desamparo nas páginas de *Álbum de família*

Nelson era enciclopédico, diz Magaldi (2004, p. 184), e sua obra abre caminho para uma diversidade de leituras possíveis. Esta é condição que estrutura nossa proposição para *Senhorinha* acerca da revivescência do desamparo primevo, no sentido freudiano, como uma das possíveis chaves de leitura em *Álbum de família*. A seguir, destacamos alguns dos trechos que denunciam essa dor ao longo da obra. Já no primeiro ato há uma cena com Jonas, *Senhorinha* e Rute. Estão falando sobre uma menina engravidada por Jonas. A gravidez evolui mal. Ela está em trabalho de parto com risco de morrer. O diálogo corre sem censuras. As transgressões extraconjugais são expostas. Jonas declara sua excitação por

meninas, preferencialmente adolescentes, e expõe seu descaso com Senhorinha, colocando-a em um lugar de desabrigo.

D. SENHORINHA (*máxima sobriedade*) – Essa menina, Jonas...

JONAS – Que é que tem?

D. SENHORINHA (*dolorosa*) – Quase uma criança...

[...]

D. SENHORINHA[...] – Você acha que está certo?

JONAS ([...] *cólera contida*) – Acho. (RODRIGUES, 2020, p. 22-4)

Jonas segue desqualificando Senhorinha.

JONAS [...]– Gosto de menina sem-vergonha. [...] De 14, 15 anos.

[...]

JONAS – quero a neta do velho [...] HOJE! (RODRIGUES, 2020, p. 31)

Ainda no mesmo ato sai do quarto uma moça. Jonas sai pela mesma porta:

(*Entra d. Senhorinha com a sua bonita tristeza.*)

[...]

JONAS (*canalha*) – [...] viu a menina?

D. SENHORINHA – Sem querer, de passagem.

JONAS – Mais interessante que você. (RODRIGUES, 2020, p. 44-5)

Senhorinha percorreu a trilha do abandono ocupando o espaço inóspito do desamparo no qual se atualizaram suas experiências primevas. Na última cena do último ato Jonas e Senhorinha têm um diálogo dilacerante. Seguem alguns trechos.

D. SENHORINHA (*com voz perfeitamente neutra*) – Jonas, não suporto mais você.

[...]

D. SENHORINHA (*serena*) – Não vivo mais com você, Jonas!

[...]

D. SENHORINHA (*áspera*) – Você quer-me ouvir ou não?

[...]

D. SENHORINHA (*agressiva*) – Jonas!

JONAS (*despertando*) – Que foi?

D. SENHORINHA (*seca*) – Vou deixar você.

JONAS (*numa compreensão difícil*) – Vai me deixar? (*violento*)
Deixe, ora essa! Quem está lhe impedindo? A você, eu só devo a filha! (RODRIGUES, 2020, p. 136-7)

O diálogo segue. Jonas sobe o tom e a tensão aumenta. Não há o que dissimular:

JONAS – [...] olhei para você; vi que você não era mais nada para mim, coisa nenhuma. Até a nossa cama parecia outra, não a

mesma [...] uma cama estranha, desconhecida – INIMIGA! Foi dali que comecei a te odiar, porque não te desejava mais [...] (RODRIGUES, 2020, p. 142)

No final, Jonas fala da filha, aprisionando Senhorinha no desamparo amoroso:

JONAS [...] – Minha filha morreu. (*lento*) PARA MIM ACABOU-SE O DESEJO NO MUNDO!

D. SENHORINHA (*insultante*) – Se você soubesse o nojo que eu sempre tive de você [...]

[..]

JONAS – [...] Por que não me matou e por que não me mata agora? (*Aproxima-se de d. Senhorinha, que recua apavorada.*)

JONAS – Quer? eu deixo! [...] é só você apertar o gatilho... (*Tira o revólver [...] D. Senhorinha está apavorada.*)

D. SENHORINHA – Não, Jonas, não!

JONAS – Toma! Segura!

(D. Senhorinha aceita [...] mas é como se a arma lhe desse náusea.)

JONAS (*gritando*) – Agora, atira! (*fora de si*) [...] – está com medo? (*D. Senhorinha não se resolve, tomada de terror. Mas ouve-se, então, o grito de Nonô, como um apelo.*)

D. SENHORINHA – Nonô me chama – vou para sempre.

(*D. Senhorinha puxa o gatilho duas vezes; Jonas é atingido. Cai mortalmente ferido.*)

JONAS ([...] *último arquejo*) – Glória! (RODRIGUES, 2020, p. 143-6)

Essa foi Senhorinha. No último instante, o nome que Jonas chamou não foi o seu.

Comentários finais

Em 1927, em *O futuro de uma ilusão*, Freud (2014c) propõe que a força da natureza e a crueldade do destino desafiam o controle humano podendo colocar a vida em risco. Trata-se de uma situação que remete ao desamparo primevo e possui um protótipo infantil quando, ao mesmo tempo que tínhamos nossos pais, ansiávamos por sua proteção ou então buscávamos o abrigo dos deuses que interviriam com milagres. Surge, então, a necessidade que tem o homem de lidar, ele mesmo, com seu desamparo, o que se articula com a formação da religião. Foi a presença do desamparo na infância que despertou a necessidade de proteção através do amor, diz Freud nas páginas finais.

Na cena final de *Medeia* há um coro que diz que Zeus tem o poder de determinar o rumo de vários acontecimentos de tal forma que o que se esperava não acontece e fica franqueado um caminho que inicialmente não estava previsto (EURÍPEDES, 2011). Curiosamente, na cena final de *Álbum de família* há também um coro que pede, em uma prece, que o Senhor guarde os servos que esperam a salvação livrando-os de todos os males, inclusive do inferno, como se deu com Henoc e Elias (RODRIGUES, 2020), as únicas duas pessoas que Deus levou ao céu sem morrerem. Henoc desapareceu pois Deus o levou e Elias subiu ao céu em uma carruagem com cavalos de fogo. Medeia deixa a cena na carruagem do deus Sol e não há qualquer referência a punições impostas a ela pelos deuses. Após matar Jonas, Senhorinha some da cena. Não há registro de sua condenação pela lei humana tampouco condenação pela justiça divina. Ousamos propor que tanto Zeus quanto Deus tenham, em sua misericórdia divina, sido capazes de acolher Senhorinha e Medeia em seu sofrimento decorrente da experiência do desamparo primevo revivido oferecendo a elas o perdão pelo desatino que cometeram, amparando-as tanto na terra quanto na eternidade, ao seu lado.

Referências bibliográficas

BIRMAN, Joel. “A dádiva e o outro: sobre o conceito de desamparo no discurso freudiano”, *Rev. Saúde Coletiva*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2. p. 9-30, 1999.

EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

FREUD, Sigmund. “A angústia.” *In: Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 13, 2014a, p. 519-544.

_____. *A interpretação dos sonhos*. *In: Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 04, 2019.

_____. *Além do princípio do prazer*. *In: Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 14, 2010, p. 161-239.

_____. *Inibição, sintoma e angústia*. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 17, 2014b, p. 13-123.

_____. *O futuro de uma ilusão*. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 17, 2014c, p. 231-301.

_____. *O inconsciente*. In: *Obras Completas*. São Paulo: Companhia das Letras, vol. 12, 2010, p. 99-150.

_____. *Projeto para uma psicologia científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *Sobre os fundamentos para destacar da neurastenia uma síndrome específica denominada neurose de angústia*. In: *Primeiras Publicações Psicanalíticas (1893-1899)*. Rio de Janeiro: Imago Editora, v. 3, 1996, p. 93-122.

MAGALDI, Sabato. *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.

NOËL, Jean Bellemin. *Psicanálise e literatura*. São Paulo: Cultrix, 1983.

PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. *Confluências: crítica literária e psicanálise*. São Paulo: Edusp, 1995.

ROCHA, Zeferino. “Desamparo e metapsicologia: para situar o conceito de desamparo no contexto da metapsicologia freudiana”, *Síntese*, Belo Horizonte, v. 26, n. 86. p. 331-346, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

RODRIGUES, Sônia (org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

José Luiz Cordeiro Dias Tavares Possui graduação em Medicina pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1977), mestrado em Medicina pela Universidade Federal Fluminense (1987), doutorado em Medicina pela Universidade Federal de São Paulo (1991) e pós-doutorado Medicina pelo Imperial College of Science, Technology and Medicine, University of London (1995). Psicanalista formado pelo Centro de Estudos Psicanalíticos, São Paulo e Aperfeiçoamento em Psicopatologia Psicanalítica e Clínica Contemporânea pelo Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo. Mestre em Literatura e Crítica Literária pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com produção na área de aproximação entre Literatura e Psicanálise. Membro do Departamento de

116 | A MEDEIA DE NELSON: DESAMPARO FREUDIANO EM *ÁLBUM DE FAMÍLIA* DE NELSON RODRIGUES

Psicanálise do Instituto Sedes Sapientiae, SP. Docente do Centro de Estudos Psicanalíticos, SP. Áreas de interesse: psicanálise, literatura e contemporaneidade com textos publicados em revistas e livros além de dissertação de mestrado sobre esta confluência de interesses. Coordenador do "Grupo de Trabalho Psicanálise e Literatura: Uma aproximação de saberes" no Instituto Sedes Sapientiae em São Paulo, SP e Coordenador do "Núcleo de Literatura, Linguagem e Psicanálise" no Centro de Estudos Psicanalíticos em São Paulo, SP. jltavares2016@gmail.com, Tel 11 9 85857298

Rua Bastos Pereira 171 Vila Nova Conceição cep 04507010 São Paulo, SP - Brasil

Elizabeth da Penha Cardoso é Vice-coordenadora, professora e pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP (doutorado e mestrado). Bolsista Produtividade CNPq. Vice-líder do GP A voz escrita infantil e juvenil: práticas discursivas. Líder do GP Literatura de Ancestralidade Negra. Assessora da Secretaria Municipal de São Paulo atuando na formação continuada dos professores da rede em Estudos Literários, ministrando cursos e produzindo material de estudo. Pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Doutorado pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH-USP. Foi bolsista de doutorado da Fapesp, com estágio na Universidade Estadual de Nova York, nos Estados Unidos, e na Universidade Complutense de Madrid, na Espanha. Mestrado em Comunicação pela ECA-USP e graduação em Jornalismo pela UNESP. Foi professora do curso de jornalismo na UNESP - Campus Bauru (SP) e de literatura na Fatea-Lorena (SP). É autora dos livros *Feminilidade e transgressão? uma leitura da prosa de Lúcio Cardoso* (Humanitas/Fapesp, 2013) e *Literatura e Ensino* (Capes/Educ, 2018). Além de títulos de ficção: *Todo Mundo é Misturado* (ficção juvenil, Brinque Book, 2016) e *Tarcirurgia Bartolomeu; Pluminha* (ficção infantil, Bamboozinho, 2017), *Depois de tudo tem uma vírgula* (romance, Editora Patuá 2021), com Prêmio Biblioteca Nacional. Tem interesse por Teoria do Romance e do Conto, Literatura Brasileira Contemporânea, Literatura Infantil e Juvenil, Literatura e Ensino, Literatura de Ancestralidade Negra. Com 46 publicações e 157 citações, o Índice H é 5.

E-mail: elizabethpenhacardoso@gmail.com, Tel 11 36708412

Rua Monte Alegre, 984 Perdizes cep 05014901 - São Paulo, SP - Brasil

A PALAVRA LITERÁRIA COMO DESESTABILIZADORA DE SENTIDO EM *A DAMA DO LOTAÇÃO* E EM *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA* DE NELSON RODRIGUES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p118-138>

Isadora Grevan de Carvalho

RESUMO

Este artigo discute a palavra ficcional literária como destabilizadora da verdade no conto “A dama do lotação” e na peça de teatro *Toda nudez será castigada*, de Nelson Rodrigues. Investiga a tomada da palavra ficcional como forma de reinvenção das personagens, engendrando um processo de reação e destruição dos padrões tradicionais e opressores da família patriarcal da época. Busco entender como os múltiplos pontos de vista e processos narrativos confundem o leitor, além de desafiar encenadores e diretores a pensar montagens e adaptações que levem em consideração as nuances literárias dos textos de Nelson Rodrigues.

PALAVRAS-CHAVE: Relações de Gênero; Teatro; Discurso Ficcional; Performance.

ABSTRACT

*This article discusses the literary fictional word as a destabilizer of truth in the short story “A dama do lotação” and in the play *Toda nudez será castigada*, both by Nelson Rodrigues. It investigates the use of the fictional word as a way of reinventing the cha-*

KEYWORDS: Gender Relations; Theatre; Fictional Speech; Performance.

racters, engendering a process of reaction and destruction of the traditional and oppressive patterns of the patriarchal family structure of the time. I seek to understand how multiple points of view and narrative processes serve to confuse the reader, in addition to challenging theater and cinema directors to rethink adaptations and performances that take into account the literary nuances of Nelson Rodrigues' texts.

Para muitas pessoas, o cinema é uma maneira de se purificar. Uma vez, numa reunião de alta sociedade, uma maravilhosa senhora, sem qualquer sombra de pudor, me disse: “Eu era uma verdadeira *Dama do Lotação*. Fazia psicanálise e nada de resolver o meu problema. Quando saiu o filme, fui vê-lo. Me identifiquei tanto com a heroína que, ao final, estava de alma lavada, inteiramente purificada”. Repito sempre que se não existisse o lado podre em cada um de nós, não existiria, também, a indústria cinematográfica (...). Hollywood criou as mais lindas fantasias sobre a lama inconfessa e encantada que repousa no fundo de cada pessoa. (...) Todas as vezes que o cinema colocar o homem diante de suas próprias abjeções, cada um de nós sentirá o eterno que existe em suas profundezas e, aliás, verá a própria sombra de Deus. Pois, sem Ele, todos nós não passamos de uns canalhas.¹ (RODRIGUES apud MARTINS, 2008, p. 423).

Começamos por essa citação para ressaltar um aspecto da obra de Nelson Rodrigues, que se torna mais claro quando analisamos adaptações para o cinema ou teatro de suas obras em contraste com o texto, tanto de suas peças, como de seus contos. A palavra ficcional confunde os pontos de vistas, que são múltiplos e divergentes, repletos de fluxos de consciência ou monólogos interiores. Além disso, a palavra ficcional é transformada em história dentro da história e por vezes, em agência, principalmente pelas personagens femininas, quando essas personagens tomam a palavra, contando a própria história. Os discursos e narrativas, por vezes, replicam discursos vigentes e ao mesmo tempo, os contrastantes, referentes à educação sexual e perspectivas diversas da igreja, da

¹ Entrevista de Nelson Rodrigues a Jussara Martins (Revista Manchete, 21/12/1985).

ciência, do jornalismo e do indivíduo, mas principalmente, a palavra engendra um processo de fantasia e revelação dos desejos reprimidos dos personagens.

Os personagens que não se encaixam, não assumindo posições sociais estanques, servem como catalisadores de um movimento de desmoronamento dos ideais da família tradicional burguesa, além de apontar para a angústia dos indivíduos na procura de uma ética própria.

No filme *A Dama do Lotação* dirigido por Neville D'Almeida, a fantasia e a criação narrativa dos personagens, incluindo a do narrador, são transformadas em cenas reais vividas pelos personagens em cena. É importante ressaltar que apesar das cenas explícitas de encontros sexuais de Solange terem um peso primordial na narrativa do filme, eliminando a questão da fala de Solange como um elemento desestabilizador da verdade, esta ênfase na fala não é de todo eliminada. De fato, a presença das sessões de psicanálise de Solange traz este elemento por um outro viés. Não me debruçarei aqui na análise do filme, mas fica aparente que a suposta agência e libertação sexual de Solange, na atuação de Sonia Braga no filme de 1978, no contexto da pornochanchada no cinema brasileiro da época, ao mesmo tempo que questiona as normas repressoras vigentes, aprisiona o corpo feminino através da narrativa cinematográfica de voyeurismo masculino. Laura Mulvey, no seu artigo seminal sobre o olhar masculino no cinema (male gaze), enfatiza que a supervalorização do corpo sensual e belo feminino para o olhar masculino, se dá através de um controle pela ansiedade da castração, que neste caso, seria através da escopofilia fetichista. Observe que, no filme, o corpo de Sonia Braga é ao mesmo tempo enaltecido pela sua perfeição e sensualidade (idealizado) como rebaixado em cenas que mostram seu corpo num êxtase diabólico ou macabro num cemitério, satisfazendo duas vias de fuga descritas por Mulvey a seguir.

Assim, a mulher como ícone, exibido para o olhar e prazer dos homens, os controladores ativos da visão, sempre ameaça evocar a ansiedade que originalmente significava. O inconsciente masculino tem duas vias de fuga dessa ansiedade de castração: preocupação com a reconstrução do trauma original (investigando a mulher, desmistificando o seu mistério), contrabalançada pela desvalorização, punição ou sal-

vação do objeto culpado (um caminho tipificado pelas preocupações do filme *noir*); ou então a rejeição completa da castração pela substituição em objeto fetichista ou transformar a própria figura representada em fetiche para que a torne reconfortante em vez de perigosa (daí a supervalorização, o culto da estrela feminina). Esta segunda via, a escopofilia fetichista, constrói a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório em si. [...] A escopofilia fetichista, por outro lado, pode existir fora do tempo linear, pois o instinto erótico está focado somente no olhar. (apud PENLEY, p. 64, *minha tradução*).

No texto, no entanto, os encontros sexuais de Solange nunca são narrados como fatos, mas contados por Solange ela mesma, o que desestabiliza a veracidade dos acontecimentos. Já em *Toda Nudez Será Castigada*, peça do ciclo de Tragédias Cariocas, as cenas são contadas através das gravações deixadas por Geni logo antes de seu suicídio. Em “Riso da Medusa”, Helene Cixous aponta, como um chamado:

É tempo de as mulheres começarem a marcar as suas proezas por escrito e oralmente. Linguagem. Todas as mulheres conhecem o tormento de se levantarem para falar. Ela o coração acelerado, às vezes inteiramente perdido pelas palavras, pelo chão e pela linguagem que escorrega — é como um feito ousado, como é grande uma transgressão por uma mulher a falar, mesmo que apenas abra a boca em público. (CIXOUS, 2022, p. 10)

Essa possibilidade da tomada da palavra por Solange, em “A dama do lotação”, move a trama e aponta para um ponto muito mais importante no texto literário em si, que é o elemento da fantasia e da fala como engendrador de uma nova realidade para os personagens. O que está reprimido na posição sexual oprimida das mulheres, não necessariamente se delinea e se revela pelo seu contrário na cena rodriguiana, mas uma possível forma de libertação, mesmo que muitas vezes trágica, se dá através do texto que se escreve e se faz no palco. Como veremos a seguir, o texto não evoca um voyeurismo masculino em si, pois as cenas de encontros, além de dúbias, não são descritas explicitamente nem com nenhum

floreio pornográfico. De fato, esta tomada da narrativa por Solange se desenrola em não menos de uma página:

Sem excitação, numa calma intensa, foi contando. Um mês depois do casamento, todas as tardes, saía de casa, apanhava o primeiro loteação que passasse. Sentava-se num banco, ao lado de um cavalheiro. Podia ser velho, moço, feio ou bonito; e uma vez — foi até interessante — coincidiu que seu companheiro fosse um mecânico, de macacão azul, que saltaria pouco adiante. (RODRIGUES, 1992, p. 223)

Conto de *A Vida Como Ela É* (publicados originalmente na coluna do jornal Última Hora, de 1951-1961), as palavras, em terceira pessoa, se desenvolvem como descrições do estado de espírito do personagem Carlinhos, por exemplo, não dos acontecimentos em si. A primeira parte, que já começa com o ciúme de Carlinhos de sua esposa, se dá debaixo de uma chuva torrencial. Adjetivos e verbos relacionados à chuva influenciam a percepção do estado de espírito dos personagens, como por exemplo: “debaixo de chuva, Carlinhos foi bater na casa do pai” (RODRIGUES, 1992, p. 219), e mais adiante, “ele, desabando na poltrona”, ou na maneira com que o narrador descreve a reação do pai: “Patético, abrindo os braços aos céus, trovejou” (p. 219).

As palavras muitas vezes vêm com um fundo falso, ou são usadas propositalmente para esconder uma insegurança através de afirmações hiperbólicas. Essas frases são usadas principalmente para descrever Solange como uma figura quase embalsamada, angelical, uma projeção fabulosa de características. Vemos, desde o começo, que Solange é santificada, criando o que Flora Sussekind (1977) chama de fundo falso: a imagem da esposa perfeita e da família perfeita, que vai contra o que os personagens realmente suspeitam do feminino nas suas fantasias que é enigma, mistério incontrolável, sensualidade e uma beleza arrebatadora e destruidora, uma ameaça à estrutura da família burguesa da época. “Então, o velho, que adorava a nora, que a colocava acima de qualquer dúvida”, ou:

Dela mesma se dizia, em toda parte, que era ‘um amor’; os mais entusiastas e taxativos afirmavam: ‘É um doce de coco’. Sugeriu nos gestos e mesmo na figura fina e frágil qualquer coisa de

extraterreno. O velho e diabético general poderia pôr a mão no fogo pela nora. (p. 219).

Ou mesmo a descrição patética do pai, causando uma reação contrária da parte do leitor:

“- o pai tinha uma dignidade de estátua -” (p. 219).

Nos áudios extraídos do depoimento histórico que o autor concedeu para o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1967², Nelson fala da escrita do folhetim no seu desenvolvimento como escritor, uma afirmação que reitera a preocupação do autor com a palavra literária folhetinesca: “o folhetim é um escola de ficcionista, fazer situações, estruturas romanescas, tenho prazer em fazer isso”. Na entrevista ele descreve uma história escrita no seu quarto ano primário, quando ele e um outro garoto ganharam uma competição de melhor conto. Conta a história de “um adultério, um marido esfaqueando uma adúltera (a violência da minha vida como ela é)”, que começa de maneira similar a “A dama do loteamento:” “a madrugada raiava sanguínea e fresca”.

No conto, os fatos que comprovariam que Solange estaria traindo o marido com o melhor amigo Assunção, como o próprio Nelson menciona aqui, tomam papéis secundários: o que Carlinhos supostamente vê, que causa a suspeita e o ciúmes, quando cai seu guardanapo no chão e os três estão jantando, são os pés de Solange em cima dos de Assunção, mas que o próprio narrador ressalta, nos confundindo: “ou vice-versa” (p. 220).

“Carlinhos apanhou o guardanapo e continuou a conversa, a três. Mas já não era o mesmo. Fez a exclamação interior: ‘Ora essa! Que graça!’” Observemos que: “A angústia se antecipou ao raciocínio. E ele já sofria antes mesmo de criar a suspeita, de formulá-la. O que vira, afinal, parecia pouco. Todavia, essa mistura de pés, de sapatos, o amargurou como um contato asqueroso” (p. 220). O narrador explicita a angústia como um sentimento que precede todo o tipo de raciocínio lógico ou abertura para uma investigação concreta dos fatos. Além disso, se ele não sabia

² Áudios do Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro, pesquisados pela Angélica Paulo, e da entrevista de Humberto Werneck para a Playboy em 1979 extraídos do podcast “Quatro Cinco Um”; <https://www.quatrocinco.um.com.br/br/podcasts/repertorio-451-mhz/nelson-rodrigues-sexo-mentiras-e-folhetim>.

quais pés estariam em cima de quais pés, coloca-se a dúvida se houve algum contato intencional entre os dois ou não.

De fato, essa questão complexa e ao mesmo tempo ambígua, da diferença da palavra aos fatos que aparecem em cena ou na tela, pode dificultar a adaptação das obras. Na adaptação para o cinema, essa dúvida se Solange ia mesmo todo o dia no ônibus procurar homens, passa a ser a realidade da personagem de Solange, enquanto que no conto, ela é dúbia, sendo ou uma fantasia de Carlinhos ou inventada por Solange ela mesma. Ela vai ganhando forma no desejo de seu marido controlar o desejo da mulher, e ao mesmo tempo, se estabelece como um ato de proteção de Solange. Ao exagerar sua história de adultério, trazida primeiramente como suspeita pelo marido, impede que seu marido mate o melhor amigo Assunção no processo ou que ela mesma seja vítima da sua agressão. Solange é quase uma Capitu, e Carlinhos, um Bentinho do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis³, porque o que está em jogo é a suspeita, o controle e a imaginação dos personagens.

Por contrapartida, Solange conta e recria sua própria história com as palavras, como vemos em várias outras personagens femininas de Nelson Rodrigues. O conto põe em cena a questão da fantasia de Carlinhos, a relação amorosa como uma impossibilidade dentro deste modelo de estrutura familiar patriarcal, desafiando de forma irônica a dicotomia santa/puta, que tantas vezes aparece em sua obra. Quando Solange desafia este modelo dicotômico imposto, se redimindo por falta de culpa, o marido também se questiona como o seu corpo santificado não se deteriora com a presença da “puta”:

O marido a olhava, pasmo de a ver linda, intacta, imaculada. Como é possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro? Solange agarrou-se a ele, balbuciava: “Não sou culpada! Não tenho

³ Segundo Schwarz, o ciúme, no romance, reflete uma problemática mais ampla, também presente no controle exacerbado de Carlinhos:

Em lugar do novo Otelo, que por ciúme destrói e difama a amada, surge um moço rico, de família decadente, filho de mamãe, para o qual a energia e liberdade de opinião de uma mocinha mais moderna, além de filha de um vizinho pobre, provam ser intoleráveis. Nesse sentido, os ciúmes condensam uma problemática social ampla, historicamente específica, e funcionam como convulsões da sociedade patriarcal em crise. (SCHWARZ, 2006, p. 12).

culpa!"E, de fato, havia, no mais íntimo de sua alma, uma inocência infinita. (p. 222).

Como leitores, não sabemos quando a personagem Dama do Lotação começa, ou se ela se engendra pelo ciúmes, como vemos em outros personagens de seu teatro, como em Lídia de *A Mulher sem Pecado*. Nelson narrador ainda enfatiza: "Entretanto, a certeza de Carlinhos já não dependia de fatos objetivos" (p. 220). A própria reação do pai, por vezes patética, entra em contraste com a história em que Carlinhos acredita: "o pai pergunta: 'Conta o que houve, direitinho!' O filho contou. Então, o general fez um escândalo: '— Toma jeito? Tenha vergonha! Tamanho homem com essas bobagens!' Foi um verdadeiro sermão. Para libertar o rapaz da obsessão" (p. 220). Contado em terceira pessoa, os pontos de vista mudam, quando Carlinhos confronta a esposa e ameaça matar o amigo.

— Vou matar esse cachorro do Assunção! Acabar com a raça dele!
A mulher, até então passiva e apenas espantada, atracou-se com o marido, gritando:
— Não, ele não!
Agarrado pela mulher, quis se desprender, num repelão selvagem.
Mas ela o imobilizou, com o grito:
— Ele não foi o único! Há outros! (p. 222)

e a história, agora contada pela mulher, o impede de agir, de controlar o desejo enigmático de Solange, que o tanto apavora, pela monstruosidade incontrolável dos números. E assim

Começou a relação de nomes: Fulano, Cicrano, Beltrano... Ele berrou: "Basta! Chega!" Em voz alta, fez o exagero melancólico:
— A metade do Rio de Janeiro, sim senhor!
O furor extinguiu-se nele. Se fosse um único, se fosse apenas o Assunção, mas eram tantos! Afinal, não poderia sair, pela cidade, caçando os amantes. (p. 222)

O conto revela que dentro dessa moralidade vigente, há uma incompatibilidade entre o desejo sexual de uma mulher e o casamento. A mulher não sente culpa por trair o marido, mas sentiria culpa se sentisse desejo por ele, mexendo aqui com os possíveis julgamentos morais dos leitores da época. Solange,

no seu suposto querer fantasístico, continua no seu furor de números, sem se sentir culpada, enquanto o marido vira um morto vivo. A multiplicação exagerada de números torna Solange a Medusa, e o marido, paralisado ao ouvi-la, uma estátua. Em “A Cabeça da Medusa”, de 1922, Freud explora o mito da medusa, e afirma que as cobras na cabeça

[...] na realidade, porém, servem como mitigação do horror, por substituírem o pênis, cuja ausência é a causa do horror. Isso é uma confirmação da regra técnica segundo a qual uma multiplicação de símbolos de pênis significa castração [...]. Observe-se que temos aqui, mais uma vez, a mesma origem do complexo de castração e a mesma transformação de afeto, porque ficar rígido significa uma ereção. Assim, na situação original, ela oferece consolação ao espectador: ele ainda se acha de posse de um pênis e o enrijecimento tranquiliza-o quanto ao fato (FREUD, [1940/1922], 1980, p. 289).

Já Petra Ramalho Souto enfatiza, na sua tese de mestrado sobre as mulheres de Nelson, que Lucila Garrido:

retoma a discussão sobre a visão dicotômica da mulher na sociedade brasileira (puta/santa) e conclui [...] que a mulher rodriguiana, ao ser classificada como santa ou puta, não é necessariamente boa ou má, segundo julgamentos morais, mas um ser que segue, a fim de satisfazer seus desejos, uma ética própria que por vezes contraria a moral sexual vigente na sociedade que se reflete no texto rodriguiano. (SOUTO, 2004, p. 29)

A relação entre os supostos fatos e o faz de conta de sua história contada misturam-se a um desejo de vingança pelo controle exacerbado do marido e seu ciúme doentio, através da projeção de valores de pureza sobre a Solange, que ela não compartilha. Neste sentido, apesar de limitado, a personagem revela uma agência na escrita de sua própria história, ao invés de ser vítima de uma, imposta pela sociedade:

Apanhou um rosário, sentou-se perto da cama: aceitava a morte do marido como tal; e foi, como viúva, que rezou. Depois do que ela própria fazia nos lotações, nada mais a espantava. Passou a noite fazendo quarto. No dia seguinte, a mesma cena. E só saiu, à tarde, para sua escapada delirante, de lotação.

Regressou horas depois. Retomou o rosário, sentou-se e continuou o velório do marido vivo. (p. 223)

A tomada da palavra por Solange engendra um convite a uma viagem, como expressa Fraga a seguir:

Creio que todas as pessoas têm um momento na existência em que, por instantes, se sentem fraquejar, quase perder a consciência, ante o desejo de tudo abandonar e ceder a *l'invitation au Voyage*, já que o mundo organizado pelos homens é falso e hipócrita, procurando, sem cessar, reprimir impulsos vitais. As personagens de Nelson vivem na expectativa desse chamado, sem saber exatamente como ele será. (FRAGA, 1998, p. 102)

No caso de *Toda Nudez Será Castigada* (1957), o corte abrupto do que seria o presente da encenação para uma história narrada, se quebra com a fita gravada que Geni deixa para Herculano ouvir, após seu suicídio. Sábado Magaldi descreve a similaridade da ação como projeção de uma narrativa subjetiva em três de suas peças: Lembre-se que *Vestido de Noiva* abre com os sinais indicadores de um atropelamento, no plano da realidade, tornando-se depois a projeção exterior da mente da agonizante, nos planos da memória e da alucinação. Em *Valsa nº 6*, uma adolescente, também em agonia, reconstitui, pela projeção exterior de seu cérebro, o pequeno mundo em que viveu. *Boca de Ouro* concentra seu foco nas três versões apresentadas sobre o protagonista, já morto. A matéria dramática de *Toda nudez* brota de achado semelhante: Herculano chega de uma viagem. A criada negra entrega-lhe um embrulho, logo identificado como gravação. É a voz da mulher, Geni, que àquela hora já se matou. Partindo do presente, toda a ação se resume a um grande flashback da narrativa de Geni, em que a história se desnuda aos poucos para o público (MAGALDI, 1994, 115).

A partir deste momento, a perspectiva da encenação e da narrativa é a de Geni misturada com a imaginação de Herculano ao ouvi-la. Observe que o ato de contar, de querer falar, e o do saber, está aqui nas palavras de uma morta, uma morte que ela mesma encena e narra. A tomada da palavra pela personagem feminina também se desenrola como um ato de revolta ao papel da mulher no modelo da família patriarcal vigente. Tanto Solange como Geni teriam razões o suficiente para temer a própria morte ou uma punição pelo adultério cometido. Solange usa da sua lábia para se proteger, enquanto Geni toma a sua morte nas

próprias mãos. Zechlinski enfatiza essa diferença na interpretação do adultério para mulheres:

Pelo Código Civil de 1916 (que vigorou até 2002) a mulher era um ser tutelado, como os menores, e o adultério feminino poderia ser punido se houvesse suspeita ou prova da relação íntima com um homem que não fosse o marido, mesmo que esporádica, enquanto o adultério masculino somente seria punido se comprovada a manutenção de uma concubina por um longo tempo. Assim, enquanto a punição do adultério para as mulheres tinha relação com o contato físico delas com outros homens, para os homens tinha relação com a sua função social de provedor do lar, ou seja, sua relação física com outras mulheres pouco significava perante a lei, mas a manutenção de uma concubina poderia significar a transgressão do seu papel de chefe de uma única família. Além disso, muitos criminosos passionais acabavam favorecidos pela justiça quando agrediam ou matavam as esposas adúlteras ou os amantes destas, pela noção de “legítima defesa da honra”, que embora não fosse uma figura legal (pois não era tipificada pelo Código Penal de 1940), era uma figura jurídica muito utilizada. (ZECHLINSKI, 2007, p. 420).

Já no primeiro ato da peça, ouvimos a voz de Geni no gravador dizendo que ela vai revelar algo ao seu marido e, ao mesmo tempo, falando para si mesma:

— Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (*com triunfante crueldade*) (*violenta*) Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma. (*dilacerada*) (RODRIGUES, 1994, p. 1102).

A partir daí, a trama se desenrola em flashback, e fica a dúvida de se algumas das cenas teriam sido contadas por Geni na gravação ou seriam frutos da imaginação de Herculano.

Além das perspectivas individuais dos personagens e suas obsessões, encontramos as perspectivas mais abrangentes do padre, do médico e da polícia, que pairam sobre as decisões muitas vezes contraditórias dos personagens, complicando ainda mais o ponto de vista da encenação. Além de Geni, Patrício se revela como um personagem folha ou *foil*, que espelha, antagoniza e ao mesmo tempo escreve a narrativa que vai ser engendrada através de uma manipulação de

fatos, quase como um encenador que aos poucos vai perdendo o controle dos acontecimentos. Essa peça dentro da peça começa com um desejo de vingança de Patrício contra seu irmão, de quem ele depende financeiramente mas que em suas próprias palavras, ele odeia, mas finge não odiar:

PATRÍCIO (*com evidente ironia*) — Mas odiar sem motivo? Ele nunca me fez nada! Só na minha falência é que Herculano podia ter evitado tudo com um gesto, com uma palavra. (*incisivo*) Mas não fez o gesto, nem disse a palavra. E eu fui pra cucuia! (*ofegante*) Mas são águas passadas! (p. 1115)

Patrício tem um desejo que, *a priori*, é macabro, mas demonstra uma percepção aguçada dos personagens da família, por ele mesmo se sentir um estranho dentro da mesma. Essa percepção de fora tem um força também libertadora, e em vez de um padre, para salvar Herculano do suicídio, Patrício sugere para suas tias, Geni, uma prostituta. Ao fazê-lo, desafia a castidade perversa e falsa tanto das tias quanto de Herculano. Tanto Patrício como Geni não se encaixam no modelo da família patriarcal burguesa, criando sua própria realidade através de uma narrativa encenada e contada.

GENI — Mas como salvar a pátria?

PATRÍCIO (*exaltando-se*) — Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! (*triumfante*) Para mim, não há óbvio mais ululante! (p. 1116)

A armadilha engendrada por Patrício inclui uma garrafa de uísque e uma fotografia de Geni nua. “PATRÍCIO (*berrando*) — Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia vai ser um tiro!” (p. 1117). Aqui, Patrício passa a ter a perspectiva do manipulador da história e ao mesmo tempo alguém que vê o fundo falso da castidade, e da perspectiva religiosa das tias, como uma máscara tênue.

No trecho a seguir, Geni escreve sua história pela perspectiva das suas fantasias, e não pela perspectiva de Patrício, que seria o *cliché* da prostituta que se apaixona por um cliente, sendo subsequentemente salva por ele. Há um escrever consciente, uma obsessão com o câncer, com a morte, e o olhar do outro sobre seu corpo e suas partes. Este escrever se delinea por uma construção poética. O seu

desejo de morte se dá através da destruição do símbolo mais feminino do seu corpo:

GENI (gravação novamente) — Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo. Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos. (p. 1118)

Na relação de Geni com Herculano, a primeiro plano, as palavras se diferenciam dos atos, ou os atos contradizem a intenção. Rodrigues enfatiza as máscaras sociais dos personagens dentro da peça, que em seu furor irracional, são deterioradas. O leitor já começa a perceber esse corte, entre o que se ouve e o que se faz, o que se quer, e o que se espera, além do aspecto meta-ficcional da narrativa. Observe que a ideia de uma realidade fixa, ou uma memória confiável, está sempre sendo questionada, já que muitas vezes Geni narra cenas em que nem ela estava presente. E ainda mais, percebe-se que as convicções que parecem sólidas e imutáveis para alguns, se desmoronam tão facilmente através das falas dos personagens.

GENI — Você me pedia para dizer palavrões!
HERCULANO (*estupefato*) — Mas eu tenho horror de mulher que diz palavrão!
GENI — E me contou que sua mulher nunca disse um nome feio, nem merda!
HERCULANO (*furioso*) — Nem minha mulher, nem meu filho. Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher, nunca — de repente, ele começou a vomitar.
GENI — Vomitar, por quê?
HERCULANO — É o nojo, nojo de sexo. Horror. (*muda de tom e agarra Geni pelos dois braços.*) (p. 1201)

A questão do nomear, da construção individual de cada história, se revela aqui, por Herculano: “HERCULANO — Você está proibida de tocar no nome de minha mulher. (*larga Geni e toma outro tom e um esgar de choro*) Para mim, ela não tem um rosto, um nome, um olhar. É uma ferida, quase linda. No seio” (p. 1200). Geni, por sua vez, mesmo que paradoxalmente, causa admiração em Herculano,

pois ela não se encaixa em nenhuma visão preconcebida que ele possa ter do estereótipo de “prostitutas”. Além disso, sua mulher real não importa aqui, já que é a sua imagem e símbolo que importam mais para Herculano. A insatisfação da posição de sua mulher, quando viva, é mascarada por seu estatuto de santa, quando morta.

Herculano vive numa estrutura familiar idealizada que disfarça sob o título de "família burguesa" uma conjuntura na qual a mulher é criada para prover o lar e o homem para a vida social, ou seja, o trabalho, as relações com fins puramente sexuais e a possibilidade de sair para qualquer lugar. Porém, como a história acabaria provando, nem todas as mulheres viviam tão felizes e resignadas com o seu papel, como a falecida de Herculano; e é para cobrir esta fenda que se constitui a pressão da sociedade pela manutenção desse status quo, representado pelo papel da mulher. (MARTINS, 2008, p. 423)

É através de sua empatia e fala em relação à ferida no seio de sua mulher que Geni capta a empatia de Herculano, projetando suas expectativas sociais nela, inclusive a de “salvá-la” da profissão de prostituta. Rodrigues joga com o paradoxo que une Herculano e Geni. Enquanto que para Herculano, a morte santifica sua esposa, para Geni, o controle de sua morte lhe dá um poder fora dos padrões preconcebidos: “GENI (*na sua abstração*) — Eu cismo, desde garotinha, que também vou morrer de câncer no seio. É um palpito, sei lá”. Ou quando ela não aceita as ofertas de emprego de Herculano:

HERCULANO (*veemente*) — Geni, eu te arranjo um emprego!
 GENI (*furiosa*) — Não ando atrás de emprego! (novamente meiga)
 Dorme comigo, dorme! Não sei dormir sozinha! Tenho medo. Sabe que eu tenho medo de aranha?
 HERCULANO — Vou te dar um dinheiro e você..
 GENI (*furiosa*) — Se você não quer nada comigo, não é nada meu, mania de mandar em mim. O cara que teve antes de você também queria saber como é que eu caí na vida. Que merda!
 HERCULANO (*desesperado*) — Tenho pena da tua alma! (p. 1234)

Geni continua desafiando as expectativas de Herculano, quando ela explicita a relação entre o desejo sexual de uma mulher e o amor, contradizendo tudo que Herculano acredita sobre o amor até então:

GENI — Sujeito burro! (*mudando de tom, trinca os dentes*) Só de olhar você — e quando você aparece basta a sua presença — eu fico molhadinha!

HERCULANO (*realmente chocado*) — Oh, Geni! Por que é que você é tão direta, meu bem?

GENI (desesperada de desejo) — Vocês homens são bobos! Está 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! (p. 1134)

A ideia da palavra como determinante da vida de Geni, ela explicita, quando fala de sua mãe:

GENI — Foi minha mãe, quando eu tinha 12 anos. Um dia minha mãe me mandou comprar não sei o quê. Nem me lembro. Eu me demorei. E quando cheguei, minha mãe gritou: — “Tu vai morrer de câncer no seio!” Minha própria mãe me disse isso. Você ainda se admira que eu tenha caído na zona? Toda mulher já foi menina. Eu, não. Eu posso dizer de boca cheia que nunca fui. (p. 1138)

Geni inverte os papéis de homem e mulher preestabelecidos pela moral religiosa e cívica do casamento quando ela diz:

GENI — Você tem moral pra não admitir? Eu aqui bancando a palhaça, tendo que me satisfazer sozinha! (*numa imitação soluçante*) Noite de núpcias! Vou deflorar você! (*muda de tom e de paródia*) Você vai ser homem agora! Neste instante! (p. 1118)

Os paradoxos ou supostas contradições do indivíduo são narradas pelo maestro da cena, Patrício: “PATRÍCIO — Tiro e queda! Eu sabia, tinha a certeza! É a obscenidade do casto”, ou: “PATRÍCIO (*berrando*) — Herculano! O ser humano é louco! E ninguém vê isso, porque só os profetas enxergam o óbvio!” (p. 1085).

No segundo ato, Herculano hospeda Geni em uma casa para que ele possa se encontrar com ela em segredo. As tias #1, #2 e #3, sem nome, aparecem como um coro. Elas, *a priori*, representam o lado oposto de Geni, uma dicotomia que é

lentamente apagada à medida que a peça se desenrola. Adversas ao sexo em seus discursos, mais velhas e virgens, apoiam Serginho em sua obsessão de manter viva a mãe morta com suas visitas diárias ao túmulo e tomando banhos e cheirando suas roupas íntimas para, esperançosamente, detectar qualquer vestígio de atividade sexual anterior, o que não é nunca encontrado. As virgens demonstram um prazer sexual reprimido perverso no ato de impedir que Serginho tenha, ele mesmo, prazer sexual.

Quando acontece a suposta violação de Serginho pelo ladrão boliviano, o acontecimento é narrado pela tia, até os fatos que levaram Serginho a ser preso, colocando em dúvida a veracidade dos fatos. Não vemos nem Serginho vendo o pai e Geni nus no jardim, nem se embebedando, nem sendo preso, nem sendo estuprado, ao contrário do filme de Jabor, em que todos esses supostos acontecimentos narrados são encenados.

Novamente, como um escritor, Patrício reafirma a Geni, ele mesmo sem perceber como os personagens escapariam de seu controle: “PATRÍCIO — Então, não te levo ao Serginho. Ele só faz o que eu quero. O garoto está maluco. Mas é uma loucura que aderna para um lado ou para outro, segundo a minha vontade” (p. 1089). Com Serginho, ele redireciona a cena:

SERGINHO — Esposa, como minha mãe?

PATRÍCIO — Esse casamento é preciso, sabe por quê? Porque você vai cornear seu pai! Compreendeu agora? (p. 1120)

O ladrão boliviano, e a história, ganham vidas próprias, dependendo do ponto de vista de cada um. Ele passa a ser uma lenda, pois ninguém sabe o seu nome, ou o que realmente aconteceu e se realmente algo aconteceu entre os dois. Sabemos que ele fala espanhol e que foi barítono numa igreja, novamente uma alusão à palavra como faz de conta da história. Além disso, espanhol é uma língua de amantes, e Serginho estuda espanhol após o suposto estupro.

SERGINHO — Ele! Ele! (como se falasse para si mesmo, esquecendo Geni) Fala espanhol! Fala espanhol! Eu que, antigamente, achava que espanhol era mais bonito que o italiano. (*baixo*) Nunca mais posso ouvir ninguém falar espanhol. (p. 1089).

Embora alguns personagens reprimam sua sexualidade, eles sempre a sublimam ou a expressam de alguma forma deturpada. Geni é a única personagem que não tem medo de se expressar sexualmente ou de sentir prazer sexual. Essa feminilidade de Geni escapa ao controle até de Patrício, pois não se encaixa em nenhum discurso dicotômico do papel da mulher nessa sociedade, principalmente na maneira como ela fala de sexo e de seu desejo.

Na peça, o caráter monstruoso de um feminino descontrolado vai além da imagem da medusa em “A dama do loteamento”, pois ele vai causando vários tipos de estragos ao ser revelado. Todas as abominações de cunho religioso descritas a seguir estão presentes como facetas do feminino monstruoso na peça:

Essa área não pode ser ignorada, pois o que se torna aparente na leitura de seu trabalho é que as definições do monstruoso como construídas no texto de horror moderno são fundamentadas em antigas noções religiosas e históricas de abjeção — particularmente em relação às seguintes “abominações” religiosas: imoralidade e perversão; alteração corporal, decadência e morte; sacrifício humano; assassinato; o cadáver; resíduos corporais; o corpo feminino e o incesto (*minha tradução*) (CREED, 2015, p. 69)

Magaldi ressalta que: “Em polos antagônicos, o médico e o padre completam o círculo familiar, fundado um na autoridade da ciência e outro, na da religião. [...] A análise dos diálogos no que se travam, permite arriscar que Nelson não isentou ironia às convicções que ambos ostentam” (p. 37). Ao aludir ao suposto estupro de Serginho pelo assaltante boliviano, o médico diz: “Pois essa monstruosidade foi o ponto de partida para um processo de vida” (p. 1105). A tomada da narrativa por Serginho de sua sexualidade através da história de estupro com o ladrão boliviano, engendra sua libertação das mordanças familiares.

A postura patriarcal do casamento e seus papéis é completamente demolida no processo das escritas dos desejos tanto de Geni como de Serginho. Geni constantemente faz referência aos seios, nomeando-os como forma de reverter seu papel tradicional de prostituta: “O melhor você não sabe. Tenho uma cisma que vou morrer de câncer no seio” (p. 1054). Ou: “A coisa mais difícil é um seio bonito”. Geni também sente que seu corpo é o de um mártir: “Meu amor é pena” (p. 1091) e

apesar de trabalhar como prostituta, e não ter escrúpulos, sente náuseas ao ver uma foto sua nua. Como visto em todas as obras de Rodrigues, Geni performa nela mesma a dicotomia santa/puta e reescreve seus papéis estanques através de uma ética própria. Ela tenta se redimir casando-se com Herculano e tendo Serginho como amante para salvá-lo (mais uma vez, aceitando um duplo código de ética de santa e prostituta). Acima de tudo, através da atuação consciente de Geni como mártir e salvadora, ela justifica seu comportamento passado como prostituta, bem como seu adultério.

As tias, entre elas mesmas, sabendo o que todas sabem, falam que Geni é virgem quando se casa na igreja, e a fala como narrativa/performance, passa a ser mais importante do que os fatos baseados em crenças de moralidade pré-estabelecidas.

TIA Nº 1 — Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose!

TIA Nº 2 (*quase sem voz, apavorada*) — Não me internem! Eu não quero ser internada!

TIA Nº 1 (*incisiva*) — Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.

TIA Nº 3 — Virgem.

TIA Nº 2 (*doce, humilde e sofrida*) — Geni se casou virgem. (p. 1081)

A última história contada nessa trama é a de Serginho, que sai de viagem sem fazer a cena final que Patrício esperava dele, chamando seu pai de corno. Aqui, novamente, a veracidade e ponto de vista da história fica em aberto pois é contada por Patrício, e não encenada.

PATRÍCIO — Vou te contar uma e tu vai cair pra trás, dura. (*feroz*)
Serginho partiu com o ladrão boliviano!

(*Patrício começa a rir em crescendo.*)

PATRÍCIO — É uma viagem de núpcias com o ladrão boliviano. Vão continuar a lua de mel. Serginho não voltará mais, nunca mais. (p. 1107)

Patrício se vinga de Herculano, manipulando os fatos, para que Herculano perca o amor de sua vida, Geni. No entanto, é Geni que tem a palavra final.

Como repensar uma “Dama do loteação”, como fruto de uma imaginação ciumenta do marido? Ou, em contrapartida, como colocar no palco a ousadia do

confronto narrativo de Solange, sem deixar claro os limites da imaginação e realidade dos seus desejos? É possível repensar uma Solange em cena por uma perspectiva feminista, na qual o corpo da atriz não seria o fetiche do olhar masculino, mas alguém que recria a sua posição de falante e agente de seu próprio destino? O texto nos convida a esses questionamentos. O lado tênue dos fatos e das histórias que tomam proporções diferentes dependendo de quem as lê, ouve, ou escreve, se apresentam em todas as suas peças, como em *Vestido de Noiva*, através dos diferentes planos da realidade, alucinação e memória, ou em *Toda Nudez Será Castigada*, contada por uma gravação da voz de Geni antes de morrer, ou em *Boca de Outro*, através das múltiplas versões contada por sua ex-amante, além de em seus contos, o que fazem de Nelson Rodrigues um inventivo escritor da linguagem como matéria principal de questionamento e imaginação para sua literatura. A leitura atenta das possibilidades literárias de seus textos, tanto no teatro quanto na sua literatura de ficção, possibilita uma expansão das possibilidades cênicas e cinematográficas de sua literatura.

Referências Bibliográficas

- CIXOUS, Hélène. Trad. Guerellus, Natália et al. 2022. *O Riso Da Medusa*. Rio de Janeiro: Bazar Do Tempo.
<https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/PublicFullRecord.aspx?p=6859359>.
- CREED, Barbara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, Taylor & Francis Group; 2015.
- FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 182.
- FREUD, S. “A cabeça da medusa” (1940 [1932]). In: *Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos (1920-1922)*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289-290. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).

MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MARTINS J. G. D. & Universidade Federal de Santa Catarina Programa de Pós-Graduação em Literatura. (2008). *Nelson Rodrigues e sua cena: teatro da dupla tensão cinema da síntese* (dissertação).

MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

PENLEY, Constance. 1988. *Feminism and Film Theory*. New York London: Routledge; BFI.

RODRIGUES, Nelson. A dama do loteação. In *A vida como ela é...: o homem fiel e outros contos*. 14ª reimpressão. São Paulo, Companhia das Letras, 1992. pp. 219-223.

RODRIGUES, Nelson. Toda nudez será castigada. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: *Dois meninas*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUSSEKIND, Flora. *Nelson Rodrigues e O Fundo Falso*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, Fundação Nacional de Arte, Serviço Nacional de Teatro, Departamento de Documentação e Divulgação, 1977.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. *A vida Como ela É...: "Imagens do Casamento e do amor em Nelson Rodrigues."* *Cadernos PAGU*, no. 29, 2007, p. 420.

Isadora Grevan é professora de estudos latino-americanos, brasileiros e do mundo lusófono na Rutgers University nos Estados Unidos. Possui graduação em Literatura Comparada pela University of California, Berkeley, mestrado e doutorado em Estudos Brasileiros e Portugueses pela Brown University. Além de editora contribuinte do *Handbook of Latin American Studies*, na seção de teatro brasileiro, publicado pela Library of Congress de dois em dois anos, e artigos acadêmicos na área de teatro, literatura e cinema, é autora do livro *O Fetiche como Estrutura, Imagem e Performance no Teatro de Nelson Rodrigues* (Ed.UERJ, 2021).
email para contato: isadora.grevan@rutgers.edu

O PARADOXO NAS PERSONAGENS FEMININAS RODRIGUIANAS

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p139-156>

Fernanda Hamann

RESUMO

Este artigo pretende colocar em questão a pecha de “misógino” frequentemente associada a Nelson Rodrigues. Para isso, propõe uma análise de sua obra dramática, especificamente quanto a procedimentos de construção de personagens femininas. Além de protagonizarem metade das peças escritas pelo autor, tais personagens se afastam de estereótipos sexistas e reducionistas. Em sua complexidade, representam mulheres desejantes, em conflito com os obstáculos sociais e morais à realização de seus anseios. Mulheres divididas, marcadas pela dimensão do paradoxo, cuja abordagem no artigo se distribui em três tópicos: 1. *Nem Evas, nem Marias*; 2. *Meninas adultizadas e senhoras infantilizadas*; 3. *Amor e ódio entre mulheres da família*. Destaca-se, ainda, a importância atribuída por Nelson Rodrigues ao desejo feminino, com seu caráter disruptivo, percebido como ameaça, em especial pelos personagens masculinos.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues; personagens femininas; dramaturgia rodriguiana; paradoxo; desejo feminino.

ABSTRACT

This article aims to question the “misogynistic” title often associated to Nelson Rodrigues. To that aim, it proposes an analysis of his dramaturgical work, specifically regarding procedures for the construction of female characters. In addition to starring in half of the plays written by the author, these characters move away from sexist and reductionist stereotypes. In their complexity, they represent desiring women, in conflict with social and moral obstacles to the fulfillment of their desires. Divided women, marked by the paradox dimension, approached by the article in three topics: 1. Neither Eves nor Marys; 2. Adultized girls and infantilized madams; 3. Love and hate between women in the family. Also noteworthy is the importance attributed by Nelson Rodrigues to female desire, with its disruptive disposition, perceived as a threat, especially by male characters.

KEYWORDS: Nelson Rodrigues; female characters; Rodriguian dramaturgy; paradox; female desire.

Nelson Rodrigues se tornou conhecido como o dramaturgo que modernizou o teatro nacional. Publicou dezessete peças, nove romances, milhares de contos e crônicas. Suas frases mais célebres — “toda unanimidade é burra”, “o brasileiro tem complexo de vira-latas” etc. — foram alçadas à condição de ditados populares. E apesar de sua inegável relevância para a arte e a cultura no Brasil, Nelson sempre dividiu opiniões, com seu estilo polemista, ousado, mais inclinado à provocação do que ao entretenimento.

No passado, foi acusado de imoralidade (pela direita) e de conservadorismo (pela esquerda), um dos tantos paradoxos suscitados por seu trabalho. No presente, tem sido associado à pecha de “misógino”, em grande parte devido à famosa declaração de que “nem toda mulher gosta de apanhar, só as normais”, frequentemente interpretada como apologia à violência de gênero. Uma vez que vivemos num país com índices altíssimos de feminicídios e agressões contra mulheres,¹ acredito que esta questão mereça a atenção de pesquisadoras e pesquisadores da obra rodriguiana. Daí a motivação que anima a escrita deste artigo.

¹ Mais de 18 milhões de brasileiras relatam ter sofrido violência física, sexual e/ou psicológica no ano de 2022. Cf. Fórum Brasileiro de Segurança Pública. *Visível e invisível: a vitimização de mulheres no Brasil*. 4ª Edição, 2023. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2023/03/visiveleinvisivel-2023-relatorio.pdf>

Não pretendo me debruçar sobre os palpites reacionários do homem Nelson, nem incorrer no equívoco — há muito abandonado pela crítica, mas comumente cometido pela opinião pública — de julgar a importância da obra pela biografia do autor. Biografia à parte, o estudo da obra rodriguiana, em especial de sua dramaturgia (pérola de sua criação literária), conduz à constatação de que a violência de gênero costuma ser repudiada, e não desfrutada, pelas personagens femininas. Algumas cenas de violência doméstica, como aquela em que Lígia é agredida pelo marido Décio, em *A serpente* (1978), tendem a produzir um efeito de repulsa, mais próximo da denúncia do que da apologia. De um modo ou de outro, o sentido que se constrói diante de cenas como esta depende, também, da maneira como o leitor ou espectador a interpreta — e Nelson parecia saber disso, pois afirmou que “Um Shakespeare é apenas o coautor de si mesmo. O outro coautor é cada sujeito na plateia” (RODRIGUES, 1997, p. 162). Diretores teatrais como o carioca Marco Antonio Braz, sempre que abrem o microfone para o público se manifestar após uma encenação, percebem como são ricos os debates impulsionados pelas peças de Nelson, que continuam a dividir plateias entre diferentes reações e interpretações, abrindo (e não fechando) possibilidades semânticas e hermenêuticas.²

Já o *gostar* de apanhar, motivo insistente na pena rodriguiana, expressa o intenso interesse de Nelson por aquilo de que uma mulher *gosta* — um interesse, por sinal, pouco frequente no Brasil de meados do século XX. Este prazer masoquista feminino, atribuído também a certos personagens masculinos, enquadra-se, via de regra, aos limites de um jogo erótico e consensual — como no jogo entre Geni e Herculano, na peça *Toda nudez será castigada* (1965):

GENI: Então, começou a nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordia. Ah, te dei tanto na cara! (RODRIGUES, 1965, p. 205).

² Braz comenta o assunto em entrevista publicada nesta mesma Revista.

No tocante às relações de opressão masculina contra mulheres, retratadas por Nelson, não se pode ignorar a determinação da conjuntura histórica sobre a produção estética: toda representação artística é fruto de sua época. E o Brasil onde Nelson Rodrigues viveu e trabalhou era um país machista, muito mais do que é hoje. A leitura da obra rodriguiana revela que Nelson buscou representar *a vida como ela é*, como ele a testemunhava, e não *como ela deveria ser* – como explica o próprio autor, na crônica “Não tenho culpa que a vida seja como ela é” (1952).

Mesmo inserido neste contexto machista, o interesse de Nelson pelo desejo feminino, e pelo universo feminino de modo mais amplo, é tão insistente, que as referências a personagens ou temáticas femininas se explicitam nos títulos de várias peças: *A mulher sem pecado* (1941), *Vestido de noiva* (1943), *Senhora dos afogados* (1947), *Doroteia* (1949), *A falecida* (1953), *Viúva, porém honesta* (1957), *Bonitinha, mas ordinária* (1962) etc.

Metade de suas dezessete peças são protagonizadas por personagens femininas.³ Em sua enorme maioria, elas representam mulheres fortes e desejantes, que experimentam conflitos diante dos obstáculos sociais e morais à realização de seus anseios. Distanciam-se de qualquer estereótipo sexista, unívoco e reducionista. Muito pelo contrário: são personagens pulsantes, vivas. E sobretudo divididas — *paradoxais*.

Para destacar o paradoxo como recurso estético que confere complexidade e relevância às personagens femininas na dramaturgia de Nelson Rodrigues, proponho uma abordagem do tema sob três perspectivas: 1. *Nem Evas, nem Marias*; 2. *Meninas adultizadas e senhoras infantilizadas* e 3. *Amor e ódio entre mulheres da família*.

1. Nem Evas, nem Marias

A tentação, a culpa, a vergonha, a necessidade de perdão e expiação do pecado: uma certa moralidade cristã tem lugar proeminente na obra rodriguiana. Não como um panfleto — Nelson detestava o teatro que se queria pedagógico —, mas como um universo de afetos e limites, tensionando o conflito que divide o/a

³ Alaíde, em *Vestido de noiva* (1943); Doroteia, em *Doroteia* (1947); Moema, em *Senhora dos afogados* (1949); Sônia, em *Valsa nº 6* (1951); Zulmira, em *A falecida* (1953); Glorinha, em *Perdoa-me por me traíres* (1957); Geni, em *Toda nudez será castigada* (1965) e Lígia, em *A serpente* (1978).

personagem. Historicamente, o imaginário bíblico povoou a cultura brasileira de referências e padrões de comportamento, principalmente para as mulheres. A oposição entre o Bem e o Mal, ou entre Deus e o Diabo, corresponde à oposição entre a santa e a devassa, encarnadas nas figuras de Maria (mãe de Cristo, tão pura e desprovida de impulsos sexuais, que concebeu um filho sem deixar de ser virgem) e Eva (a pecadora, que tentou Adão a comer o fruto da árvore proibida e desgraçou toda a espécie humana).

A dramaturgia rodriguiana está repleta de figuras femininas extraordinariamente recatadas que, à primeira vista, poderiam ser interpretadas como caricaturas de Maria, e também repleta de figuras femininas claramente libidinosas e sedutoras, que, à primeira vista, poderiam ser interpretadas como caricaturas de Eva. Apenas à primeira vista. A simplicidade do registro informal que geralmente marca a interação dos personagens em cena (uma novidade introduzida por Nelson, crucial para a modernização do teatro brasileiro) não impede que uma leitura atenta decifre as camadas complexas inerentes à composição de cada um deles, e das relações entre eles. A rigor, o traço mais revelador de uma personagem feminina de Nelson Rodrigues tende a ser a *tensão entre facetas opostas*, e não a vitória de uma sobre a outra.

A concepção paradoxal da condição humana, presente e central na dramaturgia rodriguiana, é apontada no livro *Nelson Rodrigues: flor de obsessão* (1990), no qual Mario Guidarini defende que “a espinha dorsal do teatro de Nelson Rodrigues são os opostos intercomplementares” (p. 111). Guidarini cita uma série de exemplos: “Na esposa se esconde o germe da amante. Na fidelidade, a traição. Na virgem, menina-moça, a ilusão do amor livre. Na autenticidade, a hipocrisia” (p. 120). Esta articulação entre polos opostos, que compõe o paradoxo como figura de linguagem dramática, participa de uma compreensão rodriguiana de homens e mulheres enquanto sujeitos divididos entre seus desejos e os obstáculos que se impõem à realização deles. Trata-se de uma compreensão próxima à instituída por Sigmund Freud, apesar do fato — paradoxal — de Nelson ter criticado a psicanálise e ridicularizado a figura do psicanalista em diversas ocasiões.⁴

⁴ Nelson maldizia a psicanálise — textualmente atacada por personagens de *A mulher sem pecado* (1941), *Perdoa-me por me traíres* (1957) e *Bonitinha, mas ordinária* (1962) — e fazia chacota do psicanalista — parodiado no personagem Doutor Lupicínio, que “não cura nem brotoeja” e só se interessa por sexo e dinheiro, em *Viúva, porém honesta* (1957).

No que se refere ao desejo sexual, as personagens femininas parecem manifestar essa divisão de modo mais radical, proporcional à força da repressão a que as mulheres são socialmente submetidas. Afinal, pesa mais sobre elas, do que sobre eles, a demanda moral de recalçamento das pulsões eróticas. A expectativa de se manterem fieis ao modelo da Virgem Maria, de modo a não se desgraçarem como Evas, impulsiona o conflito que dá vida e força a muitas personagens rodriguianas.

Tomemos como exemplo a peça *Doroteia* (1949), cujo enredo inclui somente personagens femininas. A trama se ambienta na casa onde moram três primas viúvas (e a filha de uma delas), membros de uma família em que, há gerações, as mulheres sofrem de uma cegueira seletiva: são incapazes de enxergar os homens. O texto apresenta um único pseudopersonagem masculino: o noivo invisível da jovem Das Dores, referido pela rubrica como um “par de botinas” — uma metonímia para o corpo do homem que, literalmente, não aparece na trama, ancorada, do início ao fim, na perspectiva das personagens femininas. Todas as mulheres da família sentem uma escrupulosa náusea diante do ato sexual, o que as conecta à linhagem de suas ilibadas antepassadas. Todas, menos uma: a protagonista Doroteia, além de enxergar os homens e de ter se relacionado com vários deles, jamais sentiu a tradicional repulsa que a salvaria de uma conduta pecaminosa. Teve até um filho considerado ilegítimo, gerado fora do matrimônio. E a responsabilidade pela morte dessa criança a faz sentir tanta culpa, que ela bate à porta das primas, em desespero, na esperança de que as viúvas possam ajudá-la a expiar seus pecados.

À primeira vista, Doroteia se apresenta como Eva: sensual, sedutora, perigosa, propensa a desrespeitar os limites impostos a sua satisfação sexual. Mas a culpa aparece como um traço moral que aponta na direção contrária, determinante para o arco da personagem, em sua busca pela redenção e até pela beatificação (ela concorda em castigar seu belo corpo com chagas, assumindo seu martírio, como uma santa). As primas, por sua vez, se apresentam inicialmente como Marias: roupas largas, recatadas, que não deixam aparecer suas curvas femininas. Dormem numa casa sem quartos, para se impedirem de sonhar. Escondem-se atrás dos leques, para não se deixarem contaminar pela presença luxuriosa de Doroteia. Mas

é inútil: a Eva que elas tanto temem se encontra, adormecida, dentro de cada uma delas. A chegada da prima pecadora desperta calores e delírios nos corpos das viúvas, desinibindo seus impulsos libidinosos e reprimidos. Elas se mostram, então, habitadas por inclinações devassas tão poderosas que justificam a enorme energia empenhada em erigir barreiras rígidas o suficiente para contê-las.

Variações deste jogo de espelho às avessas — a santa devassa *versus* a devassa santa — se repetem na dramaturgia rodriguiana. Em *Bonitinha, mas ordinária* (1962), Maria Cecília é apresentada como uma jovem ingênua que perde a virgindade num estupro coletivo, e a família se empenha em providenciar um casamento para salvar sua reputação. O noivo do matrimônio arranjado, Edgar, é apaixonado por outra mulher, Ritinha, mas se decepciona ao saber que ela trabalha como prostituta. Ao longo da trama, descobrimos que Maria Cecília não só gostou, como planejou o estupro coletivo, apenas uma de suas fantasias eróticas. E descobrimos também que Ritinha se prostitui a contragosto, com o intuito de ajudar a mãe, vítima de demência senil, incapaz de sustentar as filhas depois de se tornar viúva. Da inocência da menina, rebenta a perversão sexual. Da devassidão da prostituta, o martírio e o sacrifício em prol de um Bem maior.

Talvez o exemplo mais emblemático, no sentido de conferir tal complexidade paradoxal a uma personagem feminina que não se reduz a uma Eva, nem a uma Maria, se verifique na construção da protagonista de *Vestido de noiva* (1943). Após sofrer um atropelamento, Alaíde está entre a vida e a morte numa sala de cirurgia. À medida que os médicos manejam bisturis e outros instrumentos para cortar e fragmentar seu corpo, sua mente também se fragmenta: o enredo se tece entre retalhos de memórias e alucinações. A rubrica indica que a trama se divide em três planos: o da realidade (o real do corpo manipulado na cirurgia), o da memória (em que Alaíde recorda, entre outros eventos, de seu casamento na igreja, de véu, grinalda e vestido branco, símbolos da virgindade, seguindo os passos da mãe cristã) e o da alucinação (em que Alaíde almeja assumir uma vida libertina, dialogando com o fantasma de uma prostituta assassinada num crime passional).

A divisão dos planos dramaturgicos replica a divisão da própria personagem, capaz de, numa passagem, dizer à prostituta que deseja viver e morrer igual a ela, e, em outra passagem, dizer ao pai que faz questão de entrar na igreja ao som da *Ave Maria* de Gounod.

2. Meninas adultizadas e senhoras infantilizadas

Assim como *Doroteia* (1949) e *Vestido de noiva* (1943) se constroem como mergulhos na subjetividade feminina, *Valsa nº 6* (1951) confirma o interesse rodriguiano pela mesma temática. No único monólogo que escreveu — dedicado à irmã, a atriz Dulce Rodrigues —, o dramaturgo dá voz e visibilidade, única e exclusivamente, a uma personagem feminina.

A peça encena o fluxo de consciência de Sônia, jovem assassinada aos 14 anos, protagonista defunta que se dirige ao público com a liberdade de um Brás Cubas de saias — ou, mais precisamente, “vestida como que para o primeiro baile” (RODRIGUES, 1951, p. 170). À semelhança do narrador do romance de Machado, Sônia narra reminiscências do que experimentou durante sua (breve) vida. Mas, diferente dele, entoava uma fala entrecortada por tropeços, dúvidas, lacunas de memória, tentando juntar os cacos da lembrança do crime que a vitimou. A rubrica de abertura a descreve com o “rosto atormentado, que faz lembrar certas máscaras antigas”, uma provável alusão ao pavor diante da violência que sofreu. Mas a máscara também alude à própria adolescência, momento da vida em que uma criança é convocada a assumir, progressivamente, a casca social de um adulto. Nesta transição, a coexistência simultânea de inclinações infantis e adultas alimenta um funcionamento psíquico dividido, que ganha contornos específicos para as meninas. Sônia encarna o susto da adolescente que ainda guarda bonecas e ursinhos de pelúcia, quando, de repente, percebe que as formas de seu corpo púbere atraem olhares masculinos famintos. Esta entrada no *jogo do desejo* — para usar um termo de Irã Salomão (2000) —, por si só, faz da adolescente uma figura paradoxal: uma menina adultizada. E Sônia, tendo o palco todo para si, encena este paradoxo, oscilando entre a inocência infantil e a incipiente sexualidade de mulher.

Meninas adultizadas são figuras recorrentes na dramaturgia rodriguiana, muitas vezes associadas a um fetiche comum entre os homens: a mocinha de corpo viçoso e uniforme de colegial. Mas ao mesmo tempo em que se apresentam ao olhar masculino como objetos de desejo, elas se apresentam em cena como sujeitos, impulsionadas pelo despertar de seus próprios anseios, potencializados pela ingenuidade perante os riscos de serem desejadas — e de desejar.

É assim que, na cena de abertura de *Perdoa-me por me traíres* (1957), Glorinha estaca, em frente ao bordel de Madame Luba. Embora atraída pelo ambiente de devassidão que a aguarda do outro lado da porta, ela se mantém dividida entre o fascínio e a resistência diante do mistério do sexual. Tal como Alaíde, em *Vestido de noiva* (1943), Glorinha investe na fantasia da prostituição seu ímpeto de se exercer no campo erótico, limitado pela exigência de recato e inibição com que precisa lidar em seu cotidiano. A amiga Nair insiste para elas entrarem logo no prostíbulo:

NAIR: Vem ou não vem?

GLORINHA: Tenho medo!

(...)

NAIR: Espia: não foi você mesma, criatura, que me pediu para te trazer?

GLORINHA: Pedi, mas... é o tal negócio. Você não conhece meu tio.

(RODRIGUES, 1957, p. 123)

O tio a quem Glorinha se refere é Raul, que adotou a sobrinha depois que a cunhada morreu e o irmão foi internado num hospício. Na ausência dos pais da moça, Tio Raul estabeleceu com ela uma relação de idolatria, em contraste com sua indiferença pela própria esposa. Tia Odete, a mulher de Raul, representa o espelho às avessas de Glorinha: à menina adultizada pela entrada no jogo do desejo, opõe-se a senhora infantilizada pela saída dele. Como uma criança triste, Odete perambula pelo apartamento, calada. Só abre a boca para dizer sempre a mesma frase: “Está na hora da homeopatia”, como se cuidar da saúde decadente fosse sua única e última tarefa.

Assim como as meninas adultizadas, as senhoras infantilizadas são figuras recorrentes na dramaturgia rodriguiana. É o caso de Dona Bertha, que precisa ser cuidada pela filha, em *Bonitinha, mas ordinária* (1962). E de Dona Marianinha, que fala apenas sandices ignoradas pelos parentes, em *Senhora dos afogados* (1947). Em *A mulher sem pecado* (1941), Dona Aninha, que também carrega o diminutivo no nome, é alimentada na boca pela nora e faz pirraça para comer. À semelhança de um *infans* (termo em latim que está na raiz da palavra “infância”, e que significa “criança”, ou aquele/a que é desprovido/a de *fala*), Dona Aninha passa a maior parte da trama em silêncio, enrolando um paninho — hábito típico dos bebês.

Convém mencionar, ainda, Dona Aracy, de *Os sete gatinhos* (1958), que é chamada de Gorda pelo marido Noronha, como índice de desinteresse sexual. Apesar de não ser tão idosa, ela nos importa, em particular, não só porque é o espelho invertido da caçula Silene, menina adultizada que atrai a adoração incestuosa do pai. Mas também porque está um passo aquém das outras senhoras citadas, no caminho da infantilização. Antes de se render completamente ao ponto sem retorno da senilidade pueril e deserotizada, Dona Aracy emite um grito de socorro: escreve palavrões na parede do banheiro da casa. Trata-se de uma transgressão esperada de uma criança, jamais de uma mãe de família, e que, paradoxalmente, revela um extravasamento da pulsão sexual, como ela mesma confessa ao marido: “Há quanto tempo você não me procura como mulher? Eu já perdi a conta! Então, eu ia para o banheiro, rabiscava, depois apagava” (RODRIGUES, 1958, p. 240). Quanto a Silene, sua inocência infantil e os muros do colégio interno não a impedem de arrumar um amante que tira sua virgindade e a engravida, agravando a ruína moral dos Noronha.

3. Amor e ódio entre mulheres da família

Uma terceira forma de paradoxo que chama atenção, quanto à construção de personagens femininas na dramaturgia rodriguiana, se revela pela representação de determinadas relações entre mulheres de uma mesma família. Questionando o ideal de que os laços familiares sejam pautados exclusivamente pelo amor, Nelson denuncia o ódio latente nas relações mais amorosas — como entre mãe e filha, em

Senhora dos afogados (1947). Tal questionamento se aproxima do conceito psicanalítico de ambivalência afetiva: a constatação de que nossos relacionamentos mais próximos, a que direcionamos os maiores investimentos de amor, são também aqueles a que direcionamos (muitas vezes inconscientemente) os maiores investimentos de ódio — o que levou o psicanalista Jacques Lacan (1972-1973) a formular o neologismo “amódio” (*hainamoration*).

Na dramaturgia rodriguiana, é comum que irmãs, primas ou amigas íntimas (irmanadas pela proximidade) disputem pela predileção de um homem. Em *Vestido de noiva* (1943), Alaíde e a irmã Lúcia rivalizam pelo amor de Pedro. Mas tanto uma quanto a outra têm a oportunidade de conquistar a atenção deste homem e, uma vez que a conquistam, simplesmente o desprezam. Ao final, nota-se que a atenção de Pedro é menos importante do que a afirmação de uma irmã sobre a outra.

A serpente (1978) é, provavelmente, a peça que melhor sublinha a dimensão ambivalente (logo, paradoxal) das relações de amódio entre mulheres de uma mesma família. As irmãs Guida e Lígia são tão inseparáveis que decidem celebrar, numa só cerimônia, a união com seus respectivos cônjuges. Depois do casório, os dois casais vão morar juntos no mesmo apartamento. Mas a crise conjugal de Lígia, insatisfeita com a performance sexual de Décio, faz com que Guida ofereça seu marido Paulo à irmã, para satisfazê-la ao menos por uma noite. A paixão que se cria entre Lígia e o cunhado deflagra o ódio entre as irmãs, que passam a competir pela preferência de Paulo.

Tanto *Vestido de noiva* (1943) quanto *A serpente* (1978) expõem um tipo de rivalidade que muitas mulheres, até hoje, são educadas a cultivar. Uma rivalidade nutrida pelo que Lacan (1968) designou como o *desejo do desejo do Outro*, isto é, o desejo de ser desejada pelo Outro — o primeiro desejo do filhote humano, esse ser que nasce desamparado, que precisa ser amado e cuidado por alguém para assegurar sua frágil subsistência. Mas convém observar que as relações entre as personagens rodriguanas não são pautadas exclusivamente pela rivalidade: na gangorra paradoxal da ambivalência afetiva, ora prevalece o ódio, ora prevalece o amor.

Em *A serpente* (1978), a rivalidade entre Guida e Lígia, pela predileção de Paulo, se agrava ao ponto de o ódio prevalecer sobre o amor. Mas quando Paulo tem a ideia de assassinar Guida, Lígia se insurge contra o cunhado, e o amor pela irmã sobressai onde, antes, só aparecia o ódio. A mesma estrutura já se anunciava no desfecho de *Vestido de noiva* (1943), quando Lúcia insinua que a ideia de assassinar Alaíde foi de Pedro, e, diante da morte da irmã, decide se afastar dele.

Analogamente, em *Senhora dos afogados* (1947), Moema rivaliza com Dona Eduarda na busca edípica pela predileção do pai. Mas quando a mãe finalmente morre, a filha sofre ao perceber que sua própria imagem no espelho se apaga, uma vez que ela não pode mais contar com a amada figura materna, sua âncora de identificação. Nestes três casos, a satisfação do ódio faz com que ele perca força (assim como a satisfação da fome ou da sede é capaz de atenuá-las, ao menos provisoriamente). E na equação paradoxal da ambivalência afetiva, o componente do amor ganha a cena, manifestado como culpa.

Ainda que não se refira diretamente à relação ambivalente entre Moema e Dona Eduarda, uma passagem de *Senhora dos afogados* (1947) merece destaque, por ilustrar a dimensão do paradoxo presente não só na construção das personagens e das relações entre elas, mas em outros procedimentos típicos da dramaturgia rodriguiana. Trata-se do trecho em que o coro de vizinhos, descrito na rubrica como um coro “espectral”, participa de um jogo metafórico em torno da simbologia da máscara e do que por ela é *velado* — ou *revelado*:

DONA EDUARDA (*apontando para o rosto [de um] vizinho*):
Mas este não é o teu rosto. É tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

VIZINHO: Com licença.

(*O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é sua face autêntica.*)

DONA EDUARDA: Agora fala.

(*Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.*)

(RODRIGUES, 1947, p. 217).

Numa peça mítica, como *Senhora dos afogados* (1947), tais jogos de máscaras e espelhos ganham maior evidência,⁵ mas não seria exagero afirmar que eles se fazem presentes, de modos variados, ao longo de toda a dramaturgia rodriguiana. O Nelson dramaturgo investe na estratégia de escancarar afetos que permanecem ocultos sob o véu das aparências. Tal estratégia produz a impressão equivocada de que os afetos velados, e depois desvelados, seriam os únicos verdadeiros, ao passo que os aparentes corresponderiam a máscaras mentirosas, como se o funcionamento social e moral (entendido como falso) não fizesse parte da constituição dos sujeitos e dos códigos de relação entre eles.

A herança de uma tradição filosófica aristotélica, persistente no pensamento ocidental contemporâneo, nos mantém predispostos à lógica da não-contradição. Diante do incômodo produzido por um paradoxo, nossa primeira tendência é a de querer solucioná-lo, elegendo um dos polos como o verdadeiro, e o outro como falso. Mas na vida como ela é, a divisão e o conflito se mostram como características humanas, demasiado humanas. E Nelson sabe explorá-las como motores de seus textos para teatro.

O desejo feminino como ameaça

Embora Nelson Rodrigues seja um ícone da modernidade teatral, há elementos em sua produção que se contrapõem a ideias modernas em ascensão no Brasil de seu tempo, como o avanço do feminismo e do discurso em prol da emancipação da mulher. Especialmente em suas crônicas — ou ensaios, como prefere Fischer (2009) —, o escritor recorre a caricaturas, tanto femininas quanto masculinas, que não se distanciam da condição de estereótipos. A “estagiária de calcanhar sujo” (com suas variações: a “estagiária de jornalismo”, a “estudante de psicologia da PUC” etc.) e a “grã-fina das narinas de cadáver” são exemplos de personagens pouco aprofundadas, isentas de conflito e de complexidade, que se repetem em textos escritos por Nelson para diferentes jornais. O mesmo reducionismo caricatural se faz notar em Myrna — o pseudônimo com que o autor

⁵ Conforme a classificação canônica de Sábato Magaldi para o *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (1981) — peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas —, as peças míticas são as que mais se aproximam de uma estética expressionista, antirrealista, marcadas por uma atmosfera onírica (mais de pesadelo do que de sonho) e pela utilização de metáforas poderosas (como as do espelho e da máscara).

assina sua coluna no *Diário da Noite*, em 1949, emulando o ambiente de um consultório sentimental e respondendo cartas de leitoras com conselhos amorosos, geralmente sexistas (conselhos do tipo: suporte a traição de seu marido, mas não o traia jamais).

Estas personagens, por sua univocidade, contrastam com aquelas que se destacam na dramaturgia de Nelson — registro literário favorito do escritor, pelo qual ele conquistou sua maior consagração. E tal contraste se justifica pela valorização, nos textos para teatro, de um elemento fundamental, que está no cerne do conflito que divide as personagens dramáticas rodriguianas: o *desejo feminino*. É a expressão ou repressão do desejo que movimenta a oscilação entre os polos de Eva e Maria. É a encetadura do desejo, ou a regressão a um momento anterior a ela, que promove o deslocamento etário de meninas adultizadas e senhoras infantilizadas. É a rivalidade insuflada pelo desejo que alimenta o amódio na ambivalência afetiva entre mulheres da família.

Neste ponto, convém retomar a dimensão do paradoxo, que me parece imprescindível à leitura não apenas das personagens femininas na dramaturgia rodriguiana, mas também do próprio *corpus* da obra rodriguiana.⁶ A compreensão desta obra como paradoxal, em si mesma, não nos permite reduzir um artista tão complexo à caricatura do “misógino”. O mesmo artista que maldizia o feminismo ou as feministas em uma ou outra coluna de jornal, nos palcos dava voz a personagens femininas que ocupavam o centro da cena e dos holofotes. E fazia isso num Brasil que dava pouca ou nenhuma voz às mulheres: é notável que um direito tão básico, quanto o de votar e eleger seus representantes políticos, só tenha sido conquistado pelas brasileiras em 1932 — menos de uma década antes de Nelson estreiar na dramaturgia.

Do início ao fim da produção dramática rodriguiana, o desejo feminino tende a ser apresentado como uma força disruptiva e subversiva, que pode perturbar as próprias personagens femininas, mas que incomoda principalmente os personagens masculinos. Na primeira peça de Nelson, *A mulher sem pecado* (1941), Olegário é atormentado pela ideia de que sua esposa também é capaz de

⁶ Desenvolvo esta tese no livro *Nelson Rodrigues e a psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é* (2022).

desejar: durante toda a trama, ele se empenha em se certificar de que Lúdia seria a única mulher sem pecado — isto é, sem desejo. Na última peça de Nelson, *A serpente* (1978), Décio agride a esposa Lúgia quando ela decide dar fim ao casamento insatisfatório entre eles, mas a opressão do marido não a impede de se apaixonar pelo cunhado. Embora percebam o desejo feminino como ameaça, e se esforcem para domesticá-lo ou até sufocá-lo, tanto Olegário quanto Décio fracassam nessa tentativa, cavando a cova de suas próprias tragédias.

Um leitor que desconheça os rompantes antifeministas do Nelson ensaísta, ou mesmo a despeito de conhecê-los, é capaz de ler o desfecho de *A mulher sem pecado* (1941), por exemplo, como uma apologia ao feminismo: farta de ser oprimida pelo marido ciumento, Lúdia foge de casa com o motorista. Uma crítica ao ímpeto patriarcal de controlar os corpos femininos. O gesto de Lúdia, gesto de insurreição, ilustra a assertiva freudiana de que o desejo é indestrutível (FREUD, 1900). E o desejo feminino, como Nelson Rodrigues tantas vezes demonstrou, não escapa a esta regra.

Referências bibliográficas

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor: Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

FREUD, Sigmund. “A interpretação dos sonhos” (1900). *Obras Completas de Sigmund Freud, vol. 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: UFSC, 1990.

HAMANN, Fernanda. *Nelson Rodrigues e a psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.

LACAN, Jacques. “A ética da psicanálise” (1959-1960). *O seminário, livro 7*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. “De um Outro ao outro” (1968). *O seminário, livro 16*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. “Mais, ainda” (1972-1973). *O seminário, livro 20*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

MAGALDI, Sábato. “Introdução”. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 7-38. Doroteia.

RODRIGUES, Nelson. “A mulher sem pecado” (1941). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 41-103.

_____. “Vestido de noiva” (1943). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 105-167.

_____. “Senhora dos afogados” (1947). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 121-191.

_____. “Doroteia” (1949). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 2: peças míticas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 193-261.

_____. “Valsa nº 6” (1951). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 169-229.

_____. “Não tenho culpa que a vida seja como ela é” (1952). *Não tenho culpa que a vida seja como ela é: contos inéditos da vida como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2009. p. 8-13.

_____. “A falecida” (1953). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 3: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 121-179.

_____. “Perdoa-me por me traíres” (1957). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 3: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 121-179.

_____. “Viúva, porém honesta” (1957). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 215-269.

RODRIGUES, Nelson. “Os sete gatinhos” (1958). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 3: tragédias cariocas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 181-253.

_____. “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária” (1962). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 243-326.

_____. “Toda nudez será castigada” (1965). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 4: tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 155-242.

_____. "A serpente" (1978). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues, vol. 1: peças psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 232-290.

_____. *Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues* (org.: Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALOMÃO, Irã. *Nelson: feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

Fernanda Hamann é escritora, psicanalista e autora de *Nelson Rodrigues e a psicanálise: o paradoxo do sujeito na vida como ela é* (ensaio, 7Letras, 2022). O livro é resultado de mais de uma década de pesquisa sobre a ficção e a dramaturgia rodriguianas, em especial durante o Doutorado em Teoria Psicanalítica (UFRJ, 2012-2016) e o Pós-Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada (USP, 2020-2022). Em 2022, organizou, junto à professora Cleusa Passos, as jornadas *A modernidade de Nelson Rodrigues*, reunindo alguns dos mais importantes pesquisadores da obra rodriguiana em atividade (evento disponível no YouTube da FFLCH / USP). Em 2007, trabalhou na pesquisa e seleção de contos de Nelson Rodrigues para as coletâneas *Não tenho culpa que a vida seja como ela é* (Agir, 2009) e *O marido humilhado e outras histórias de A vida como ela é* (Agir, 2008). Desde 2015, oferece cursos sobre o autor dentro e fora da universidade.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0535-4601>

Email: fehamann@hotmail.com

DEPOIMENTO

A LIBERDADE É MAIS IMPORTANTE QUE O PÃO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p157-164>

Depoimento de Moacyr Góes

Nas jornadas intituladas *A modernidade de Nelson Rodrigues*, promovidas em maio de 2022 pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH / USP, foi celebrado o aniversário de sessenta anos da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), uma das mais relevantes e aclamadas do repertório dramaturgicorodriguiano.

A escolha da palavra *modernidade* para o título das jornadas comporta uma ambiguidade intencional. *Stricto sensu*, Nelson Rodrigues é frequentemente referido pela crítica como o dramaturgo que *modernizou* o teatro brasileiro, autor do texto encenado por Ziembinski na montagem histórica e revolucionária de *Vestido de noiva* (1943) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. *Lato sensu*, tendemos a chamar de *moderno* aquilo que é novo ou atual.

A atualidade de Nelson Rodrigues encontra expressão ímpar no filme *Bonitinha, mas ordinária* (2013), do diretor de cinema, teatro e televisão Moacyr Góes. Rompendo com uma tradição cinematográfica que tende a localizar as adaptações no tempo e no espaço em que Nelson viveu e trabalhou, Góes situa o

enredo e os personagens no século XXI, na favela, no baile funk, na boate, em territórios urbanos habitados ou visitados por nós, brasileiros contemporâneos.

Ecoando a famosa frase de Nelson: “A liberdade é mais importante que o pão”, o filme de Góes parece gozar de uma liberdade rara e disruptiva, ao profanar, em certa medida, o contexto original da peça, em sua transposição para o cinema. Porém, paradoxalmente, essa opção artística representa também uma fidelidade rigorosa à proposta estética rodriguiana, por se manter leal a elementos formais essenciais à dramaturgia de Nelson. Elementos de linguagem que partem do que Góes apelidou de uma *partitura sonora*, sobre a qual o diretor se debruçou em seu depoimento proferido à ocasião das jornadas na USP, transcrito a seguir.

* * *

Minha experiência com Nelson Rodrigues deriva da realização de quatro montagens teatrais e um filme, mas sobretudo de um estudo estimulado por uma paixão e uma admiração muito grandes pela singularidade da obra rodriguiana, o que me deu a clareza de que, no campo da dramaturgia ou do teatro brasileiro, temos muitos talentos, mas somente um gênio, chamado Nelson Rodrigues.

Cada montagem que realizei implicou num mergulho extraordinário no universo rodriguiano. Cada peça envolve, marcadamente, uma temática e uma questão de linguagem dramática bastante específicas, mas eu gostaria de apontar algumas lições que aprendi através do trabalho com os atores. Entendi muito da construção da dramaturgia e da carpintaria de Nelson Rodrigues trabalhando com Ítalo Rossi, Marília Pêra, Oswaldo Loureiro, Thelma Reston, André Valli e outros atores. Este trabalho me levou à conclusão de que Nelson era um escritor *sui generis*, especialmente em sua época, que fundou uma tradição de escrever para teatro. Escrever para a oralidade. (Talvez possamos dizer que Nelson é uma tradição).

Para ser bem executado, o teatro de Nelson Rodrigues exige a compreensão de que ele escreve uma partitura sonora. O ritmo da fala é tão importante para revelar seu conteúdo, revelar sua complexidade, revelar os estados de alma ou os conflitos entre os personagens, quanto a compreensão daquilo que eles querem

dizer. Nelson era um homem do tempo moderno, mas que, de alguma maneira, já trabalhava com uma questão pós-moderna envolvida na afirmação da arte contemporânea, no sentido em que ela reivindica a dimensão da linguagem como espaço privilegiado, para além de um espelhamento da realidade, ou de uma tentativa de camuflar a linguagem, como se ela representasse o real tal como ele é. Embora não tenha teorizado sobre isso, e talvez não tenha sequer pensado sobre isso, Nelson trouxe para o teatro brasileiro a articulação entre tema e linguagem, e a afirmação da teatralidade.

Nelson escreveu *Vestido de noiva* em vinte dias, em plena Segunda Guerra Mundial. Quando leu o manuscrito, Ziembinski o considerou absolutamente surpreendente, por trazer um caráter de novidade, tanto para o Brasil quanto para a Europa. O processo de montagem da peça impôs a necessidade de se inovar o processo de ensaio, que escapava totalmente à norma e ao lugar-comum.

Nelson traz, então, uma marca da transgressão. E o mais impressionante é que ele promoveu essa transgressão apesar de ser um homem profundamente ligado a valores tradicionais. Toda a sua obra, de um modo ou de outro, parte de um preceito cristão: o do livre-arbítrio. Desde o Gênesis, a Bíblia postula que Adão e Eva não poderiam comer do fruto da árvore proibida. Mas eles comem, cometem o pecado original, estabelecem uma trajetória para a humanidade a partir desse ato, dessa ação que é determinada por uma escolha e, por consequência, coloca em jogo a relação entre o bem e o mal na vida de cada um de nós. Essa referência da cultura ocidental é determinante na obra rodriguiana, principalmente na dramaturgia. Os personagens são aquilo que fazem. E suas ações derivam de escolhas, mesmo que não sejam orientadas pela racionalidade, e sim pela realização de um desejo que deveria ser constrangido, mas não foi.

Toda a obra de Nelson Rodrigues gira em torno do conflito entre aquilo que é desejo, instinto, pulsão, e aquilo que é marco civilizatório. De um lado, aquilo que quero, em direção a que me movimento, e de outro, aquilo que é um interdito da civilização. Eu quero, mas não devo. Eu desejo, mas algo tolhe a realização do desejo. Esta é a referência primeira na construção de um traço cristão na obra rodriguiana.

Não que Nelson tenha se utilizado de sua dramaturgia para empreender qualquer tipo de evangelização ou pregação religiosa. Mas a cosmovisão rodriguiana está marcada por esta referência cristã. Os personagens vivem um embate entre o pertencimento a uma coletividade, pautada por determinadas referências, e os impulsos que emergem de suas almas. Por exemplo: “Não devo transar com minha mãe, mas eu quero.” E quando isso se dá, acontece a tragédia, ou o drama, ou a desestruturação, ou o desequilíbrio da história. Em *Álbum de família* (1945), Nonô transa com a mãe e, por isso, enlouquece, anda nu ao redor da casa, sujo de barro (uma imagem de retorno à natureza), xingando o pai de todo tipo de impropérios.

A coragem de Nelson ao enfrentar essas questões o torna indigesto, tanto para a direita quanto para a esquerda. Isso já seria o bastante para demarcá-lo como um artista singular, mas Nelson vai além. Por ser um observador livre e arguto, apaixonado pelo Brasil e pelos brasileiros, ele cria uma obra que antecipa uma discussão que chamamos, hoje, de cultura do cancelamento: a destruição das vidas das pessoas por máquinas de construir narrativas. *O beijo no asfalto* (1960) mostra uma tentativa — vitoriosa — de destruir a vida de um rapaz a partir de uma construção inverídica, inventada por um delegado e um jornalista. Neste enredo, Nelson tece uma crítica contundente, não exatamente à polícia ou à imprensa, mas ao fato de que, em prol de certos ganhos pecuniários ou de poder, determinadas instituições podem ser corrompidas e solapadas, no seu sentido civilizatório, e transformadas em máquinas de destruir, ao invés de construir. Arandir tem sua vida pessoal devastada, assim como a de toda a sua família. E ao final se revela, num golpe de teatro extraordinário, que aquele beijo no asfalto era a melhor coisa que tinha acontecido na vida do protagonista.

Aquele que é tido por muitos como um sujeito tacanho e conservador, do ponto de vista político, criou uma obra em que a questão da mulher é tratada com muita generosidade. Um exemplo é a personagem Geni, de *Toda nudez será castigada* (1965). E o mesmo vale para a questão do racismo, que Nelson trabalha em *Anjo negro* (1946). Para a montagem original, ele pediu ao amigo Abdias do

Nascimento que o protagonista fosse interpretado por um ator negro. É uma obra ousadíssima, por discutir o racismo interiorizado inclusive por pessoas negras.

Há uma compreensão, em Nelson Rodrigues, sobre a beleza e a precariedade humanas, que é absolutamente excepcional. Isso se engrandece na medida em que nenhuma de suas peças expressa uma profissão de fé, ou uma pretensão política, um panfleto ou instrumentalização.

É possível traçar uma ponte entre Nelson e Shakespeare. Se Shakespeare é o autor que funda o personagem dramático moderno — Hamlet é o homem moderno por excelência, na sua melancolia, na prisão em sua consciência, na inação proveniente daquilo que lhe é mais caro, que é o intelecto, mas também na responsabilidade por suas escolhas —, então é possível localizar esse ponto comum entre as obras rodriguiana e shakespeariana: a complexidade do indivíduo que está sempre em embate consigo mesmo, dentro de uma realidade que, muitas vezes, é profundamente hostil ao que ele deseja, mas que, por outro lado, é necessária para que se mantenha algum tipo de civilidade. Essas são marcas que tornam Nelson Rodrigues um dramaturgo da modernidade. Mas ele também é um dramaturgo que flerta com um movimento que faz a crítica da modernidade, pelo viés da linguagem artística e da afirmação da teatralidade.

Tive a oportunidade de dirigir *Bonitinha, mas ordinária* tanto no teatro quanto no cinema, o que me deu a possibilidade de pensar as duas linguagens a partir do mesmo texto. A adaptação para o cinema impôs um problema grave de transposição, relacionado à questão da palavra. Porque a palavra, na obra teatral de Nelson, é estrutural, constitutiva. Há quem diga que ele leva à cena o modo de falar do brasileiro, das ruas. E há quem o acuse de criar diálogos pobres, embora o próprio Nelson afirmasse: “Não sabem o quanto me custa transformar os meus diálogos em pobres.” Do meu ponto de vista, não é verdade que ele traz o modo de falar do cotidiano, do subúrbio, para a cena teatral. Com sua categoria e genialidade, Nelson inventa uma maneira de falar, que dialoga diretamente com aquilo que entendemos, percebemos e sentimos como uma linguagem comum — o que me referi como partitura sonora.

A questão da palavra está centralizada na dramaturgia rodriguiana, e o teatro vive dessa convenção. Vive do estabelecimento de uma realidade cênica a

partir da estrutura da palavra. Outros movimentos e diretores, depois de Nelson, propuseram trabalhos com a não-palavra. Mas no momento em que Nelson produziu, uma das grandes transformações que ele trouxe foi essa qualidade de palavra, essa construção de cena estabelecida pela palavra — a palavra específica de cada personagem. É um dos elementos da afirmação da teatralidade.

Quando pensamos em cinema, nos afastamos da palavra e nos aproximamos da imagem. Uma característica da linguagem cinematográfica é exatamente a de contar histórias através da ação, da edição, da construção do tempo — não propriamente pela palavra, mas pela imagem. Como, então, um filme poderia suportar a realidade da obra dramaturgica de Nelson, sem se transformar num filme teatral ou num teatro filmado?

Uma das questões extraordinárias da arte contemporânea, no que diz respeito ao teatro e ao cinema, é que se pode pensar na possibilidade do cinema ter liberado o teatro para ser cada vez mais teatro, procurando a sua autonomia no contexto das artes. O cinema que se pretende teatro deixa de ser cinema. O cinema tem a sua própria investigação de linguagem.

Senti uma grande dificuldade em adaptar o *Bonitinha* para o cinema. Precisei enxugar muita coisa. Primeiro, porque sabia que não faria o menor sentido reinventar a trama e as questões colocadas pela obra. Eu teria que, de alguma maneira, diminuir a verbosidade e privilegiar a ação, mantendo aquilo que constitui a construção dos personagens: a maneira como eles dizem o que dizem, para além daquilo que é dito.

Uma dificuldade adicional era o fato de que a interpretação dos atores é muito diferente no teatro e no cinema. No teatro, a convenção permite instaurar a realidade a partir de uma frase. Otelo afirma que está chegando a uma praia, assim se supõe a existência da praia. No cinema, a não ser que haja alguma experimentação de linguagem, há uma instauração imediata da realidade cênica: os personagens já se encontram inseridos na praia, na rua, na casa, no carro etc. Isso impõe um determinado tom de interpretação. Minha intenção, ao dirigir os atores, era fazer com que houvesse uma proximidade de interpretação, em contraponto à exterioridade de interpretação que é fundamental no teatro. Há, no teatro, uma realidade da linguagem que propõe uma exposição maior do que a impressão que é

própria do cinema, em que a câmera e a montagem fazem uma mediação entre a história contada e o público. No teatro se interpreta para a plateia, no cinema se interpreta para a câmera. Então, foi uma dificuldade articular aquilo que é essencial e referencial em Nelson com aquilo que é a linguagem específica de cada meio.

Outro problema foi o fato de que a peça discute o tabu da virgindade, que não era mais tabu quando fizemos o filme, dez anos atrás. Mas, surpreendentemente, enquanto trabalhava na adaptação, li a notícia de que um médico estava fazendo muito sucesso restaurando hímenes de mulheres na Barra da Tijuca, com uma lista enorme de pretendentes. Então incluí esse dado no filme.

Há elementos que parecem datados ou inusitados em Nelson, mas que revelam questões constitutivas da nossa civilização. Um exemplo é a alusão recorrente ao câncer, ou à ferida, em *Bonitinha* e em outras peças. Em *Toda nudez*, por exemplo, Geni sonha em morrer de câncer, de uma ferida no seio. Mais uma vez, reconheço aí uma referência constitutiva da nossa cultura, que é a ideia da salvação pelo sofrimento. Nossa civilização é marcada por aquele que se fez homem e foi pregado na cruz, num sacrifício que salva e liberta. Os personagens rodriguianos, de alguma maneira, vivem essa referência, de que é pelo sofrimento que eles vão encontrar a redenção. Vivem essa referência sem nenhuma racionalidade, sem que isso seja uma questão discutida ou debatida em cena, mas ainda assim é uma referência presente e importante: a expectativa de que aconteça algo terrível que expurgue as consequências pecaminosas de certas escolhas. E nessa dimensão da escolha, há uma diferença entre a perspectiva trágica grega e a tragicidade em Nelson Rodrigues. Em Nelson prevalece a escolha — embora nem sempre racional e consciente — ao passo que, na tragédia grega, Édipo não tem outra escolha além de ser Édipo, a partir do que está traçado para a sua própria realidade.

Na dramaturgia rodriguiana, tais referências se apresentam em um enquadre moderno, mas, ao mesmo tempo, pós-moderno. O brilhante, em Nelson, é que todas as ideias conceituais se traduzem, enfim, numa investigação e numa afirmação de linguagem.

ENTREVISTA

UMA VISITA AO ABISMO

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i38p165-182>

Entrevista com Marco Antonio Braz

Poucos pesquisadores conhecem a obra rodriguiana como o diretor teatral Marco Antonio Braz. Suas pesquisas não são motivadas pelo ofício acadêmico, mas pelo ofício artístico. Há três décadas, ele tem encenado várias peças de Nelson Rodrigues, além de adaptações para o teatro de contos de *A vida como ela é* e de crônicas extraídas das memórias e confissões do escritor. Seu trabalho envolve, a cada montagem, um mergulho cuidadoso no texto, com especial atenção aos detalhes, potencialidades e reverberações estéticas.

Em 2012, quando se celebrou o centenário do nascimento de Nelson, Braz fez parte de um importante evento promovido pelo Sesi-SP, intitulado *Nelson Rodrigues: 100 anos*, que contou com a curadoria geral do biógrafo Ruy Castro. Para o projeto, Braz dirigiu encenações de *A falecida* (1953), com a atriz Maria Luísa Mendonça, e *Boca de Ouro* (1959), com o ator Marco Ricca. Também participou de 37 encontros promovidos na ocasião, com leituras e comentários sobre as 15 outras peças de Nelson, com a presença de atores que trabalharam em proximidade com o dramaturgo nas primeiras encenações. Tais encontros

foram caracterizados por Castro como “um inventário final após *O anjo pornográfico*”,¹ pois foi a última oportunidade de se registrarem depoimentos de artistas que faleceram pouco depois, como a atriz Maria Della Costa.

Líder fundador do grupo teatral Círculo de Comediantes, Braz presta uma enorme contribuição ao esforço de manter vivo o legado rodriguiano, seja nos palcos, seja no debate público. O diretor também conhece a fundo a fortuna crítica do autor, o que faz com que uma breve entrevista com ele — como a que transcrevemos a seguir, fornecida a Fernanda Hamann – se transforme numa extraordinária aula sobre Nelson Rodrigues e sua relevância para a cultura brasileira.

* * *

FH: Recentemente, você montou em Campos do Jordão um espetáculo inspirado em contos de *A vida como ela é*, intitulado *Elas não gostam de apanhar*. O título é alusivo à famosa frase de Nelson que deu nome a uma das primeiras compilações em livro de seus contos: *Elas gostam de apanhar*, publicada pela Bloch em 1974. Mas, no título do espetáculo, você propõe uma negação que subverte a formulação original de Nelson. Por quê?

MAB: Essa ideia surgiu depois do evento que organizamos no Sesi-SP, pelo centenário do Nelson, em que havia encontros de discussão divididos por temas, sendo um deles “As mulheres em Nelson Rodrigues”. A partir daí, fui convidado pelo Itaú Cultural para montar um espetáculo. E quis convidar Cleyde Yáconis, que estreou no teatro *Toda nudez será castigada* (1965). Ela foi a primeira atriz que aceitou, de prontidão, representar o papel da Geni. (Na ocasião, Cleyde estava no Rio Grande do Sul quando recebeu um telefonema do Ziembinski, perguntando se ela poderia ir ao Rio de Janeiro e fazer uma leitura de *Toda nudez*, para ver se gostaria de participar da encenação. A resposta dela foi imediata: “Sendo um texto de Nelson Rodrigues e uma direção de Ziembinski, já está aceito.”)

No espetáculo para o Itaú Cultural, a ideia era montar um monólogo em que Cleyde pudesse expor como foi sua relação e convivência com Nelson. Seleccionamos várias crônicas. Ela lia e conversava com a plateia, numa interação prevista para durar uma hora e meia, que se alongou para duas horas e meia. E ninguém ousava reclamar, porque foram as duas últimas apresentações da Cleyde, já idosa, antes de se recolher para uma cama, de onde nunca mais se levantou.

Uma das discussões tecidas ali buscou uma reflexão sobre como lidar com certas ideias que Nelson articulava de forma irônica ou bem-humorada, mas que, hoje, não parecem apropriadas, como a famosa declaração de que “Nem toda mulher gosta de apanhar, só as normais”. Essa espécie de declaração, que à primeira vista tende a ser lida como apologia à violência doméstica, se for trabalhada dentro de um determinado contexto, pode promover um debate sobre a violência doméstica. Foi no âmbito dessa discussão que Cleyde falou: “Não, elas *não* gostam de apanhar.” E escolhemos dois títulos para as apresentações: *Elas não gostam de apanhar* e *Eles não gostam de bater*.

A montagem em Campos do Jordão, após a pandemia, foi um pouco mais modesta, mas manteve a ideia e o nome do evento que fiz com Cleyde em 2012.

FH: Esta questão, de fato, suscita muita polêmica, especialmente no momento atual, em que vivemos sob a pressão de uma cultura do cancelamento. Muita gente repudia Nelson e sua obra, de antemão, sem sequer conhecer os textos.

MAB: Mas, mesmo hoje, é impressionante a identificação que a plateia expressa com os contos que trabalhamos no espetáculo, o que demonstra que a força de Nelson permanece atual. O conto “Casal de três”, por exemplo, continua revolucionário.

Entre os milhares de contos publicados na coluna *A vida como ela é*, muitos ficaram escondidos, porque não foram incluídos nas antologias editadas em livro, e alguns tratam de questões de raça e de gênero que agora estão na ordem do dia. Tem um conto chamado “Obsessão preta”, que trabalha a temática do racismo estrutural: o protagonista, um branquelo casado como uma loira chata e desinteressante, se apaixona por uma mulher

negra, linda, mas ela se decepciona quando escuta o sotaque carioca do homem e percebe que ele não é europeu. Tem outro conto, “A sogra peluda”, em que é possível perceber que o título se refere a uma personagem trans, que tem um filho adotivo e nutre tanto amor por ele que sofre um desfecho trágico, por excesso de maternidade.

Na dramaturgia também existem exemplos desse tipo. Na primeira peça de Nelson, *A mulher sem pecado* (1941), uma personagem feminina vive oprimida pelo marido ciumento, faz todo e qualquer sacrifício por ele, se reprime o quanto pode, inclusive em relação a seus próprios desejos, até um momento em que ela dá um basta a essa pusilanimidade. Ela toma coragem, dá a mão ao motorista e foge com ele.

FH: É curioso que *Uma casa de bonecas* (1879), do Ibsen, seja tão comumente lida como uma peça feminista — porque a personagem decide fugir de sua condição de oprimida pelo patriarcado — ao passo que o nome do Nelson continua associado à pecha de misógino. Em *A mulher sem pecado*, a personagem também foge da opressão do marido, para viver um desejo que ela não consegue mais reprimir, mas talvez seja importante marcar que, no caso da peça do Nelson, se trata, em especial, de um desejo *sexual*. O desejo sexual feminino é um tema muito importante para Nelson, que ele repetidamente quis levar ao palco. Principalmente no caso da Geni, de *Toda nudez será castigada*, personagem que você mencionou anteriormente. Mas há muitos outros exemplos de representações desse desejo sexual, às vezes mais, às vezes menos reprimido, mas que se apresenta como muito forte e potente nas principais personagens femininas — o que, inclusive, incomoda os personagens masculinos.

MAB: Em *Vestido de noiva* (1943), isso também acontece. O diário da prostituta Madame Clessi excita o desejo que está amortecido na protagonista Alaíde. No plano da alucinação, assistimos a desejos não realizados, mas que no palco são encenados: ela deseja trair o marido que a oprime, porque ela não quer se encerrar no espaço que ele delimita para ela.

Em *Álbum de família* (1945), Senhorinha também se rebela contra o marido Jonas. A leitura das peças permite entender que as personagens femininas são marcadas pelo

desejo, com exceção de algumas que se submetem ao jugo do machismo, como a irmã de Senhorinha, apaixonada por Jonas, que só teve a chance de viver esse desejo por uma noite, quando ele estava bêbado.

FH: Mas, mesmo no caso da Tia Rute, irmã de Senhorinha, o desejo feminino se apresenta de uma forma forte, intensa. Ela odeia a irmã, não tem pudor de manifestar esse ódio, ela é claramente desejante. Mesmo no caso das personagens que se reprimem, o desejo está presente. É muito evidente que elas desejam.

MAB: Isso é importante porque Nelson escreveu numa época em que o desejo era considerado essencialmente masculino. O homem podia se excitar quando via uma mulher de biquíni. A mulher não. Mas em peças como *A mulher sem pecado* (1941), há uma espécie de transferência desse desejo. O personagem fica paranoico e imagina o que a esposa sente quando vê outros homens jogando vôlei na praia. É uma projeção do que ele mesmo sente, uma projeção que ele não suporta. É por isso que ele diz ao cunhado que o que ele quer é uma mulher sem pecado.

FH: O que o Olegário quer é uma mulher sem desejo — que, no fundo, é a mãe dele, Dona Aninha, que passa a peça inteira calada, inerte, dessexualizada, enrolando um paninho como um bebê. É interessante essa proximidade entre a velhice e a infância da mulher, que Nelson representa nessa personagem e em outras senhoras que, assim como as crianças, estão excluídas do *jogo do desejo* – como disse o psicanalista Irã Salomão.²

MAB: Fui convidado, algumas vezes, para participar do Labô — Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da PUC-SP, que tem um grupo de psicanalistas dedicado ao estudo da obra de Nelson Rodrigues. Um dos textos que trabalhei com eles foi uma crônica sobre uma moça da zona sul carioca que começa a fazer análise e passa a “andar pela casa como se fosse um Hamlet”, “se arrastando pelas paredes”. Coisas que Nelson escrevia para sustentar a máxima de que, “entre o psicanalista e o paciente, o mais perigoso é o psicanalista”. Para ele, o psicanalista só pensa em dinheiro e, por isso, não tem nenhum

interesse em acelerar qualquer processo de cura. E essas brincadeiras me fazem pensar num efeito estético da obra rodriguiana que me parece pouco abordado: o humor em Nelson Rodrigues. O grupo tem um ator chamado Giovani Tozi, que está escrevendo uma tese de doutorado sobre este tema.

FH: Há um livro muito interessante, do Fernando Marques, sobre o humor nas tragédias cariocas.³

MAB: Acho que o trabalho do Tozi é mais amplo, para além das tragédias. Ele trata o humor como um traço fundamental na obra do Nelson. E algumas pessoas estranham, porque têm a concepção muito estabelecida de que Nelson é um trágico. Por incrível que pareça, na obra rodriguiana, uma coisa não exclui a outra.

Quando dirigi *O beijo no asfalto* (1960) pela primeira vez, fiquei assustado com o fato da plateia rir. Até que o meu orientador na época, João Bittencourt, falou: “Isso é Nelson Rodrigues. Aprenda. As pessoas riem mais de Nelson Rodrigues do que assistindo a uma comédia pastelão.” Mas esse riso não impede o sentido do trágico. Pode até ampliar a reverberação do trágico, quando a equação se inverte. No caso de *O beijo no asfalto*, o espectador ri, mas seu riso se associa, de alguma maneira, a esse bando de demônios que estão destruindo o Arandir. Quando o espectador percebe isso, ele cai na situação trágica.

São elementos muito difíceis de serem equilibrados. Já vi montagens que, a todo custo, tentam eliminar a possibilidade do riso, porque partem do pressuposto de que, na tragédia, ninguém pode rir. Mas esquecem que, nesse caso, se trata de uma *tragédia carioca*: a ironia é inerente ao próprio conceito. Há aí uma busca por um purismo de gênero, ao passo que Nelson trabalha na direção contrária. Ele trabalha com um domínio total da estrutura do melodrama que consegue ampliar o sentido trágico, sem ignorar a ironia da vida. Não é um humor qualquer. Não é mero deboche.

FH: Claro. Mas seus argumentos não se distanciam dos argumentos do Fernando Marques. Ele defende que, nas tragédias cariocas, é possível constatar a incidência de uma

comicidade da desilusão. Nelson trabalha no registro de um cômico trágico. As pessoas riem da tragédia.

MAB: As pessoas riem da percepção de que o personagem caiu, tombou, e elas também cairiam, tombariam, mas naquele momento estão a salvo, aliviadas, na plateia, assistindo à projeção de si mesmas na encenação. Nesse ponto, Nelson é muito claro, quando fala a respeito de sua dramaturgia: as coisas acontecem no palco para que não aconteçam na vida, para que o espectador tenha, de fato, um olhar diferente sobre a vida, quando sai do teatro.

FH: Essa proposta tem relação com o conceito aristotélico de catarse.

MAB: E remete à ideia do próprio Nelson de que a morte é anterior a si mesma. Uma ideia que ele procurou elaborar no teatro, esse campo que apresenta muitos desafios para o escritor. Grandes autores, como Machado de Assis, tiveram dificuldades para trabalhar com dramaturgia. Nelson não tinha uma formação como dramaturgo, ele aprendeu em contato com a coisa em si. É por isso que ele se torna capaz de trabalhar questões filosóficas, densas, não como referenciadas, mas como integradas à cena em si.

Oduvaldo Vianna, por exemplo, escreveu a peça *Amor* (1934), que trata de sexualidade, de psicanálise, mas esses temas entram muito mais como conteúdo do que atravessamentos da forma. Apesar disso, a peça do Oduvaldo foi um grande sucesso e provavelmente influenciou a estruturação que Nelson criou para *Vestido de noiva* (1943), porque existe um crime, ouve-se um grito, corta para um cemitério e o morto aparece em cena, para contar o que aconteceu, por meio de um flashback que se desdobra em diferentes planos. Essa estrutura já era utilizada pelo cinema, mas Nelson conferiu a ela uma liberdade e um alcance muito mais profundos.

FH: Arnaldo Jabor contou, numa entrevista, que Nelson confessou a ele que teve a ideia para escrever *Vestido de noiva* (1943) depois de assistir a *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, que explora um certo jogo de flashbacks.

MAB: Isso parece possível, porque a estrutura do teatro rodriguiano se assenta numa visão dramatúrgica que segue um ritmo cinematográfico.

A mulher sem pecado (1941), peça de estreia do Nelson, não teve sucesso porque não encontrou um diretor dotado de ferramentas cênicas para montar o que o texto exigia. O teatro, no Brasil, ainda trabalhava com uma lâmpada só, com uma luz que ainda não tinha o caráter estético, psicológico, capaz de transmitir o clima da narrativa. Existem elementos fantasmagóricos na peça, que nos fazem acompanhar a consciência doentia de um personagem dostoiévskiano, como as alucinações em que ele vê a esposa como a menina que conheceu no Instituto de Educação. Se o diretor não consegue conferir o devido peso a essa fantasmagoria, a peça não atinge seu potencial.

No caso da primeira encenação do *Vestido de noiva* (1943), a peça contou com um diretor experiente, um dos mais importantes do teatro polonês na década de 1940. Quando leu o texto, Ziembinski foi capaz de compreendê-lo formalmente, de reconhecer as indicações de Nelson e realizar em cena o potencial da peça.

O domínio que Nelson tinha das ferramentas teatrais se torna especialmente claro em *Valsa Nº 6* (1951), no modo como ele elabora o monólogo, o que é sempre um desafio maior para o dramaturgo — e sem abrir mão do poder de síntese, na construção das cenas e dos diálogos emulados pela personagem. Os diálogos de Nelson, em particular, exigem muito da capacidade de interpretação dos atores.

FH: Por que os atores acham tão impactante a experiência de interpretar Nelson Rodrigues? Já escutei relatos de atores que adoram trabalhar com a obra rodriguiana, porque é um trabalho diferente de qualquer outro. Mas, hoje, há também aqueles que odeiam Nelson.

MAB: Os atores tendem a compreender perfeitamente o tipo de desafio que o texto de Nelson coloca para eles. Não é apenas um desafio formal. É também um desafio de mergulho, de conteúdo. Ele se torna, para o ator, um motivo de abertura para dentro de si

mesmo, de quebra de preconceitos, de descoberta de coisas que, durante a vida, colocamos em nichos para não derrapar nelas. Tudo isso vem à tona quando o ator se confronta com a peça, com o personagem.

Os atores que odeiam, geralmente, são movidos por argumentos políticos. Milton Gonçalves é um bom exemplo: ele não foi movido pelo problema do racismo (até porque Nelson era próximo de Abdias do Nascimento e fez provocações brilhantes a esse respeito), mas criticava a figura do Nelson por ter apoiado a ditadura militar.

FH: É difícil mesmo lidar com esse fato. O que você acha dessa questão?

MAB: Cada pessoa vive seu tempo e paga o preço de suas escolhas. E Nelson pagou um preço alto por esse apoio. É de extrema ironia o fato de que ele teve seu filho preso e torturado pela ditadura. A mesma ditadura sustentada pelo Médici, que ele exaltou em crônica, por ser esse presidente que ia ao Maracanã aos domingos, para ver o Flamengo jogar, perto do povo. Essas ironias nos ajudam a pensar que um artista pode produzir um obra genial, por um lado, e fazer escolhas nada geniais, quando se trata de opiniões pessoais.

FH: Esse assunto me faz pensar no que vivemos no Brasil, recentemente, assombrados pelo fantasma de um retorno possível à ditadura. Nelson dizia que a liberdade é mais importante do que o pão. Mas acreditou no discurso de que o golpe de 1964 libertou o país de uma ditadura comunista. Testemunhamos, agora, uma reedição desse discurso, sustentada por uma parcela significativa da população brasileira. Como desdobrar essa questão, no âmbito da obra rodriguiana?

MAB: O anticomunismo de Nelson era precário. Ele criticava as pessoas que aderiam a bandeiras de justiça social, mas mantinham uma conduta preconceituosa e injusta. Denunciava a hipocrisia, como fez tantas vezes em sua obra. Mas é interessante observar que ele vivia em contato próximo e afetuoso com muitos comunistas — inclusive o próprio

filho, além de amigos como Hélio Pellegrino, que era comunista e psicanalista, duas categorias que Nelson ridicularizava.

Zuenir Ventura contou que, quando Nelson ia visitar o filho na prisão, os comunistas, inicialmente, viravam as costas para ele. Mas, com o passar do tempo, todos fizeram amizade com ele. Porque a crítica do Nelson era uma crítica de ideias, não era uma posição raivosa, não era o discurso de ódio dos nossos tempos.

FH: Nelson tem uma frase famosa, paradoxal, que diz que o casto é um obsceno. Para a psicanálise, essa frase é muito reveladora: o casto enxerga maldade em qualquer ato, palavra ou pensamento, porque ele mesmo tem essa inclinação obscena, então investe uma enorme energia psíquica para se defender dela, para reprimi-la em si mesmo e nos outros. Um paradoxo semelhante nos ajuda a compreender o conservadorismo de Nelson. Talvez ele precisasse fazer um esforço enorme para conter os ímpetus disruptivos de si e dos outros, porque ele mesmo era um vulcão, o que aparece principalmente em sua dramaturgia. E apesar de todas as polêmicas que ele provocava com as crônicas de jornal, ele mantinha relações muito cordiais mesmo com os maiores opositores com quem debatia no plano das ideias.

MAB: Mas é preciso reconhecer que, sobretudo nas relações com as mulheres, Nelson agiu como um pulha, como a maioria dos homens de sua geração, e não vejo sentido em tentar justificar o que hoje parece injustificável. O problema que ele criou, por exemplo, ao gerar e renegar três filhos fora do casamento, com a mesma mulher, é difícil de ignorar. Eu entendo a dor da Sonia, por exemplo, porque Nelson chegou a reconhecer os filhos bastardos do sexo masculino, mas teve mais dificuldade com a filha mulher.

FH: Curiosamente, foi Sonia quem levou adiante um belo trabalho de memórias do pai, no livro que ela organizou.⁴ Mas essa discussão importa muito pouco. A história pessoal de Nelson foi tão cheia de altos e baixos que, quando começamos a falar sobre o legado dele, caímos na tentação de abordar a biografia para pensar a obra, o que não é nada frutífero. O que mais nos interessa é a obra que ele deixou.

MAB: O fato dele ter vivido grandes acontecimentos trágicos não foi o que o tornou um grande dramaturgo trágico, e sim o modo como ele articulou os efeitos desses acontecimentos numa forma dramática. O evento mais terrível da biografia dele, provavelmente, foi o assassinato do irmão Roberto, e ele nunca se aproveitou da visibilidade que tinha para atacar a assassina. Recentemente, saiu na revista *Piauí* um artigo sobre o modo como o jornal dos Rodrigues trabalhou para desmoralizá-la, mas quem conhece e pesquisa os textos de Nelson sabe que ele mesmo não fez isso.

FH: Você está de acordo com a ideia, defendida por alguns diretores teatrais, de que Nelson Rodrigues é o Shakespeare brasileiro?

MAB: Me parece que Shakespeare tem um trabalho no sentido de pensar a passagem do homem medieval para a modernidade, que não localizo em Nelson. Mas Nelson talvez esteja para a cultura brasileira como Shakespeare está para a britânica. Ele fez uma radiografia da alma brasileira que muitas vezes é desagradável, mas é real.

A direita tentou se apropriar de algumas afirmações rodriguianas, mas isso não foi possível, porque Nelson era muito mais político nos efeitos perturbadores que ele provocava com as peças do que pelo conteúdo conservador das crônicas. Ele era político no sentido de levantar questões e fazer as pessoas refletirem.

FH: Nesse ponto, me parece que a obra rodriguiana gira em torno da *vida como ela é*, e não da *vida como ela deveria ser*. No teatro de Nelson, há uma busca maior pelo real do que pelo ideal.

MAB: Você tocou num ponto fundamental, porque sempre houve um esforço de reduzir a obra do Nelson a um moralismo menor. Ele nunca se propôs a escrever uma cartilha brechtiana sobre o modo como se estabelecem as relações entre opressores e oprimidos. Ele faz um teatro limpo dessas bandeiras, mas trabalha essas questões por meio

de personagens e das relações entre eles. Como o Werneck, do *Bonitinha, mas ordinária* (1962), que, vivendo uma época de Guerra Fria, acha que tudo deve ser permitido, qualquer coisa, porque daqui a cinco minutos podemos receber um foguete soviético na cara.

FH: Mas não te parece que o Werneck é um pouco diferente da maioria dos personagens rodriguianos? Ele não se mostra tão afetado pelo conflito, pela divisão. É quase um vilão.

MAB: O Tio Raul, de *Perdoa-me por me traíres* (1957), talvez seja ainda pior. Ele tem esse nome de “tio”, o que sugere uma aura familiar, mas além de pedófilo, é assassino e necrófilo. Mantém relações sexuais com a cunhada depois de envenená-la, enquanto ela agonizava. É praticamente um monstro.

Já no *Bonitinha, mas ordinária* (1962), existe uma questão de fundo que é o casamento entre o poder econômico, representado pelo Werneck, e o poder religioso, representado pela mulher dele, que só pensa na moral religiosa. Ela está preocupada porque a filha solteira perdeu a virgindade, exige que o marido arranje um casamento na igreja, e ele propõe uma solução mais prática: costurar o hímen da moça. Ele diz: “Eu pago, não tem problema, eu compro as aparências.”

FH: *Bonitinha* talvez seja a peça que trabalha mais explicitamente uma questão ética, recorrente na dramaturgia rodriguiana, que é o fato de que o ser humano é repetidamente obrigado a escolher entre o Bem e o Mal. Inclusive, é a única peça que tem uma espécie de final feliz e contraria a regra dos desfechos trágicos, além de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) — um título que o escritor, numa entrevista, disse ter criado porque esta peça contraria sua própria inclinação trágica. A ironia de Nelson não poupava nem a si mesmo.

MAB: Algumas pessoas discutem o desfecho de *Bonitinha*, acreditam que foi o final que mais envelheceu. Mas quando o espectador chega à cena final, o Edgar assistindo ao nascer do sol com a Ritinha, depois de escolher o amor, e não o dinheiro, fica muito claro que o protagonista deu uma virada, antes de atingir essa espécie de manto sagrado. Algo

como Richard Burton e Elizabeth Taylor subindo para o Céu. É clara a influência que Nelson extraiu dos grandes épicos do cinema, como *Cleópatra* ou *Ben-Hur*. Ele sempre teve coragem de colocar em cena os motivos do coração, sem medo de ser taxado de sentimentalista ou piegas.

Quando montamos *Bonitinha* em 2000, aconteceu um fenômeno que me impressionou muito. Acho que nem Brecht provocaria uma reação como aquela. Quando chegava a cena final, em que o Edgar acendia um isqueiro para queimar o cheque milionário que o Werneck preencheu para suborná-lo, a plateia se dividia, no teatro de arena. Metade gritava: “Não! Não!” E a outra metade gritava: “Queima! Queima!”

Ou seja, Nelson sabia exatamente para onde ele queria conduzir o conflito, e a cena final é a resolução disso. Ele sabia exatamente que o ser humano se divide diante de questões como essa.

FH: De fato. O conflito e a divisão têm um lugar central na dramaturgia rodriguiana. Confesso que esse final me faz chorar, toda vez que releio. O Edgar e a Ritinha dizem um para o outro: “Estamos na sarjeta, mas estamos juntos.” É belíssimo.

MAB: “Vamos beber água da lama.”

Existe um golpe cênico em jogo. Durante dois atos e meio, o espectador estava numa caverna, fechado na escuridão. O sol só aparece na cena final. A Ritinha até se espanta com o sol. Ela diz: “Eu não sabia que o sol era assim!” Na nossa leitura da peça, fizemos uma associação com o mito da caverna, de Platão. Esse desfecho, que parece simplório, porta uma camada subliminar de aprofundamento do ser no próprio ser.

Essa capacidade de Nelson para elaborar temas densos e profundos com elementos aparentemente simples pode ensinar muito ao cinema brasileiro. O cinema tem muito a aprender com os diálogos rodriguianos. Os roteiristas tendem a escrever demais, a fazer os personagens falarem demais. Os diálogos de Nelson são entrecortados, deixam lacunas, reticências. O espectador adivinha a continuação da frase.

FH: Ele convoca o espectador a participar, a querer completar as lacunas.

MAB: E faz isso muito rapidamente. A cena inicial de *Perdoa-me por me traíres* (1957), por exemplo, abre com aquele diálogo entre a Glorinha e a Nair, em frente ao bordel: “N: Vem ou não vem? / G: Tenho medo. / N: De quê, carambolas? De quem? / G: Do meu tio.” Pronto. Em poucas linhas, o espectador já quer saber o que está acontecendo, quer entender por que a Glorinha tem medo de um tio. Ela não tem pai? Não tem mãe? Aparece uma série de perguntas. E o espectador quer ir até o fim, para descobrir as respostas.

FH: Agora que nos encaminhamos para o final da entrevista, gostaria de comentar sobre algum tema que não tenha sido perguntado?

MAB: Gostaria de frisar que não se pode encaixar o legado de Nelson Rodrigues num nicho de discussão ideológica, como muitas pessoas tendem a fazer atualmente. Hoje, ou você é de esquerda, ou você é de direita. Mas há coisas que escapam a essa lógica polarizada. Nelson é muito acusado de direitista, apoiador da ditadura, etc. Mas a direita nunca conseguiu se apropriar da obra dele como gostaria, porque, se algumas frases de Nelson podem soar conservadoras ou moralistas, outras apontam para um caráter totalmente revolucionário, então os direitistas têm medo do potencial provocativo da obra rodriguiana.

Se decidirmos julgar o legado do Modernismo a partir da biografia de Oswald de Andrade, vamos cair no mesmo problema. Ele tinha tendências homofóbicas, machistas, fez pouco caso da gravidez e do aborto da Pagu. Essa discussão tende a rebaixar qualquer avaliação artística. Seria muito importante retirar a discussão sobre Nelson Rodrigues desse campo ideológico, para analisar de perto a riqueza e a complexidade da obra que ele deixou.

Além disso, gostaria de frisar que estou de acordo com a opinião de que o teatro rodriguiano, em comparação com as outras produções do escritor, é o que o torna fabulosamente grande. É o que pode colocá-lo ao lado dos grandes nomes da literatura

brasileira. Embora também existam verdadeiras obras-primas entre os contos de *A vida como ela é*.

FH: Contos que, em geral, têm uma estrutura dramatúrgica. São praticamente esquetes teatrais, com muitos diálogos e o espaço narrativo reservado para um narrador que pouco aparece, a não ser para descrever o cenário e as ações dos personagens. O Nelson de *A vida como ela é*, claramente, é um dramaturgo escrevendo ficção.

MAB: No processo de adaptação dos contos para o teatro, que eu chamo de uma *adaptação branda*, costumo dividir o texto em falas, inclusive as do narrador, e esse método funciona perfeitamente. E passa a ter um efeito cômico, quando o narrador, presente em cena, narra as ações do personagem que a plateia vê.

FH: Uma última pergunta, por favor, sobre esse efeito estético que você mencionou, provocado pelas suas encenações, em que a plateia ri da própria tragédia. Você conhece outro dramaturgo que tenda a propiciar, pelo texto que produz, esse tipo de efeito?

MAB: Não.

Quando encenamos *A falecida* (1953), em 2012, no Sesi-SP, que é um teatro grande e popular, com mais de 600 lugares, acontecia um fenômeno impressionante no terceiro ato. A Maria Luísa Mendonça, que interpretava a Zulmira, parecia que tinha ensaiado com a plateia feminina. Quando a Maria Luísa falava: “Eu odeio o meu marido. Eu *odeio* o meu marido!”, a plateia feminina começava a bater palmas. Todos os dias. Numa apresentação, resolvi assistir à peça de um espaço acima do palco, e pude observar, nesse momento, as mulheres cutucando os maridos, como se a história encenada no palco contasse algo da história desses casais.

O que mais me impressiona é que esse tipo de identificação ultrapassa os regionalismos. Em 2014, ano da Copa do Mundo, voltamos a montar a peça, que tem o final ambientado num jogo no Maracanã, viajando por seis capitais brasileiras. Em Rio Branco, havia um teatro prestes a ser inaugurado, que foi finalizado a tempo de nos receber. A

Lucélia Santos interpretava a Zulmira. Quando terminou o espetáculo, não foi uma nem foram duas, foram dezenas de pessoas que quiseram falar sobre como foram afetadas pela peça. Costumo brincar que Nelson Rodrigues é psicodramático: se você abrir para debate, as pessoas falam por mais de uma hora. No Acre, foi comovente escutar o depoimento de uma família que não conhecia nada do Nelson, que sempre tinha ouvido falar que ele era um tarado, e não sabia que ele tinha produzido um texto tão bonito.

Isso acontece muito. Pessoas falam do Nelson sem conhecer a obra. Fazem declarações que deixam claro que nem sequer leram o texto. Repetem que ele é pornográfico, mas se tivessem lido as dezessete peças, veriam que não há uma cena de sexo explícito. Há uma cena em que Bibilot e Aurora fazem amor em *Os sete gatinhos* (1958), que é uma cena coreografada, implícita, praticamente uma dança. E há cenas de abuso sexual, que são cenas de violência, e não de sexo. Mas, obviamente, há encenações e adaptações em que o diretor escolhe seguir um caminho que não está necessariamente apontado no texto.

Os atores que mais gostam de interpretar Nelson têm a compreensão de que ele convoca o ator a chegar à beira do abismo, olhar para esse abismo e depois voltar para contar para a plateia. Pouquíssimos dramaturgos são capazes disso. Nem Tennessee Williams, que também trabalha uma relação muito forte com o desejo, trabalha esse aspecto com a mesma dimensão e clareza de Nelson. Até porque, no caso de Nelson, se trata de uma obra inteira, de dezessete peças que vão nessa mesma direção. É possível traçar paralelos com outros dramaturgos maravilhosos, como Plínio Marcos, que também tem uma obra vasta e poderosa, mas a obra dele não tem a coerência interna da obra rodriguiana. Neste sentido, talvez Ariano Suassuna seja o dramaturgo que deixou uma obra com uma coerência interna equiparável à de Nelson. Os dois não se identificavam, mas se respeitavam.

FH: É muito bonita essa metáfora do abismo.

MAB: Lucélia Santos usa muito essa expressão. Nelson mandava bilhetinhos para ela, durante as gravações de *Bonitinha*, na adaptação de Braz Chediak para o cinema, em

1981. Segundo a Lucélia, ele dizia: “Não tenha medo. O ator precisa se jogar no abismo. E de olhos vendados.”

Notas

1. CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
2. SALOMÃO, Irã. *Nelson: feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
3. MARQUES, Fernando. *A comicidade da desilusão: O humor nas tragédias cariocas de Nelson Rodrigues*. Brasília: UnB, 2012.
4. RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues por ele mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.