

ELEN DE MEDEIROS

NELSON RODRIGUES E AS *TRAGÉDIAS CARIOCAS*: UM ESTUDO DAS PERSONAGENS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem - IEL - como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Antonio Arnoni Prado.

UNICAMP

Instituto de Estudos da Linguagem

2005

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp**

M467n	<p>Medeiros, Elen de. Nelson Rodrigues e as Tragédias Cariocas : um estudo das personagens / Elen de Medeiros. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.</p> <p>Orientador : Antonio Arnoni Prado. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Dramaturgia. 2. Literatura brasileira. 3. Teoria literária. I. Prado, Antônio Arnoni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--

Título em inglês: Nelson Rodrigues and the Carioca Tragedies: a study of the characters.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Dramaturgy; Brazilian literature; Literary theory.

Área de concentração: Teoria e Crítica literária.

Titulação: Mestrado.

Banca examinadora: Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas, Profa. Dra. Orna Messer Levin e Profa. Dra. Maria Sílvia Betti.

Data da defesa: 14/10/2005.

### AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar meus agradecimentos àqueles que estiveram presentes durante meu curso de mestrado, auxiliando-me de alguma maneira:

Aos meus pais, ao meu irmão, Ivan, que são a razão da minha vida;

À tia Graça e aos meus padrinhos, Nena e Zico, que se fazem presentes na minha vida, no meu crescimento pessoal e têm acompanhado minha trajetória de perto;

Ao meu orientador, Antonio Arnoni Prado, que me deu um voto de confiança, mesmo quando vinha de tão longe. Desde 2000, data da minha primeira visita à Unicamp, o Arnoni sempre me recebeu abertamente, dando-me força e estabeleceu uma interlocução extremamente importante para o meu desenvolvimento acadêmico;

À FAPESP, pela bolsa concedida e que possibilitou o desenvolvimento da pesquisa;

Às professoras Orna Messer Levin e Maria Sílvia Betti, pelas observações de grande valia no exame de qualificação, às vezes em que trocamos mensagens eletrônicas, sempre no sentido de me ajudar, indicando bibliografias importantes para a pesquisa e reflexão acerca do texto dramático;

À Andréa Heinzen, Giselle Milverstet e Irinéia da Silva - amigas especiais, de muito tempo e de todas as horas;

Aos amigos que, de forma ou de outra, acompanharam minha longa jornada Unicamp adentro: Cristina Bettioli Ribeiro, Flávia Maria Moreira, Giovani Klein, Guilherme Nicésio, Gregório Dantas, Jaqueson da Silva, Jean Pierre Schatzmann, João Carlos Paschoal, Juliana Sylvestre, Larissa de Oliveira Neves, Marco Aurélio Catalão, Marcos da Silva, Mariana Mie Beppu, Tatiane Artioli, Robson Tadeu Cesila, Simone Nacaguma, Rutzkaya Queirós, Vanessa Monteiro e tantos outros - todos eles que viram de pertinho meu ingresso na universidade e estiveram ao meu lado, de alguma maneira;

Um agradecimento especial ao Emerson Tin e Pedro Marques, que muito me ajudaram e foram fundamentais para o desenvolvimento desta dissertação. Eles, que foram os primeiros amigos da Unicamp, incentivaram-me nesta pesquisa e dividimos os primeiros cafés;

E, finalmente, um agradecimento muito especial pelo imenso amor, carinho e atenção do Alexandre Caroli.

*“...se o homem não for trágico, sua vida será ridícula e dolorosa, ‘cômica’ mesmo, e, ao revelar seu absurdo, conseguimos uma espécie de tragédia.”*

**(Eugène Ionesco)**

## ÍNDICE

<b>RESUMO</b> .....	09
<b>ABSTRACT</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1. Aspectos conflitantes nas personagens rodrigueanas</b> .....	17
1.1 OS IMPULSOS DAS PERSONAGENS .....	22
<b>2. Da confissão ao desfecho</b> .....	45
2.1 O DESFECHO TRÁGICO .....	48
<b>3. O trágico</b> .....	61
3.1                   O                   TRÁGICO                   RODRIGUEANO	63
.....	
<b>4. Dramaturgia fecunda</b> .....	91
4.1                                   A                                   ESTRUTURA	92
DRAMÁTICA.....	
4.1.1 A formação dos diálogos e das personagens.....	94
4.1.2 As rubricas .....	142
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	153
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	161
<b>ANEXOS</b> .....	165

## RESUMO

Esta dissertação é constituída de quatro capítulos que abordam a leitura primordialmente social da obra dramática de Nelson Rodrigues. Constituída de oito peças, a fase denominada *Tragédias Cariocas* é caracterizada por uma maior aproximação com o público, seja por um olhar voltado ao social (diferente das *Peças psicológicas* e *Peças míticas*), seja por aspectos melodramáticos.

O primeiro capítulo inicia o estudo das peças por meio de suas personagens ao perceber como as protagonistas ou antagonistas liberam seus desejos a ponto de fazer a trama das peças mudar de rumo e levá-las a um fim trágico.

A partir do fim tido por trágico, o segundo capítulo faz a aproximação desse conjunto de peças com o Expressionismo, que, embora já identificado em peças anteriores do dramaturgo, está agora menos presente.

No terceiro capítulo verifico a concepção do gênero trágico em Nelson Rodrigues, em convergência com o sentido trágico. Assim, investigo como acontece a formulação do trágico moderno em um autor nacional.

Por fim, volto-me para a constituição e consistência dramática das peças, visando a sua formação estética. Neste quarto capítulo, estudo a formação das personagens, dos diálogos e das rubricas, elementos fundamentais para a obra dramática.

**ABSTRACT**

This dissertation is divided in four chapters which approach the primarily social reading of Nelson Rodrigues's dramatic work. Formed of eight plays, the phase called *Tragédias Cariocas* is characterized by the fact that it gets closer to the audience, be it through a socially conscious outlook (different from the *Peças psicológicas* and *Peças míticas*), be it due to melodramatic aspects.

The first chapter begins the study of the plays through their characters by noticing how the protagonists or antagonists release their desires to the extent of changing the directions of the plays and taking them to a tragic ending.

Just from the endings regarded as tragic, the second chapter brings this set of plays closer to the Expressionism which, although had already been identified in former plays by the playwright, is now present to a minor extent.

In the third chapter I verify the conception of the tragic genre in Nelson Rodrigues, in convergence with the tragic sense. Thus, I investigate how the formulation of the modern tragic takes place in the work of a national author.

At the end, I turn to the constitution and consistency of the plays, aiming its aesthetics formation. In this fourth chapter, I study the construction of characters, as well as the construction of the dialogues and of the rubrics, which are essential elements in drama.

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como *corpus* as *Tragédias Cariocas* de Nelson Rodrigues de seu *Teatro Completo*, organizado e comentado por Sábato Magaldi. A tal conjunto pertencem oito peças: *A falecida* (1953), *Perdoa-me por me traíres* (1957), *Os sete gatinhos* (1958), *Boca de ouro* (1959), *O beijo no asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), *Toda nudez será castigada* (1965) e *A serpente* (1978).

Antes de qualquer consideração acerca da obra rodrigueana, esclareço que este é um estudo da literatura dramática, que não tem a pretensão de transitar pelas artes cênicas. Não trato dos elementos cênicos do teatro de Nelson Rodrigues, tampouco do processo de construção da personagem pelo ator. Minha intenção é entender como se dá a construção da dramaturgia rodrigueana enquanto texto literário, ponto que pode parecer discutível, pois, apesar de o teatro e a literatura serem artes distintas, são também complementares em muitos casos. Anatol Rosenfeld explica essa distinção em *Prismas do Teatro*:

O teatro a [a peça escrita] incorpora como um dos seus elementos. O teatro, portanto, não é literatura, nem veículo dela. É uma arte diversa da literatura. O texto, a peça, literatura enquanto meramente declamados, tornam-se teatro no momento em que são *representados*, no momento, portanto, em que os declamadores, através da *metamorfose*, se transformam em personagens. (...) Na literatura são as palavras que medeiam o mundo imaginário. No teatro são os atores/personagens (seres imaginários) que medeiam a palavra. Na literatura a palavra é a fonte do homem (das personagens). No teatro o homem é a fonte da palavra.<sup>1</sup>

No início da pesquisa para esta dissertação, a idéia que permeava o trabalho era diversa da que hoje apresento. Sob a influência dos vários trabalhos sobre o dramaturgo, pensava em realizar um estudo do desenvolvimento das personagens a partir dos impulsos reprimidos, tema que resultaria, talvez, em um estudo ligado à psicanálise. No entanto, com o andamento das pesquisas, decidi não adentrar na pesquisa psicanalítica, já tantas vezes feita sobre a obra

---

<sup>1</sup> ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000. pp. 21-2.

dramática de Nelson Rodrigues. Interessei-me então por um ponto até agora pouco abordado na fortuna crítica do autor: a leitura social. Ou melhor, como é a obra pode refletir criticamente as influências que instâncias privadas, como a família e o indivíduo, sofrem da sociedade. Parto do princípio de que as personagens do dramaturgo são regidas por impulsos, vontades, que se sobrepõem aos ditames morais do meio social. Acredito que, embora Nelson Rodrigues não inclua propriamente questões ideológicas da política nacional em suas peças, elas guardam forte pendor ao social, em especial voltando-se às questões comportamentais, por evidenciar o conflito existente entre sociedade e indivíduo. Isto porque o autor representa uma sociedade regida por regras e tabus, em especial relacionados ao sexo e suas conseqüências, quando reprimido e quando liberto.

Se Nelson Rodrigues não fez questão de mostrar seu posicionamento político em seus textos, como o fez Oswald de Andrade (em *O rei da vela*), nem foi tão fortemente ligado às questões da aristocracia, como aconteceu com Jorge Andrade (em *A moratória*), tampouco desceu às camadas mais renegadas pela sociedade, como no teatro de Plínio Marcos, ou não lutou em defesa dos proletários, como no caso de Gianfrancesco Guarnieri (em *Eles não usam black-tie*), ainda assim, ele se manteve como um grande leitor da sociedade, a seu modo, é claro, mas efetivamente foi um ferrenho crítico social, apontando para cada anseio reprimido, reflexo de uma sociedade cristalizada por dogmas cristãos. Assim, esta leitura social é a linha que permeia a dissertação: a maneira como Nelson construiu as suas personagens, repletas de desejos, a partir do exemplo da vida urbana do Rio de Janeiro. Isto é, a leitura social que o dramaturgo realiza em suas peças ao focar a repressão sofrida pelas várias camadas sociais gerada justamente por códigos de ética e moral.

Defini quatro caminhos, que, a meu ver, apontam para aspectos sociais sem, no entanto, deixar de abordar o fator literário das peças aqui estudadas. São eles, de acordo com a ordem dos capítulos: o antropológico-social; o expressionista; o trágico e o estético literário. Cada um pode, de certa forma, oferecer instrumentos de análise e também favorecer o trânsito entre um e outro fator. Assim, imagino conseguir, a partir disso, uma análise conforme imaginou Antonio Candido: fundindo texto e contexto numa crítica dialética.

O primeiro capítulo é o mais relacionado ao aspecto social: ao tentar entender, antropológicamente, a repressão sexual sofrida pelas personagens, é possível também averiguar os meios utilizados pela sociedade para que a repressão torne-se efetiva – o que fica bastante claro em várias das oito peças em estudo. De aparato teórico para este estudo, utilizo duas

fontes principais: Georges Bataille, com *O Erotismo*, e Michel Foucault, com *História da Sexualidade I – A vontade de saber*.

Com *O erotismo*, pude estudar em Nelson o sentido do erotismo ligado à violência (que é um aspecto forte em sua literatura). As diferenças estabelecidas por Bataille entre o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado, bem como os interditos explorados pelo filósofo, auxiliaram-me na leitura do teatro em questão. Esses pontos apresentados por Bataille serviram-me como uma entrada interpretativa.

Um primeiro olhar sobre o teatro rodrigueano identifica um ponto patente a lhe percorrer a obra: o ato sexual. Este, é (quase) sempre um fator de destruição das personagens: por causa do sexo, as personagens são corrompidas e corrompem. O sexo é sempre apresentado como causa de perturbação; daí a necessidade de sua repressão, mas uma repressão que muitas vezes não é eficaz. Por conta dessa insistência do autor na sexualidade das personagens, decidi utilizar o livro de Michel Foucault *História da Sexualidade I – A vontade de saber*. Nele, o francês explica, principalmente, a vontade de se falar em sexo ao mesmo tempo em que acontece sua repressão. O sexo foi proibido, tornado tabu, por várias instituições detentoras do poder, em várias partes do corpo social. Assim, verificar como ocorrem as repressões nas personagens das peças, e o que acontece quando liberadas, é o assunto que permeia e guia o primeiro capítulo.

De certa forma, o tema da repressão sexual também é retomado no segundo capítulo, pois a influência dessa liberação para os enredos das peças – e também para o desdobramento das ações – é evidente, ressaltando alguns aspectos expressionistas na dramaturgia rodrigueana. O grotesco, a liberação dos desejos reprimidos, o aniquilamento do herói, o drama de estações<sup>2</sup>, todos esses, são elementos expressionistas que Nelson inseriu em suas peças. Os traços desta estética estão presentes de forma mais intensa nas peças denominadas *psicológicas* e *míticas*, mas as *tragédias cariocas* mantêm alguns vestígios de tais elementos. Um dos pontos mais evidentes na dramaturgia rodrigueana, o da sexualidade, é também um elemento que percorre a estética expressionista, como explica Mariângela Alves de Lima:

---

<sup>2</sup> **Stationendrama** = este é o nome dado à peça que utiliza uma sucessão de cenas curtas com o intuito de acompanhar a protagonista por todos os passos, segundo Eudinyr Fraga em *Nelson Rodrigues expressionista*. Cotia: Ateliê Cultural, 1998.

O tema da sexualidade será recorrente na dramaturgia expressionista, por vezes central e por vezes com função de faísca, que leva à combustão a vida psíquica em estado de latência.<sup>3</sup>

Este segundo capítulo evidencia o modo como os impulsos podem influenciar o encaminhamento da peça ao seu desfecho trágico e ao aniquilamento do herói.

A relação entre o desfecho trágico e o aniquilamento do herói é ampliada no capítulo seguinte. Nele, trato do sentido trágico em Nelson Rodrigues e, por conseguinte, de como tal sentido pode influenciar a construção de uma estética trágica moderna.

Como introdução a essas questões, cabe referir-se à diferença existente entre o sentido do trágico e a estética do trágico – que, cada um à sua maneira, estão presentes na dramaturgia rodrigueana. Peter Szondi apresenta essa diferença em *Ensaio sobre o trágico*, livro em que o autor, antes de fazer a análise de algumas peças, perpassa pelo pensamento de vários filósofos alemães que se debruçaram sobre a questão do trágico. De Schelling a Scheler, passando por Hegel, Goethe, Schopenhauer e Nietzsche, que estudaram o trágico. Mas, assim ressalta Szondi, todos se debruçaram sobre aquilo que ele chama de filosofia do trágico, deixando de lado a poética do trágico. A filosofia do trágico iniciou-se com Schelling, embora a poética do trágico tenha sido inicialmente estudada por Aristóteles. A cada teoria abordada, Szondi destaca suas principais características, principalmente quando há convergência ou divergência com algum outro filósofo estudado. Em geral, percebe-se que a maioria dos filósofos identifica o sentido trágico quando há a presença de um conflito entre pólos contrários, que alguns observam como subjetivos e outros como objetivos. Portanto, há, em geral, uma oposição que pode ser irreconciliável, de acordo com Goethe; sem saída, para Kierkegaard; indestrutível, para Nietzsche. Assim, são abordadas as várias concepções do trágico, o seu caráter dialético, tal como compreendido por Hegel e comentado por Peter Szondi. A reflexão dos vários filósofos acerca do sentido trágico nos remete, também, à reflexão do trágico rodrigueano, pois a presença desse elemento acaba se contrastando com o efeito cômico causado pelas situações grotescas evidentes nas *Tragédias Cariocas*, o que possibilita repensar a própria estrutura das tragédias enquanto esquema singular e estética moderna.

Por fim, no último capítulo, volto-me para o estudo da estrutura dramática de Nelson para tentar verificar como ele desenvolveu as suas personagens por meio dos vários elementos

---

<sup>3</sup> LIMA, Mariângela Alves de. “Dramaturgia expressionista”. In: GUISENBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 198.

que compõem um drama. Para isso, fez-se necessário o estudo não só das personagens, mas também dos diálogos e das rubricas – elementos fundamentais que ajudam a compor a personagem literária em um texto dramático. A formação social das personagens fica em evidência, principalmente sob o contexto cultural e histórico urbano, o das décadas de 50 a 70 no Rio de Janeiro.

### 1. ASPECTOS CONFLITANTES NAS PERSONAGENS RODRIGUEANAS

A idéia deste primeiro capítulo é analisar as personagens das *Tragédias Cariocas* de Nelson Rodrigues sob o enfoque do erotismo e do estudo social-antropológico, tentando evidenciar a maneira como Nelson explorou o universo tanto feminino quanto masculino e a erotização de seus corpos, refletindo uma sociedade com bases e crenças cristalizadas pela tradição de uma época, em especial da tradição dos anos de 50 a 70, fase em que foram escritas as peças deste *corpus* de análise. Pretendo mostrar neste estudo que Nelson não foi apenas um leitor do seu tempo e de uma sociedade na qual estava inserido, mas de uma sociedade que se consolidou a partir de crenças cristãs e esteve (ou está) presente no âmago de cada indivíduo, representado pelas personagens e que vão ser, então, estereótipos. Afinal, por mais que tenham sido marcas presentes em sua época, veremos, adiante, que há determinados (pré) conceitos que ainda permanecem na sociedade – e alguns, nunca deixaram de existir.

Na época da montagem de suas peças mais polêmicas, os críticos se dividiam entre considerar Nelson um gênio ou um “tarado de suspensórios”<sup>4</sup>. Travavam uma guerra nos jornais, uns para defendê-lo, outros para diminuí-lo, principalmente enquanto teatrólogo, tachando-o de machista e pornográfico. Pouco permaneceu dessas guerras, além do seu caráter polêmico. O que vemos hoje é uma consolidação de características pré-determinadas na sua obra desde aqueles tempos, principalmente no que diz respeito ao machismo e à pornografia. Ou seja, o legado que deixou a guerra da imprensa acerca da obra rodrigueana foi um caráter

---

<sup>4</sup> As críticas das quais falo são aquelas que circulavam nos jornais na época da montagem de cada peça. A cada peça escrita e encenada, Nelson comandava uma série de artigos nos jornais a fim de divulgar sua mais recente obra. No entanto, logo depois da encenação, como foi o caso de *Perdoa-me por me traíres*, surgiam inúmeras críticas que detravam a peça e sua montagem. Em geral, as críticas não eram assinadas ou pertenciam aos colunistas de teatro de cada periódico, como Paschoal Carlos Magno, Paulo Salgado, Henrique Oscar e Aldo Calvet. Alguns textos críticos dos jornais estão anexados no final deste trabalho.

pejorativo. Henrique Oscar, em coluna publicada no jornal *Diário de Notícias* do dia 23 de junho de 1957, assim faz a avaliação de *Perdoa-me por me traíres*:

Esta peça, como as outras piores do autor – pois a consideramos entre essas, já que Nelson Rodrigues parece não voltar nunca mais ao patamar de “Vestido de Noiva” e “A falecida” – tem, contudo, certos aspectos que se lhe não podem negar, mas que uma compreensível revolta provocada pelos temas abordados e sobretudo pela maneira como são tratados, talvez impeça de ver. (...)

Mas, como em tantas outras de sua obra, para não dizer em quase todas, essas qualidades indiscutíveis de dramaturgo que Nelson Rodrigues possui, submergem afogadas numa avalanche de morbidez e grotesco gratuitos, de um absurdo, de uma falta de verossimilhança que domina tudo e que fazem pensar numa procura pura e simples de sensacionalismo, de escândalos.<sup>5</sup>

Se por um lado os críticos respeitavam as qualidades dramáticas da obra – principalmente pela representatividade de *Vestido de Noiva* –, por outro, achavam que os temas eram escolhidos somente no intuito de sensacionalismo puro, negando, assim, a obra do autor. Esta crítica de Henrique Oscar faz um bom contraponto a um outro texto, de Aldo Calvet, publicado um dia ante, 22 de junho de 1967, em sua coluna no jornal *A última hora*. Calvet tenta, de certa forma, legitimar a obra de Nelson Rodrigues pelo moralismo das peças:

‘Perdoa-me por me traíres’, como geralmente sucede em toda a obra do discutido dramaturgo, é profundamente moralista. Basta como prova ver os degenerados e as degenerações que ele lança ao castigo e à condenação, sem a mínima piedade, sem o menor ensejo de remissão. Cremos que, sob este ponto, aliás, há em Nelson Rodrigues uma preocupação senão exagerada pelo menos tumultuária, tão grande a sua ânsia de perfeição do ser humano como espécie e como elemento da sociedade.<sup>6</sup>

Pode-se ver nesta crítica sobre a peça que Nelson, por uns, foi tratado como moralista. Não vem ao caso discutir o teor moralista da peça, se há ou não, o que importa é ver que a recepção crítica favorável a Nelson embasava-se numa visão moral da sociedade em suas peças. De qualquer forma, o que o dramaturgo fez foi evidenciar aspectos comportamentais do indivíduo, atitudes impulsionadas por desejos mais fortes que as regras sociais, que algumas pessoas – as mais próximas a Nelson – já vislumbravam na época das montagens. Apesar de

<sup>5</sup> OSCAR, Henrique. “‘Perdoa-me por me traíres’, peça de Nelson Rodrigues”. In: *Diário de Notícias*. 23. jun. 57.

<sup>6</sup> CALVET, Aldo. “Perdoa-me por me traíres no Municipal (1)”. In: *A última hora*. 22. jun. 57. A crítica integral se encontra anexada no fim da dissertação.

tudo, foram poucas as pessoas que aceitaram essa leitura da dramaturgia rodrigueana, e que até hoje ainda é pouco explorada.

Mais tarde, aproximadamente na década de 80, houve uma investida pesada da mídia na pornografia, vinculando-a ao nome de Nelson e à sua obra. Nelson problematizou aspectos de uma sociedade enclausurada em tabus e tipos cristãos, uma sociedade que tenta (e sempre tentou) se libertar de uma repressão, que é a do sexo. O Brasil, afirma Maria Lucia Montes<sup>7</sup>, é um país marcadamente influenciado por crenças cristãs, que definem, direta ou indiretamente, a moral da sociedade. Por quatro séculos foi o catolicismo, através de um conjunto de valores, que delimitou o modo como tanto a vida privada como a vida pública devem ser organizadas. E nisso inclui-se também a moral sexual.

Entendendo a religião como parte do universo da cultura, os antropólogos se acostumaram a considerar como característica que lhe é inerente seu poder de criar um corpo consistente de símbolos, práticas e ritos, valores, crenças e regras de conduta – em outras palavras, um ‘sistema cultural’ – capaz de responder às situações-limites, como o sofrimento e a morte, a ameaça de colapso dos valores morais ou a perda da inteligibilidade da experiência do mundo, em vista das quais se torna necessário ao homem recorrer a um *outro mundo* para ainda atribuir sentido ao que lhe ocorre nesta vida.<sup>8</sup>

A seguir, analiso as peças em questão sob um enfoque social e antropológico, a partir de alguns autores que eventualmente me auxiliaram na elucidação de assuntos que permeiam a obra dramática de Nelson Rodrigues. Como o principal ponto de análise deste capítulo irá se basear na erotização e nas repressões sexuais sofridas pelas personagens, optei por ter como ponto de apoio teórico Georges Bataille com *O erotismo*. Em linhas gerais, levanto alguns aspectos que perpassam pela obra de Bataille que possam ajudar na compreensão do teatro de Nelson Rodrigues. Antes de tudo, é preciso lembrar que, segundo o autor, somente os seres humanos tornaram o ato sexual um ato erótico. Somente entre os humanos a copulação tornou-se um ato que carrega em si um aspecto psicológico, composto não só do desejo carnal, mas também preenchido por um desejo espiritual entre os parceiros. Assim, há a distinção entre uma atividade sexual simples – somente entre corpos – e o erotismo, que traz consigo algo de místico e sentimental. Bataille nos identifica como seres descontínuos que temos a nostalgia da

---

<sup>7</sup> MONTES, Maria Lucia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz (org). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*. p. 71.

continuidade. A fim de suprimos essa nostalgia da continuidade, buscamos a atividade sexual com o objetivo da reprodução (para usar termos mais comuns, a reprodução da espécie), e um dos meios utilizados para isso é o erotismo. Melhor explicando: somos seres descontínuos porque somos seres individualizados e estamos fadados à morte. Por sabermos que o que nos espera é a morte, temos a nostalgia de uma continuidade, que se dá, grosso modo, de duas formas: continuidade no mundo além do presente (que é o erotismo religioso, crer que teremos vida após a morte) e a continuidade no mundo carnal, que é a reprodução de seres (o erotismo dos corpos, que nos faz ter o instinto da reprodução da espécie).

Com o erotismo dos corpos, cujo grau máximo é a nudez – maior símbolo da obscenidade –, há a violação do parceiro, pois é pela nudez que há a perturbação da individualidade do ser. Já o erotismo dos corações, conforme identifica Bataille, é comandado pela paixão, uma busca psicológica de integralização do desejo carnal. E, por fim, o erotismo sagrado é aquele em que o ser descontínuo atinge a sua continuidade num mundo místico, vinculado à presença de Deus, onde nada pode afetar o indivíduo. Essas são as três formas de erotismo no homem, segundo o autor.

O erotismo, mesmo sendo um aspecto interior do homem – digamos, psicológico –, busca *fora*, no exterior, um objeto de desejo. Ao contrário do senso comum, o erotismo está no interior do domínio religioso, do divino (ou do sagrado). Porém, o cristianismo é que tem determinado o erótico como horrendo e o afastado do divino. Dentro das religiões, “*as imagens eróticas suscitam em uns os comportamentos do interdito, em outros, comportamentos contrários.*”<sup>9</sup> Assim se comporta a sociedade: à medida que as pessoas se deparam com as imagens eróticas, veiculadas em quaisquer meios, elas podem reagir de duas formas diferentes, ou negando enquanto um interdito ou, em um movimento contrário, aceitando e compartilhando o erotismo. Assim são as personagens de Nelson Rodrigues: as santas<sup>10</sup> repelem a erotização de seus corpos e as putas compartilham de seus desejos. Em alguns casos, como de Zulmira, de *A falecida*, por exemplo, há a presença das suas acepções femininas, entrando, inclusive, em conflito e resultando em uma ação trágica. Ainda falando da influência religiosa sobre a sociedade, é determinado que o sexo

<sup>9</sup> BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1987. p. 20.

<sup>10</sup> A santa e a puta é uma diferenciação estabelecida por Irã Salomão em *Nelson, feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. Podemos elencar como um bom exemplo da santa as tias em *Dorotéia*, apesar de esta peça não estar selecionada para estudo. Mas nessa peças, as tias repelem quaisquer configurações que denotem relação sexual, inclusive mantendo-se numa casa sem quartos, lugar representativo do sexo. Outro exemplo pode ser *Toda nudez será castigada*, que possui as três tias castas da peça, que ojerizam qualquer referência ao sexo.

seja com o intuito reprodutivo, que não denote prazer àqueles que o praticam. Assim, o sexo prazeroso configura-se como um interdito, em geral, provocado pela igreja<sup>11</sup>.

O interdito coloca o objeto à distância. Ele elimina a violência do erotismo e os movimentos de violência (aqueles que respondem ao impulso sexual). Mas ele não é imposto por algo externo, ao contrário, aparecem na *angústia*, no momento em que ele é transgredido. “É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia.”<sup>12</sup> Tal reação é o que vemos nas personagens rodrigueanas: elas rompem consigo mesmas ao transgredir um interdito, passam do intenso prazer à extrema angústia, do desejo ao medo, realçando a intensidade do discurso dramático de Nelson.

Para a análise relacionada à repressão dos impulsos sexuais pela perspectiva antropológica social, foi necessário recorrer a Michel Foucault e sua obra *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Para Foucault, após o regime vitoriano, o sexo recebeu abordagens diferenciadas por várias instituições que detêm o poder, o que impulsionou a sua repressão, mas também incitou à criação de alguns discursos sobre o sexo, levou-o à teorização pelas mesmas instituições que o reprimiam. Ou melhor, à medida que acontecia a repressão, como uma reação, falava-se mais do sexo. O filósofo francês explana algumas maneiras encontradas pelos detentores do poder para reprimir o sexo, como se dá a repressão, e no que isso resultou. De uma maneira ou de outra, a partir da leitura de Foucault, conseguimos compreender as regras morais vigentes na sociedade atual, tanto influenciada, não somente pela igreja, como abordei acima, mas também por outras instituições, que acabam desenvolvendo uma expectativa sobre o sexo e o elevam ao patamar de algo que deve ser de difícil acesso. Surge, daí, o tabu, imposto pela própria sociedade. É nesse sentido que recorri a Foucault: como acontecem as repressões nas personagens rodrigueanas (qual entidade possuidora do poder que reprime – a família, a igreja, a medicina) e o que acontece em decorrência dessa repressão.

Essa repressão aconteceu, no Rio de Janeiro, em especial em relação às mulheres. A figura feminina foi delegada ao espaço da casa, o espaço doméstico, a fim de cuidar do marido e dos filhos primordialmente.

---

<sup>11</sup> Refiro-me à igreja enquanto instituição religiosa, não somente ligada ao catolicismo. Nelson, ao longo de suas peças, refere-se a várias religiões – muitas vezes, mescladas, como o Teofilismo, misto de catolicismo com espiritismo.

<sup>12</sup> BATAILLE. *Op. cit.*, 1987. p. 33.

A imagem da mãe-esposa-dona de casa como a principal e mais importante função da mulher correspondia àquilo que era pregado pela Igreja, ensinado pelos médicos e juristas, legitimado pelo Estado e divulgado pela imprensa. Mais do que isso, tal representação acabou por recobrir o ser mulher – e a sua relação com as suas obrigações passou a ser medida e avaliada pelas prescrições do dever ser.<sup>13</sup>

Essa imagem da mulher no início do século XX prossegue até a década de 60, aproximadamente, quando Nelson Rodrigues escreve algumas de suas peças aqui estudadas.

A seguir, analiso as oito peças que constituem o terceiro ciclo da dramaturgia de Nelson<sup>14</sup>. Lanço um olhar sobre as protagonistas (e, por vezes, também sobre as antagonistas), primeiramente, a fim de entender qual a influência dos seus impulsos para o enredo da peça. Aproveito, então, e verifico, nas outras personagens, quais os seus desejos mais angustiantes reprimidos. No que esses desejos vão resultar quando liberados diz respeito ao segundo capítulo.

## 1.1 OS IMPULSOS DAS PERSONAGENS

Podemos notar como um ponto muito importante para o desenvolvimento do enredo de grande parte das peças em estudo justamente o momento em que, instigadas por algum fator externo, as personagens resolvem liberar seus “estranhamentos” sexuais. Mas nem sempre essa liberação é voluntária e consciente, podendo em alguns momentos ser incitada pela ação de uma outra personagem. Do mesmo modo, nem sempre as personagens revelam seus impulsos a outras personagens, basta, apenas, que elas mesmas tomem consciência de que são reprimidas sexualmente.

A partir dessa revelação, o enredo da peça dá uma guinada para seu desfecho, em geral, trágico (no sentido popular do termo)<sup>15</sup>. Ou melhor, quando vem à tona e desvela-se um desejo

---

<sup>13</sup> MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 374.

<sup>14</sup> Conforme estudo desenvolvido e distribuição feita por Sábato Magaldi para o teatro completo de Nelson Rodrigues.

<sup>15</sup> Diferentemente da abordagem do último capítulo dessa dissertação, Angela Leite Lopes também enfoca o estudo do trágico em *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/EdUFRJ, 1993. No entanto, para ela, o trágico em Nelson Rodrigues aparece como um momento, um jogo, apenas uma idéia, como este momento em que recorro ao sentido popular do termo, sem qualquer ligação a uma estética trágica. “Pode-se dizer que a tragédia é um momento – momento constitutivo, imanente à arte e presente na obra, compreendida como um processo que se desenrola. (...) É nesse sentido que encontramos o trágico tal como é proposto na obra de Nelson Rodrigues. Como um momento, uma questão, um jogo.” (p. 78)

reprimido, a ação toma um rumo diferenciado daquele que tinha até então e segue-se para o encerramento da peça, muitas vezes acompanhada da morte de alguém.

A única peça desse *corpus* que não tem um desfecho trágico é *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*. Não há um desfecho trágico para os protagonistas, pois os antagonistas Peixoto e Maria Cecília têm uma morte violenta – morte, aliás, que será discutida adiante. No final dessa peça, Edgard e Ritinha, depois de quase terem sucumbido às tentações do dinheiro, sobrepõem-se a tudo e a todos e correm juntos, em direção à praia, em busca de uma felicidade idealizada e inexistente nas outras peças do mesmo autor. Como o desfecho trágico é objeto de estudo do próximo capítulo, deixo em aberto este assunto para retomá-lo mais tarde.

Voltando à questão da liberação de desejos. Em quase todas as peças isso acontece, seja em apenas uma ou em várias personagens. Salvo em *Boca de Ouro*, cujo enredo múltiplo não possibilita determinar exatamente a existência clara de repressão. Aliás, inclusive este não é o objetivo de tal peça, mas sim fazer D. Guigui, principal personagem, contar e recontar a mesma história sobre Boca de Ouro de maneiras diferentes.

D. Guigui é uma mulher que aparentemente sente-se desprezada por Boca de Ouro, com quem viveu por um ano. Como mulher humilhada e rebaixada sexualmente – pois Boca é descrito como um mulherengo que mantinha várias amantes –, ela se transfigura a cada ato e a cada impacto emocional. No primeiro ato é uma mulher que foi desprezada pelo bicheiro e agora vê, com o repórter à sua frente, uma maneira de se vingar. Ao narrar a história de Leleco e Celeste, apresenta uma versão amargurada dos fatos e descreve Boca de Ouro como um homem monstruoso, capaz das maiores atrocidades. Logo no segundo ato, assim que o repórter “Caveirinha” lhe conta que o bicheiro morreu, ela se exaspera e se declara ainda apaixonada por ele. Tem acessos de loucura e afirma que Boca era homem de verdade, diferente do marido.

AGENOR – Pode pôr no jornal, por minha conta, que o “Boca de Ouro” era um cachorro! Nunca foi homem!

D. GUIGUI (*furiosa*) – Quem é que não era homem?

AGENOR – Só andava com capangas!

D. GUIGUI (*com o dedo na cara do marido*) – Tu é que não é homem!

AGENOR – Olha o respeito, mulher! Olha o respeito!

D. GUIGUI – Banana, sim!<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues*. vol. 3. 6. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 290.

Arrependida de tudo o que disse anteriormente, a descrição que faz de Boca de Ouro, a partir de agora, é de um homem generoso, que tinha até “pinta de lorde”. Já no terceiro e último ato, quando ela percebe que o marido vai embora, com medo de que poderá ficar sozinha com os filhos, D. Guigui pede desculpas a Agenor e confessa que o ama. Redime-se do que havia dito anteriormente e, mais calma, relata uma versão da história que aparenta ser isenta de personalidades<sup>17</sup>.

Apesar de *Boca de Ouro* ser uma peça que não enfoca necessariamente aspectos sexuais, vale aqui ressaltar uma personagem que talvez tenha alguns resquícios daquele que é o maior tema de outras peças. Celeste é a jovem esposa de Leleco, bonita e suburbana, e Boca a deseja. Conforme afirmei há pouco, existem três versões da mesma história e, por isso, há três Celestes diferentes, uma para cada versão.

Na primeira versão da história, Celeste é uma esposa fiel ao marido. Aparentemente tem uma relação conjugal estável com Leleco e não tem motivos para buscar uma relação extraconjugal. Por dificuldades financeiras, Celeste precisa procurar Boca de Ouro para lhe pedir emprestado dinheiro para o velório de sua mãe. Boca – que tem sido descrito como um homem sem escrúpulos – tenta agarrar Celeste, mas ela reluta e diz que o marido a vingaria. Boca, então, chama Leleco que, num primeiro momento, fica furioso. Mas, ao ser ameaçado pelo bicheiro, o marido, sem hesitar, manda Celeste entrar no quarto de Boca de Ouro. Penso que, mais que uma liberação de desejos, Celeste tem uma forte decepção com a atitude do marido e, por isso, resigna-se a esperar o bicheiro no quarto.

Na segunda versão contada por Guigui, Celeste, que é fria com o marido, tem um amante, que também a acha fria<sup>18</sup>. Quando toma conhecimento da traição, Leleco manda que Celeste vá atrás de Boca de Ouro para tornar-se sua amante e arrancar-lhe dinheiro. Trocando em miúdos, Leleco resolve prostituir a própria esposa em troca de dinheiro. O fato de Celeste

---

<sup>17</sup> Sábato Magaldi, em *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, afirma que D. Guigui acomodou-se num casamento de conveniência com Agenor, frustrada por ter sido abandonada por Boca de Ouro. Acredito que não há evidências suficientes no texto que permitam essa afirmação, até porque D. Guigui afirma categoricamente que gosta do marido, salientando uma união espontânea.

<sup>18</sup> Aparece aqui, então, a primeira alusão ao sexo reprimido em *Boca de Ouro*. Ainda assim, percebe-se que é uma referência bastante velada.

possuir um amante a torna transgressora de um interdito, colocando-a ao lado das mulheres que optaram pelo sexo tido por ilícito.<sup>19</sup>

Em seguida, na terceira e última versão da história, Celeste é uma dentre outras amantes de Boca de Ouro. Enquanto com o marido ela é fria, com o amante é uma mulher sexualmente ativa, detentora de desejos e aspirações. Para ela, o sexo ilegítimo, aquele que é buscado fora dos padrões determinados pela sociedade, torna-se o mais espontâneo, o portador de prazer e realizações. Nessa peça, além da referência ao sexo ilegítimo, a figura do bicheiro, símbolo maior do malandro carioca, surge como um mito do subúrbio, ao mesmo tempo em que traduz a idéia do popular na peça. Nelson carrega na imagem de Boca de Ouro justamente para transpor para a peça o deslumbre do brasileiro pelo dinheiro.

Na maioria das peças analisadas, o foco principal recai sobre a repressão nas personagens femininas, sejam mulheres casadas ou simplesmente uma jovem solteira. Mas isso não impossibilita que existam homens com seus desejos reprimidos. São quatro os principais: Aprígio, de *O beijo no asfalto*; Herculano e Serginho, de *Toda nudez será castigada*; e Paulo, de *A serpente*.

No primeiro caso, Aprígio é o sogro de Arandir. Este, por sua vez, é acusado de homossexualismo por um repórter inescrupuloso, Amado Ribeiro, por ter beijado um homem na boca enquanto o moribundo agonizava, no meio da rua e na frente de uma multidão. Mas Arandir defende-se veementemente, pois o atropelado, num último suspiro, lhe pediu o beijo na boca. A peça encaminha-se pela acusação de que Arandir era amante do atropelado, até o último momento, na última cena, quando acontece a guinada final: Aprígio confessa ser apaixonado pelo genro, revelando ser ele o verdadeiro homossexual da história.

*Beijo no Asfalto* é uma peça repleta de suspenses: se Arandir é realmente homossexual, se Aprígio ama incestuosamente sua filha Selminha, se Dália realmente é apaixonada pelo cunhado. Enfim, as sexualidades e tabus são questionados e postos à prova, deixando o público muito incomodado a cada cena que passa.<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> Na concepção de Foucault, “sexo ilícito” é aquele tido por proibido, que abrange não somente a prostituição, como se pode pensar num primeiro momento, mas também o sexo em uma relação extraconjugal, a relação homossexual, dentre outras formas.

<sup>20</sup> É histórica a cena em que Fernanda Montenegro, interpretando Selminha, quando questionada sobre a virilidade de Arandir por Amado Ribeiro, responde: “Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, 15 em 15 dias. Mas meu marido todo dia! Todo dia! (*Num berro selvagem*) Meu marido é homem! Homem!” Em cena aberta, um expectador exaltado, desses homens distintos, grita: “Protesto em nome da família brasileira!”, frase que foi acompanhada por outras vozes da platéia. Este episódio está descrito no capítulo “A Voz Solitária” do livro *O Anjo Pornográfico* (1997), biografia de Nelson Rodrigues escrita por Ruy Castro e pode ser um bom exemplo de como se comportava a família em plena

Arandir é um homem casado há pouco mais de um ano com Selminha e aparentemente vivem em lua-de-mel. Ao testemunhar o atropelamento de um pedestre por um loteação na Praça da Bandeira, lugar de intenso trânsito no Rio de Janeiro, Arandir corre na frente de todos e, ao chegar próximo ao moribundo, ajoelha-se no chão e dá-lhe um beijo na boca. A partir do beijo, testemunhado por Aprígio e por Amado Ribeiro, a virilidade de Arandir é posta à prova. As intrigas derivadas da matéria jornalística escrita por Amado irão resultar na separação do casal, na demissão de Arandir, na sua fuga e na revelação maior: o homossexual da história é Aprígio, sogro de Arandir, que desde o namoro de Selminha com Arandir não pronuncia o nome do genro. Ele jurou que só diria o nome de Arandir ao cadáver dele. A seqüência de cenas trágicas<sup>21</sup> é desencadeada por uma única ação: um beijo. A respeito do problema da homossexualidade, se verdadeira ou não, Dália ainda evidencia sua dúvida no diálogo entre ela e Arandir, momentos antes de Aprígio aparecer para o desfecho da tragédia. Neste momento, todos duvidam de Arandir e ele revela a Dália a sua atitude extrema:

ARANDIR (*numa alucinação*) - Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: - diz a Selminha. (*violento*) Diz que, em toda a 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! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu a desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (*grita*) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!<sup>22</sup>

Nessa fala, Arandir, no auge de seu desespero, tenta fazer Dália compreender que sua atitude não teve conotações sexuais nenhuma, que o beijo não demonstrava desejo sexual pelo atropelado, apenas uma atitude extremada de compaixão, bondade. Arandir, num último gesto, deflagra que não se arrepende do beijo - atitude máxima de sua bondade humana.

Na peça, além da suposta homossexualidade de Arandir, há insinuações de que Aprígio deseja sua filha Selminha, denotando o problema do incesto. Mas o interdito revelado é outro, justamente o da homossexualidade, mas não a de Arandir:

---

década de 50, bem como demonstra o impacto causado na platéia pelas peças de Nelson Rodrigues. Era comum, durante um espetáculo deste autor, o público se retirar do teatro antes mesmo do fim da peça.

<sup>21</sup> Novamente, aqui, me refiro a trágico no sentido popular do termo. A relação de Nelson com tragédia será estudada no terceiro capítulo, momento em que os dois sentidos se unem, se mesclam e se confundem.

<sup>22</sup> RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, 1990. p.149.

APRÍGIO – Você era o único homem que não podia casar com a minha filha! O único!

ARANDIR (*atônito e quase sem voz*) – O senhor me odeia porque. Deseja a própria filha. É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

APRÍGIO (*num berro*) – De você! (*Estrangulando a voz*) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca?<sup>23</sup>

Beijar um outro homem na boca revela-se como algo tão proibido quanto amar ou ter relações sexuais com outro homem. A vontade individual de Arandir conduz toda a ação da peça, que gera os conflitos internos e que, conseqüentemente, levam ao desfecho trágico.<sup>24</sup> A partir desse ato proibido, Arandir vai sofrendo pouco a pouco as conseqüências de uma transgressão tão grave: as notícias escritas por Amado Ribeiro no jornal, inclusive o acusando de assassinato, a dúvida e a separação de Selminha, a saída do emprego e, finalmente como golpe de misericórdia, o seu assassinato pelo sogro Aprígio.

Selminha é uma jovem que, aparentemente, está bem casada e vive feliz. Porém, essa felicidade precisa de uma confirmação que a personagem busca em alguns momentos específicos da trama. Logo numa das primeiras cenas, Aprígio pergunta à filha se é feliz e, para responder, ela chama sua irmã Dália. Esta, para contrariedade de Selminha, responde um inosso “parece”. Um outro momento dessa busca, pode-se exemplificar com a afirmação exaltada de que ela e o marido fazem sexo todo dia e que está grávida<sup>25</sup>. Para Selminha, sua felicidade está, principalmente, na realização sexual do casal. A partir do momento em que a virilidade do marido é posta em dúvida, essa realização também é ameaçada, assim como sua felicidade conjugal.

SELMINHA – Seus indecentes! Indecentes! E você (*Marcando o delegado*) Você que é pai! Sua filha é noiva e olha! Tomara que o noivo de sua filha seja tão homem como o meu marido!<sup>26</sup>

<sup>23</sup> *idem, ibidem*, p.152

<sup>24</sup> PAULINI, Marcelo Mott, em *Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues*, dissertação de mestrado defendida no IEL, Unicamp, 1994; reflete sobre a peça *Os sete gatinhos*: “Elemento estrutural de uma obra dramática, a obstinação de uma personagem é a principal geradora dos conflitos; é uma vontade lutando contra outra ou contra toda a humanidade que engendra e conduz a ação de um drama, concebendo-o nos moldes tradicionais, ou aristotélicos.” p. 23. No entanto, ainda que tenha essa carga aristotélica, penso que é mais por um viés moderno de vontade, pois evidencia o individual, tão próprio do espírito moderno. Esse aspecto será abordado no capítulo 3 desta dissertação.

<sup>25</sup> Vide nota 20.

<sup>26</sup> RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, 1990. p.137.

No entanto, essa busca não se completa devido a todas as evidências (manipuladas) contra Arandir. Vários fatores que, agrupados, persuadem Selminha de não ir encontrar seu marido em um hotel, no final da peça.

Além de Aprígio, um outro caso de homossexualidade revelada e responsável pela mudança de rumo da trama é de Serginho, de *Toda nudez será castigada*. Durante todo o desenvolvimento da peça, ele se apresenta como um jovem assexuado, criado pelas tias. Num determinado momento da história, ele vai preso e, na delegacia, é violentado por um ladrão boliviano. Depois disso, Serginho descobre-se propenso ao homossexualismo e, no fim da peça, foge com o ladrão boliviano que o violentara.

GENI – Você está louco?

PATRÍCIO – Bêbado, sim, louco, não. (*Feroz e sem transição*) Louca é você, que não desconfiou de nada. 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.

(*Geni enche o palco com seus uivos.*)<sup>27</sup>

Entretanto, apesar de Serginho ser fundamental para o desfecho, o caso principal que desencadeará as ações trágicas do enredo é Herculano. Ele ficou viúvo recentemente e está disposto a se matar. Seu irmão Patrício, homem sem escrúpulos que depende do dinheiro de Herculano, o induz a ir a um prostíbulo. Apesar de relutar moralmente com tal idéia, Herculano sucumbe aos seus desejos e passa 72 horas com Geni. A partir disso, há a seqüência de fatos trágicos que desencadeará a morte de Geni.

Assim como Herculano, nesta peça há várias personagens que guiam suas vidas mediante a moralidade e sob a aprovação de valores sociais, reprimindo, assim, seus desejos e impulsos. Além disso, em diversos momentos da peça há transgressões: em relação ao tabu do incesto, à prostituição, à morte e à homossexualidade. Se formos relacionar tais temas tratados na peça, tidos por tabus dentro da sociedade em que estamos inseridos, podemos compreender melhor a rejeição da peça pelo público. Ora, não bastasse a peça tratar de um assunto um tanto delicado, ela o faz com agressividade, com rudeza, o que leva o espectador/leitor a rejeitar aquilo que é visto/lido. Tal agressividade está, a meu ver, principalmente, em duas

---

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 237.

personagens: Geni e Patrício. No entanto, essa característica não pode ser amenizada, haja vista o interesse da peça em construir a personagem pelos moldes sociais, principalmente pelo preconceito sofrido.

Talvez essa seja uma das tragédias cariocas que mais destaquem a erotização das personagens, ao lado de *Bonitinha, mas ordinária*. Vou me ater, aqui, a quatro casos: Herculano, Geni, Patrício e as três tias.

Em primeiro lugar, Herculano infringe vários interditos durante a peça, que vão se interligar. O primeiro deles, é ligado à morte. Naquela casa, depois que a esposa de Herculano morreu, ela se tornou símbolo de pureza. A mulher morta é tida por todos como santa<sup>28</sup>, não podendo ser traída ou desrespeitada, uma vez que dela ficou a imagem sem mácula alguma. Assim, deve haver muito respeito ao falarem sobre a falecida. Ocorre, porém, a transgressão, que é realizada de duas maneiras: em primeiro lugar por Herculano, que procura outra mulher e quebra seu luto. Essa atitude, na peça, é condenada tanto quanto se ele a tivesse traído ainda em vida.

HERCULANO – Você recusa o meu beijo?  
 SERGINHO – E o seu luto, papai? (*Triunfo*) Recuso. Recuso o teu beijo. (*Muda de tom*)  
 E o senhor tirou o luto por quê?  
 HERCULANO – Está me chamando de “senhor” e não de “você”!  
 SERGINHO – O seu luto? O seu luto?  
 (...)  
 HERCULANO – Esse menino não tem uma vida normal! Não tem namorada!  
 TIA Nº2 (*com esgar de nojo*) – Só pensa em sexo!  
 Herculano – Meu filho me condena porque eu ponho talco nos pés! Como se fosse obsceno pôr talco nos pés.  
 Tia Nº3 – Nós achamos! Nós achamos!  
 Herculano – Vocês precisam se convencer que minha mulher é uma defunta.  
 Tia Nº1 – Não repita esta palavra! Teu filho não quer que a mãe seja uma defunta!<sup>29</sup>

Para Serginho e para as tias de Herculano, toda e qualquer atitude sua em relação à esposa torna-se, a partir de seu encontro com uma prostituta, impura. Por isso, ato como pôr talco nos pés, para Serginho, pode significar indecência ou impureza da parte do pai<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Devo lembrar que a palavra “santa” é utilizada no decorrer do trabalho para designar a mulher que não está ligada a qualquer atividade libertina ou lasciva, seja a prostituição ou a traição. Este termo não tem qualquer vínculo com o sentido católico de santificação.

<sup>29</sup> RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, 1990. pp.186 e 188.

<sup>30</sup> Para Serginho, o prazer configura-se um interdito. Por isso que ele não aceita o sexo nem no casamento. Por essa ótica, Serginho transgredir duplamente um interdito, ao sentir prazer com o sexo e ao fugir com o ladrão boliviano.

Depois, no momento em que Herculano encontra-se com Geni, narra situações e detalhes da vida da esposa falecida que desfazem toda a mistificação, fatos que revelam não uma santa, uma mulher pura, mas uma mulher simples, uma dona-de-casa, com limitações como qualquer ser humano, enfim, uma mulher normal.

GENI – Pois olhe. Você me disse que tua mulher não chegava a meus pés. Disse. Você berrava: - “A minha mulher era uma chata!”

HERCULANO (*aterrado*) – Não. Não! Uma santa, uma santa! Se repetir isso eu te mato!

(*Geni solta o riso; novamente, Herculano está de quatro.*)

GENI (*apontando*) – Foi assim que você entrou aqui. De quatro. (*Geni ri mais alto*) Seu cão!

HERCULANO – Não ri! Pára de rir!

GENI – Tua mulher tinha varizes!

HERCULANO (*estupefato*) – Como é que você sabe?

GENI – Não tinha varizes?<sup>31</sup>

A segunda infração se dá por Herculano ter ido procurar uma prostituta, Geni. Esse interdito se liga ao primeiro, pois, procurando uma outra mulher, Herculano já não respeita a esposa falecida, tida por santa. Por último, a procura do sexo prazeroso, evidenciando o seu erotismo antes camuflado. Durante o casamento, Herculano mantinha relações sexuais com prazeres limitados<sup>32</sup>. Ao passar três dias e três noites com uma prostituta, ele se permite ter prazer exacerbado com o ato sexual.

Patrício (*exaltando-se*) – Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! (*Triunfante*) Para mim, não há óbvio mais ululante!<sup>33</sup>

Geni é uma prostituta que suspeita que vai morrer de câncer no seio<sup>34</sup>. Ao iniciar a peça, ela já está morta, suicidou-se, e toda a ação do texto flui de uma narração dela gravada em fita

<sup>31</sup> RODRIGUES, Nelson. *Op. cit.*, 1990. pp.172-173.

<sup>32</sup> Dentro do universo desta peça, cuja família é repleta de castos, o prazer é algo inaceitável. Assim, o ato sexual, que só é aceitável dentro do casamento, ainda assim possui o único objetivo de reprodução, e não traz qualquer conotação prazerosa.

<sup>33</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 165. A expressão “óbvio ululante”, utilizada nessa fala de Patrício, tornou-se uma das expressões mais conhecidas e célebres de Nelson Rodrigues.

<sup>34</sup> Para Geni, o câncer do seio seria uma espécie de chaga salvadora, que iria colocá-la no patamar das santas como sua tia e a esposa de Herculano, que morreram de tal doença e eram tidas como mulheres santificadas. Idéia semelhante de morte para purificar a imagem também aparece em *A falecida*. Nesta peça, Zulmira almeja a morte com o intuito semelhante ao de Geni: permanecer como santa. Mas, bem ao gosto de Nelson, nem uma e nem outra alcançam seu objetivo.

cassete, o que evidencia que toda a ação vem filtrada pela ótica e pelo imaginário da prostituta. É a personagem mais voluptuosa e erótica desta peça e representa um tabu por ser prostituta. Mas de puta, Geni passa a santa, que advém do seu casamento com Herculano:

Tia Nº1 – Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca de memória. Arteriosclerose!

Tia Nº2 (*quase sem voz, apavorada*) – Não me internem! Eu não quero ser internada!

Tia Nº1 (*incisiva*) – Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.

TIA Nº3 – Virgem.

TIA Nº2 (*doce, humilde e sofrida*) – Geni se casou virgem.<sup>35</sup>

Mais uma vez, aqui, Nelson ironiza a moral de costumes cristãos, com a idéia do casamento enquanto fator de salvação do sexo impuro e ilegítimo. Geni é “santificada” e “virginada” pelo véu e pela grinalda, bem como pelo casamento religioso. Vale lembrar que quando a peça foi escrita, o catolicismo já tinha perdido muito de sua força enquanto determinante da moral sexual das mulheres e das famílias, pois a proliferação de igrejas permitiu a escolha individual das pessoas em relação àquilo que melhor lhes convinha:

A transformação mais visível que se dá no interior do campo religioso em razão desse processo atinge, como não poderia deixar de ser, o domínio da moral, e sobretudo da moral sexual. As estruturas da família patriarcal, que se consolidaram ao longo da história brasileira juntamente com o predomínio incontestado da Igreja católica, vão aos poucos perdendo sua consistência. O valor da virgindade feminina a ser preservada até o casamento, tendo como modelo a santidade de Maria, Virgem Mãe de Deus, possa cada vez mais a ser questionado, à medida que a modéstia deixa aos poucos de ser vista como um atributo fundamental da mulher.<sup>36</sup>

Esse juízo da mulher virgem é retratado pelas três tias de Herculano. No entanto, vale ressaltar que, assim como em *Boca de Ouro*, aqui os fatos são narrados e reinventados conforme o ponto de vista que melhor convém àquele que narra, no caso, Geni.

As tias são objeto da ironia à hipocrisia social em relação à moralidade cristã, ao representarem uma moral definida pela sociedade como correta. Elas são o exemplo máximo de pureza sob a benção cristã, são mulheres assexuadas, virgens até a morte – e depois dela. Desejam reproduzir sua assexualidade no sobrinho Serginho. Elas ajuízam as outras

<sup>35</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 231.

<sup>36</sup> MONTE, Maria Lucia. *Op. cit.*, 1998. p. 142.

personagens de acordo com convenções pré-determinadas (como foi o caso do exemplo dado anteriormente, em que santificam Geni por causa do casamento).

PATRÍCIO – Deixa eu falar. Eu conheço o meu pessoal. Nós somos todos castos. Nós, não. Eu não sou. (*Com um riso meio soluçante*) Mas eu também seria, se não tivesse havido um fato, um fato na minha vida. Mas o Herculano, as minhas tias solteironas. Nenhuma casou. (*Muda de tom*) Sabe qual foi o fato, o tal fato na minha vida?<sup>37</sup>

Patrício é o único pervertido na família de castos. Teve sua primeira relação sexual, ainda menino, com uma cabra. Foi o único que, ainda criança, teve alguma inclinação para a erotização do corpo. Mas suas relações com o sexo foram reprimidas pelas tias, que o puseram de joelho em cima de milho “como se eu, um menino, tivesse lepra.”<sup>38</sup>

Dentre os casos masculinos em análise, resalto como último exemplo o do jovem Paulo, de *A serpente*, casado há um ano com Guida, um casamento aparentemente consistente e feliz. Devido ao fracasso do casamento de Lígia com Décio, Guida oferece à irmã Lígia uma noite com Paulo. Depois dessa noite, entretanto, Paulo se apaixona pela cunhada e é perseguido pelo ciúme doentio de Guida. Para se livrar da esposa e poder ficar com a cunhada, ele mata Guida, jogando-a do décimo segundo andar do prédio onde moram. Há também a personagem Lígia, que angustiada e frustrada por não ter consumado o casamento, deflora-se com um lápis. Relutante, aceita passar uma noite com Paulo. Mas eis que, liberados os desejos, Lígia se apaixona pelo cunhado e a partir disso desenrola-se a trama da peça. Esta peça foi a última escrita por Nelson Rodrigues, apenas dois anos antes de sua morte. Concisa, em apenas um ato, concentra-se em cinco personagens todo o erotismo da peça. As irmãs Lígia e Guida casaram-se no mesmo dia com Décio e Paulo, respectivamente, e dividem o mesmo apartamento. Apenas uma parede divide suas intimidades. Talvez por causa da concisão da peça não seja possível definir ou mesmo traçar um perfil das personagens, muito menos de seus desejos reprimidos.

Voltando agora para as personagens femininas reprimidas, caso que é maioria nas oito peças, vemos que elas são pressionadas principalmente por um setor específico da sociedade: a família. Seja essa família constituída pelo marido (que, no caso, representa a repressão dentro do casamento) ou pelos pais, irmão, tios, tias – ou seja, os parentes consangüíneos. As personagens que, mais evidentemente, são reprimidas pelo casamento são Zulmira, de *A falecida*, e Judite, de *Perdoa-me por me traíres*.

---

<sup>37</sup> RODRIGUES. *Op.cit.*, 1990. p. 180.

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p. 181.

Nesses dois casos exemplificados, como solução para o grau de aviltamento que o casamento adquiriu, as personagens buscam relações extraconjugais. Traem seus maridos pelo fato de seus desejos terem sido traídos. Zulmira, mulher suburbana, teve seu primeiro contato sexual com o amante no banheiro de uma sorveteria da Cinelândia, enquanto o marido a esperava tomando café. Mas a traição só é revelada no terceiro e último ato, quando Zulmira já está morta e Tuninho, seu marido, procura João Guimarães Pimentel para pedir-lhe dinheiro para o enterro da esposa. Em *flash-back*, sabe-se que Zulmira odiava o marido porque ele, após a primeira noite de núpcias, se levantara para lavar as mãos, como se tivesse nojo da esposa. Tal revelação surge em um momento bastante propício, principalmente para a compreensão da peça, pois é através do depoimento de Zulmira que ficamos sabendo de seu desejo de trair o marido, o que de fato acontece, além de explicar os fatos que aconteceram até então, como a disputa de Glorinha e Zulmira e a conversão desta para a Igreja Teofilista. Além disso, também é por essa revelação que Tuninho toma conhecimento da traição, resolve deixar Zulmira sem o enterro desejado e vai ao jogo de Vasco x Fluminense no Maracanã.

O desejo de Zulmira foi sempre limitado a um único espaço (dentro de sua casa), com uma única pessoa (seu marido). Ou seja, Zulmira é a típica mulher cujo único espaço permitido para o sexo é dentro da própria casa, em geral, entre quatro paredes, dentro do quarto conjugal. Isso é o que transforma o sexo em um ato lícito: dentro de um parâmetro culturalmente estabelecido, obedecendo a certas convenções, como o casamento e a moralidade religiosa. A partir do momento em que a personagem resolve se libertar desses preceitos – ação que é efetivada pela traição –, o desejo sexual torna-se evidente e, até certo ponto, violento, e torna-se também ilegítimo.

Essa idéia de sexo lícito e ilícito, resultado de uma sexualidade moderna, é herança do regime vitoriano, segundo Foucault<sup>39</sup>. Somos condicionados a fazer sexo em um determinado espaço (dentro de casa), em um determinado horário e com determinada pessoa. Mas isso só é possível porque estamos sujeitos a uma espécie de repressão. Assim, o que está fora desses padrões, é ilegítimo, que é o caso, justamente, do adultério, da homossexualidade, do incesto e da prostituição – temas tão recorrentes na literatura de Nelson Rodrigues.

Mas por cometer essa transgressão, Zulmira sofre conseqüências. A primeira delas é que, ao infringir um tabu, Zulmira torna-se o próprio tabu. Ao quebrar uma regra dentro de uma

---

<sup>39</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

sociedade monogâmica, a personagem evidencia-se como o próprio símbolo do tabu transgredido. A traição de Zulmira é descoberta por sua prima Glorinha, que é “a mulher mais séria do Rio de Janeiro (...) [que] tem linha até debaixo d’água.”<sup>40</sup>, e para quem não é aceitável ter contato com a mulher que quebrou uma regra religiosa:

ZULMIRA - Uma fulana, além do mais, minha parenta, longe mas é. Nunca lhe fiz nada, sempre a tratei, assim, na palma da mão. E, de repente, deixa de me cumprimentar. Por quê? Ainda hoje, eu passei. Estava na janela, limpando as unhas. Torceu-me o nariz, aquela gata. Cinicamente.<sup>41</sup>

Depois de liberada a repressão e de seu desejo ter sido levado ao patamar de tabu, Zulmira deseja sua morte, que é prevista por ela mesma. Conforme comentei anteriormente, a idéia de morte para a protagonista pode significar não somente a redenção de sua honra, mas a permanência da própria imagem santificada e desejada por ela. A respeito disso, Bataille fala sobre o erotismo sagrado: a continuidade desejada num mundo além do presente. A idéia religiosa de que, se Zulmira morrer com a imagem de mulher séria, esta permanece para além da morte. Entretanto, os planos dela não se concretizam, pois seu marido descobre a traição e desfaz-se toda a mística da santificação.

Zulmira é uma mulher doméstica, que convive com um marido alheio aos seus desejos e aspirações, uma mulher que procura fora do casamento uma satisfação pessoal e aspira a um erotismo, uma procura psicológica, uma vez que, dentro dos parâmetros estabelecidos pela sociedade, a erotização de seu corpo permanece aquém do desejado.

(Tuninho, embalado pela voz da mulher, já adormeceu e ronca, sonoramente. Zulmira, porém, não toma conhecimento do sono profundo do marido.)

ZULMIRA - Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem?  
(Tuninho, dormindo, responde com seus roncos.)<sup>42</sup>

Lembrando que, desde o início do século XX, o casamento era visto como um lugar onde a mulher deveria demonstrar seus dotes domésticos ao educar os filhos, cuidar da casa e do marido, devidamente, sem lhe parecer uma função maçante ou cansativa. Revistas do início do século “ensinam” as mulheres a servirem aos seus maridos e filhos sempre sorridentes, sem

---

<sup>40</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 73.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 68.

<sup>42</sup> *Idem, ibidem*. p. 68.

reclamar do cotidiano<sup>43</sup>. Essa idéia de casamento ainda percorrerá boa parte do século, incluindo a década de 50, fase em que Nelson escreveu *A falecida*.

Zulmira intenciona ser superior à moral religiosa e social cristalizada – simbolizada pela prima Glorinha –, permitindo e desejando que todos vejam seu corpo despido depois da morte, como forma de vingança de sua prima que não poderá ser vista nua porque tem um só seio.

Foucault explica na *História da sexualidade* que a relação entre sexo e poder é de repressão. Ou seja, instâncias que detêm o poder são as principais responsáveis pela repressão do sexo na moderna sexualidade. São elas: a escola, a igreja, a medicina, a família. Assim, em todos os setores da sociedade há uma instituição detentora de poder suficiente para reprimir quaisquer atitudes que tenhamos em relação ao sexo que não sejam consideradas lícitas. Este é o caso de Zulmira: ela se vê oprimida por vários fatores. O casamento precário entre a protagonista e Tuninho é o que a induz à transgressão e a religião (representada por Glorinha) é o que a leva a ver sua relação com Pimentel como ilícita e pôr fim ao caso.

O outro caso de fuga do casamento é de Judite, em *Perdoa-me por me traíres*. Mas este exemplo é responsável pelo desenrolar de apenas parte da trama. Judite aparece somente no segundo ato da peça, em *flash-back*, quando Raul explica a Glorinha como Judite morreu. Judite tem um casamento aparentemente tranqüilo com Gilberto, mas ao se ver livre do casamento quando Gilberto é internado, como se fosse uma prisão, Judite o trai, não com um, mas com vários homens. Raul, enciumado, pois ele é apaixonado pela cunhada, assassina a cunhada ao obrigá-la a tomar veneno. Após a morte da cunhada, Raul cria Glorinha, filha de Judite, no intuito de tê-la para si.<sup>44</sup>

Outro caso feminino desta peça é Glorinha. Ela é uma jovem mantida quase em clausura pelo seu tio Raul. Entretanto, por maior cuidado que tenha seu tio, Glorinha ainda assim participa de eventos lascivos e promíscuos, ao lado de sua amiga Nair, como, por exemplo, ir a uma casa de meninas (prostituição juvenil). Ao mesmo tempo em que participa de eventos deste teor para liberar sua sexualidade, ela sempre permanece com o receio de que seu tio

---

<sup>43</sup> Sobre o casamento e a função da figura feminina na relação conjugal, ver MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. *Op. cit.*, 1998.

<sup>44</sup> A idéia aqui é justamente a de possessão, sem qualificativos sexuais. Embora Raul nutra pela sobrinha um desejo incestuoso, na peça não fica claro se houve alguma tentativa de violação sexual. O que penso é que Raul apenas alimentava o sentimento incestuoso, e a criou desta forma com o objetivo de que ela não alimentasse por qualquer outra pessoa algum tipo de desejo. Relação semelhante temos em *Escola de Mulheres*, de Molière, em que o tutor cria a jovem longe de quaisquer perigos para a formação de sua índole. Em ambos os casos há o malogro da tentativa do tutor.

descubra e a mate. É justamente em decorrência da descoberta de que Glorinha foi a uma casa de meninas que Raul lhe revela sobre a morte de Judite. Assim como fez com Judite, Raul incita também Glorinha a tomar veneno, mas a menina reverte a situação a seu favor não faz o que o tio deseja.

Essa idéia da jovem solteira que rompe com os padrões morais da sociedade e, espontaneamente, tem relações sexuais antes do casamento, demonstra o quanto, nessa época, os valores éticos religiosos vêm sendo quebrados e apresenta uma ruptura da estrutura familiar patriarcal, habitualmente impregnada de símbolos cristãos, incluindo o da Sagrada Família.

No plano do passado, Judite é casada com Gilberto, marido ciumento que vê os amantes da esposa pelas paredes, por todos os cantos. Por causa de alucinações como esta, Gilberto se interna numa casa de saúde, de onde sai curado pela malarioterapia<sup>45</sup>. Livre do marido (enquanto ele está internado), Judite agora vê livres também seus desejos, permanecendo entre as duas instâncias do sexo determinadas pelo poder: o lícito e o ilícito. Um poder opressivo, que vai emergir da própria família (tio Raul, sogra, cunhados), que determina a atitude de Judite como um crime que deve ser pago. Judite morreu mas deixa uma filha. No enalço de Bataille, podemos explicar a continuidade da história na peça pela continuidade do ser: com a morte de Judite, fica sua filha, que acaba reproduzindo seus desejos e impulsos sexuais.

No plano do presente, temos uma outra situação: Glorinha é uma menina de 16 anos que foi criada por seu tio com muita severidade. O tio criou Glorinha para que fosse assexuada, regulando seus horários, companhias e lugares freqüentados. Porém, mesmo com tanta severidade, Glorinha consegue fugir dessa clausura e vai a uma casa de meninas. Mas Raul acaba descobrindo e resolve, num clima de tensão, contar à Glória como sua mãe, Judite, realmente morreu. Durante a retrospectiva, Raul confessa que amou e ama Judite (ele vê em Glorinha a projeção da mãe). A liberação de seus desejos desencadeia em Glorinha sentimentos contraditórios de amor e ódio. Glorinha, pressionada pela raiva/desejo do tio diz que o odeia e alterna esse sentimento com um aparente amor. A confusão de sentimentos gera em Raul uma indecisão, que o faz ver Judite em vez de Glorinha. A partir disso, os dois - tio e sobrinha - planejam tomar veneno juntos para morrerem (a idéia partiu de Glorinha). Glorinha não bebe o veneno e, enquanto o tio Raul morre agonizante, ela volta à casa de prostituição. A morte evidencia-se como um mistério: como em *A falecida*, a morte também é desejada, embora com

---

<sup>45</sup> Malarioterapia é um tratamento usado na peça e criado por Nelson. Consiste em tratar o doente através da malária, daí o seu nome.

uma simbologia diferente. Aqui a morte não é vista como um meio de redenção, nem de castigo (como o caso de Judite, que é assassinada por ter que pagar pelos seus pecados). O homem deseja morrer junto com o ser amado como forma de perpetuar o amor do momento. O desejo, ao mesmo tempo em que é revelado, liberado, é também transformado em um ato violento, a morte.

Como evidência da leitura social realizada nas peças de Nelson Rodrigues – em especial nas *Tragédias Cariocas* –, o dramaturgo insere “tipos” da sociedade, numa tentativa de denunciar a existência de profissionais charlatões, ou até mesmo pessoas de índole duvidosa. Em *Perdoame*, por exemplo, há uma casa de prostituição com meninas de 16, 15 e até 14 anos; o representante do governo, o deputado dr. Jubileu, que diz: “os jornais me chamam de reserva moral”<sup>46</sup>, o médico que pratica o aborto e “aparece, chupando tangerina e expelindo os caroços.”<sup>47</sup> Sem esquecer, é claro, a peculiaridade do próprio marido traído, Gilberto, que pede perdão à mulher por tê-lo traído, pois ele é o único culpado disso. Ele acredita que só foi traído porque ele mesmo incitou a esposa a isso. Ao mesmo tempo em que Nelson faz de suas peças um “espelho deformador” da sociedade, revelando suas mínimas imperfeições, ele ironiza, torna cômicas mesmo, situações que em geral são trágicas, por levá-las ao seu extremo. Ou melhor, Nelson faz-nos rir das situações cotidianas por expor violentamente a verdade grotesca que, em geral, camuflamos por causa de convenções sociais.

Por fim, levanto os exemplos que têm como meio de repressão mais comum a família. Nos casos que serão mencionados aqui, o motivo mais corriqueiro é moral: é preciso que as mulheres da família sejam virgens e casadas para pertencerem à camada social digna de respeito. Exemplo maior dessa moralidade latente e tão criticada nas peças de Nelson é Maria Cecília, a antagonista de *Bonitinha, mas ordinária*.

Maria Cecília é uma menina recém-saída de colégio interno e seu desejo é ser violada por cinco negros. Para conseguir realizar sua vontade, pede a seu cunhado Peixoto para forjar o estupro e pede também para que ele assista à cena. Sem ter noção da perversão da filha, D. Lígia deseja que ela se case na igreja de véu e grinalda e garante que Maria Cecília ainda é pura, apesar de ter sido estuprada. Aqui está evidente a necessidade de uma aprovação cristã à moral de uma pessoa, pois se casar de véu e grinalda simboliza ter aprovação social e ser considerada de boa índole é o passaporte para a felicidade moralista. Imagino que o dramaturgo traz à tona,

---

<sup>46</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 135.

<sup>47</sup> *Idem, ibidem*, p. 141.

aqui, o quanto a hipocrisia social deturpa a moralidade cristã ao transformar em verdade a crença de que a felicidade está no casamento. Tanto é que Tereza, filha mais velha de Werneck e D. Lígia, por ser casada com Peixoto, é tida como feliz na vida e no casamento. Felicidade apenas de aparência, pois Tereza mantém um caso com Arturzinho sob os olhos de Peixoto.

D. LÍGIA – Heitor! Antes de morrer, quero ver minha filha casada. Quero saber que minha filha é uma menina igual às outras. Igual a todo mundo. Graças a Deus, Tereza é feliz no casamento. Quero que Maria Cecília seja feliz como Tereza!<sup>48</sup>

A revelação do desejo de Maria Cecília só acontece no final da peça, embora o ato tenha sido cometido antes de iniciar a ação da peça:

PEIXOTO – Edgard, eu preciso contar. E você precisa saber.  
 EDGARD (*num berro*) – Nem mais uma palavra!  
 PEIXOTO – Depois eu vou-me embora. Saio. Mas, primeiro, escuta. Quando Maria Cecília saiu do colégio, logo depois!  
 MARIA CECÍLIA – Mentira!  
 PEIXOTO (*sem ouvi-la*) – Logo depois. Maria Cecília leu num jornal da empregada uma reportagem de curra. Uns caras pegaram uma crioulinha, no Leblon. Fizeram o diabo. Eram cinco. Estou mentindo?  
 MARIA CECÍLIA – “Cadelão”!  
 EDGARD (*desesperado*) – Continua!  
 PEIXOTO – Eu me apaixonei por ela. E ela me dizia: - “Eu queria uma curra como aquela do jornal”. Pôs isso na minha cabeça. Então, eu catei cinco sujeitos. Paguei os cinco. Custou 50 contos. Ela queria que eu ficasse olhando. Compreendeu, Edgard? Foi ela! Ela que pediu pra ser violada!<sup>49</sup>

Essa cena não só revela a impetuosidade sexual de Maria Cecília como é responsável pelo desenrolar da trama trágica. Isso mostra que, por mais que fiquem camuflados por modos e maneiras ditadas pela sociedade como corretas, há certos impulsos violentos e eróticos presentes em cada ser.

Ainda nessa mesma peça, Ritinha revela-se um caso semelhante ao de Maria Cecília: tenta apresentar-se à sociedade como uma moça pura, isolada de quaisquer desejos, para criar suas três irmãs depois que sua mãe enlouqueceu. Para isso, usa um disfarce de professora, mas é, na verdade, uma prostituta. No entanto, Ritinha distancia-se um pouco do restante das personagens rodrigueanas, pois ela é a única a revelar que não sente prazer com homem

<sup>48</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 293.

<sup>49</sup> *Idem, ibidem*, p. 322.

nenhum. Uma personagem idealista em contraposição a todas as outras, que já se desestimularam frente às barbáries vividas por elas.

*(Os dois caminham pela calçada. A rua acaba na praia. Correm na direção do mar. Edgard arranca os próprios sapatos. Ritinha o imita. Atiram os sapatos para o ar. Edgard vai um pouco na frente.)*

RITINHA - Eu não tive.

EDGARD *(na frente)* - O quê?

RITINHA - Não posso falar alto.

EDGARD - Grita.

RITINHA *(gritando)* - Nunca tive prazer com homem nenhum! Você vai ser o primeiro.

*(Chegam na praia.)*<sup>50</sup>

Além desses dois casos específicos de Maria Cecília e Ritinha, personagens reprimidas sexualmente, há, também, outros casos no decorrer da história: o de Werneck, de Peixoto e Edgard. Ou então, de casos corriqueiros como o de Tereza, esposa de Peixoto e das mulheres presentes na cena da curra.

Heitor Werneck, pai de Maria Cecília, é um empresário de sucesso que, ao comprar os maridos das filhas, faz questão de evidenciar sua superioridade e a hierarquia da família. Casado com uma mulher aparentemente santa<sup>51</sup>, busca momentos mais extrusivos, como curras frequentadas pela alta sociedade. Apesar disso, em certos momentos, precisa manter a aparência de bom pai, bom marido e bom cidadão.

Durante uma curra organizada por Werneck, acontecem várias liberações: duas grã-finas narram situações nas quais extrapolaram seus limites de boa conduta e há ainda a defloração de três meninas - irmãs de Ritinha. A primeira grã-fina conta que se prostituiu com um pedreiro no dia da inauguração de Brasília por 75 cruzeiros e, em outra ocasião, com um outro sujeito que pagou 250 contos por uma hora. Ela narra os fatos numa sessão de "psicanálise" criada por Werneck na curra. Em seguida, uma velha revela que traiu seu marido, que estava morrendo, com seu primo:

VELHA *(como uma louca)* - Meu marido estava morrendo. Eu era mocinha. E adorava o meu marido. Foi o meu único amor. Estava morrendo. De câncer. Câncer no sangue.

<sup>50</sup> *Idem, ibidem*, p. 325.

<sup>51</sup> A esposa de Werneck, D. Lígia, é a base cristã de peça. É através dela que são revelados os parâmetros religiosos para julgamento da moral das outras personagens. Além disso, a personagem não tem marcas muito definidas ao longo da peça.

No quarto, eu caí com ataque. Meu primo, que aprendia judô, me carregou no colo. Meu marido já estava com cheiro de morte. Eu chorava, gritava. Meu primo me levou para o quarto do lado. E, de repente, eu tive vontade de trair. Trair o homem que eu amava. Trair antes que ele morresse. Fui eu que beijei meu primo na boca! Eu! Enquanto meu marido morria, eu mesma puxava com as duas mãos o decote! Abria assim, o decote!<sup>52</sup>

Numa reação autopunitiva, a velha pede que alguém lhe cuspa na cara, pois ela traiu o único homem que amou na vida.<sup>53</sup> Este é um dos casos dentro da obra dramática de Nelson Rodrigues em que há, em uma mesma personagem, a ambivalência santa x puta, conforme a concepção de Irã Salomão<sup>54</sup>. Ou seja, a necessidade que há de romper com as regras morais ao trair, mesmo amando o marido, maior representação da santidade.

Ainda na curra, as três irmãs de Ritinha são levadas para lá pelo namorado de uma delas e são abusadas sexualmente por vários homens, para deleite dos grã-finos. Mas Werneck garante a Ritinha que a virgindade será reconstituída por uma rápida cirurgia. Novamente aqui está em jogo o valor moral cristão, pois Ritinha fizera-se prostituta para garantir que suas irmãs se casassem virgens e na igreja, tema semelhante ao de *Os sete gatinhos*.

RITINHA (*sem ouvi-lo e como se falasse para si mesma*) – E eram virgens. Eu caí na putaria para que elas, ao menos, elas, se casassem, direitinho. (*Pondo-se de gatinhas, como uma cadela enfurecida*) E vocês! Vocês defloraram! (*Soluçando*) – Eu não tenho mais nada na vida!

WERNECK – Eu dou dinheiro. Dinheiro grande!

Ritinha (*enlouquecida de ódio e esganiçadíssima*) – Eu quero minhas irmãs virgens!

WERNECK (*berrando*) – Sua besta! Eu te dou as tuas irmãs virgens, pronto. Dou!

RITINHA (*atônita*) – Virgens?

WERNECK (*furioso*) – Cala a boca! Mania! (*Muda de tom*) Eu tenho um médico. Médico fabuloso. E faz isso com os pés nas costas.<sup>55</sup>

Para encerrar os exemplos femininos, remeto-me a Silene, de *Os sete gatinhos*. A jovem, na faixa entre os 16 ou 17 anos, é criada com muito mimo pela família, uma vez que é tida como sua salvação moral. A partir do momento em que é descoberta a gravidez de Silene, todas as outras personagens desconcertam-se e o enredo toma outro rumo, o mito de Silene cai por terra

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, pp. 312-313.

<sup>53</sup> Nelson sempre expõe dois pólos das personagens: o sexo e o sentimento. Mas quando eles são postos em jogo, o sentimento “nobre”, o amor, sempre se sobressai em relação ao desejo puramente carnal.

<sup>54</sup> SALOMÃO, Irã. *Nelson: feminino e masculino*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

<sup>55</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. pp.317-318.

e as mazelas de cada membro da família começam a aparecer. A derrocada da família inicia-se a partir da descoberta e, então, cada personagem pode revelar suas impurezas morais.

Esta peça tem como aparente tema principal a prostituição: quatro irmãs que se prostituem para garantir que a caçula da família se case, entregando todo o dinheiro ganho com a prostituição para a compra do enxoval da pequena. Porém, o que fundamenta a peça e é o mote do desenvolvimento da trama dramática é justamente a virgindade de Silene. Ela era vista como a salvação moral da família:

“SEU” NORONHA – (...) Silene era a virgem por nós, anjo por nós, menina por nós! (feroz) Mas, agora que Silene está no quarto – esperando o senhor! (riso com desespero) nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer...<sup>56</sup>

A partir do momento em que Silene deixou de ser a virgem, fato só descoberto depois com a gravidez, as ações caminham à tragédia final e a família desveta, enfim, toda a sua fraqueza. O que acontece é uma seqüência de atos trágicos que levam os Noronha à sua derrocada. Silene, ainda no colégio interno onde estuda, instintivamente mata a gata prenhe – que mesmo depois de morta pariu sete gatinhos – na frente de 80 crianças. Como castigo para a crueldade da menina, Silene é expulsa do colégio e volta para casa. Em casa, após saber da gravidez da filha, “Seu” Noronha ameaça dar pontapés em sua barriga e Silene defende ferozmente seu filho. As irmãs, então, revelam-se prostitutas (o que antes era aparentemente velado pela família) e reivindicam o dinheiro entregue para o enxoval, ao mesmo tempo em que Arlete revela sua preferência por mulher “para [se] me sentir menos prostituta”<sup>57</sup>. Descobre-se que o pai, “Seu” Noronha, é o verdadeiro responsável pela derrocada moral da família, pois é justamente ele quem consegue clientes para as filhas prostitutas. A partir dessa revelação – que vem à tona numa das últimas cenas da peça e em decorrência da descoberta da gravidez de Silene – as filhas não vêem mais motivo para submeterem-se às ordens do pai e o matam, punindo-o por ter transgredido regras morais da sociedade:

“SEU” NORONHA (já apertado pelo medo) – Mas ele merecia morrer, porque prostituiu Silene!

ARLETE (histerica) – Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!

“SEU” NORONHA – Juro!

<sup>56</sup> \_\_\_\_\_ . *Op. cit.*, 1985. p.230.

<sup>57</sup> Pela primeira vez aparece o homossexualismo nas tragédias cariocas rodrigueanas. E esse é um raro caso de homossexualidade feminina.

ARLETE (*agarrando-o*) – Mandou o gringo e, depois o médico! (*para as outras*) Vocês! ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (*violenta, para o pai*) Velho! Você mandou um deputado me procurar!

“SEU” NORONHA (*desesperado*) – Não acreditem!

ARLETE – O deputado me disse: “foi seu pai”...

“SEU” NORONHA (*num apelo para D. Aracy*) – Gorda, minhas filhas querem me destruir!

D. ARACY (*fora de si*) – Não me chama de Gorda! Não quero que me chamem de Gorda!

ARLETE (*berrando*) – Responde: eras tu que mandava os velhos para as outras?

DÉBORA – É verdade, papai?

ARLETE – Confessa, velho!

“SEU” NORONHA (*apavorado*) – Eu explico!

ARLETE (*cega de ódio*) – Fala!

“SEU” NORONHA (*ofegante*) – Eu fiz isso porque... E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo... (*num repente feroz*) E, além disso, você (*olha para Arlete e, depois, para as outras*) ela beija mulher na boca!

ARLETE – Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta!

“SEU” NORONHA (*novamente acobardado*) – Perdão!

ARLETE (*violenta*) – Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? não choras por nós e por ti? Chora, velho!

“SEU” NORONHA – Estou chorando.

ARLETE (*apertando o rosto do pai entre as mãos*) – Deixa eu ver tua lágrima... (*lenta e maravilhada*) Uma lágrima, uma única lágrima... (*num berro triunfante*) Velho! você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! esse punhal! dá!

(*Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho.*)<sup>58</sup>

Essa cena traz consigo a chave de toda a tragédia. Noronha é o homem procurado e é ele quem deve morrer. Ele é o homem que chora por um olho só, responsável pela prostituição da família. Com a sua morte, talvez fosse restabelecida a moral das filhas, como se a morte servisse para lavar a honra de todas elas – as quatro filhas, Silene e Gorda.

A peça aborda vários casos típicos da sociedade: a mulher reprimida sexualmente pelo marido que não a deseja, a jovem que reprime seus desejos e impulsos, o homem cafetão que aproveita sexualmente das mulheres, as mulheres que se prostituem mas alimentam uma esperança de salvação. Enfim, o retrato de uma sociedade cheia de preconceitos, que pouco a pouco deixa transparecer seu lado obscuro e velado.

Como se viu, esse processo de repressão/liberação percorre as personagens rodrigueanas das *Tragédias Cariocas*. Não satisfeito com desvelar segredos dos mais reservados das personagens, Nelson ainda faz disso um fator fundamental para o encaminhamento ao desfecho trágico, ainda que, em muitos casos, as personagens não tomem consciência da sua queda moral. Ou melhor: em muitos casos, ainda que as personagens liberem seus segredos,

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*. pp.251-2.

não há a conscientização do processo de prostração pelo qual estão passando - fato fundamental para a constituição da estrutura trágica clássica<sup>59</sup>. Do mesmo modo, é a partir da revelação dos desejos individuais de cada protagonista/antagonista, que a trama se desenvolve, por vezes, para a finalização da peça.

Como pudemos observar, Nelson tornou-se um leitor da sociedade eminentemente cristã. E não foi apenas um leitor de seu tempo e nem apenas da sociedade carioca. Foi, em geral, da cultura nacional. O que o universo rodrigueano reflete não são apenas tipos cariocas, embora a classificação e até a ambientalização das peças induza a se pensar nisso. São, antes de tudo, seres humanos reprimidos. São figuras que estão presentes em qualquer parte da cultura brasileira: na cidade grande, no interior, pobres, ricos; seja lá o que for, são seres humanos. Homens e mulheres que traem, homens que batem em suas mulheres, crianças que descobrem sua sexualidade, jovens que se prostituem, homossexuais e, antes de tudo, as tias solteironas que se glorificam de sua virgindade sob a bênção religiosa. Figuras que podem ser encontradas em inúmeros cantos da sociedade brasileira. E, quanto à particularização, há a família, a instância privada, com seus segredos, seus medos e seus pecados. Como diria Peixoto a Edgard em *Bonitinha, mas Ordinária*:

PEIXOTO - (...) Toda a família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo.<sup>60</sup>

Todo esse universo é retratado exatamente sob a ótica em que está imerso, ironicamente, como denúncia do cabresto: a ótica religiosa. Como denúncia da hipocrisia da sociedade, aquela personagem mais moralista da peça é vedada pela religião, é exatamente aquela que não enxerga sua própria podridão interna e na sua família.

---

<sup>59</sup> Ainda que aqui eu esteja me referindo ao sentido de trágico pelo senso comum. A referência ao sentido do trágico e à estética trágica dar-se-á de forma mais intensa nos capítulos dois e três.

<sup>60</sup> RODRIGUES. *Op. cit*, 1990. p.295.

## 2. DA CONFISSÃO AO DESFECHO

Depois de verificados os vários momentos em que as personagens deixam transparecer seus impulsos, atendo-me principalmente às conseqüências causadas por esses instantes. Visto que a trama da peça é redirecionada a partir da liberação dos desejos das personagens, percebe-se que essa liberação não permanece inócua, mas causa sérios danos às personagens que se liberam. Tais danos, em geral, coincidem com o desfecho dos acontecimentos; exatamente no momento em que temos no resultado a conseqüência da liberação dos desejos das personagens, é o momento em que a história se encerra, dentro de uma linearidade de tempo. Faço notar isso pois há um grande número de peças de Nelson cujo enredo é ailinear, contado através de *flash-backs*. Assim, o final da história não é necessariamente o final da peça<sup>61</sup>. Por isso é que, muitas vezes, os momentos mais trágicos antecipam o final da peça e não necessariamente se coincidem. O desfecho trágico, de qualquer forma, não necessariamente é a morte da protagonista ou das personagens – e nem sempre atinge a todas as personagens.

No Brasil, apenas alguns autores sofreram influências, e limitadas, do expressionismo, até porque não se pode afirmar a existência efetiva de um autor expressionista aqui<sup>62</sup>. Em

---

<sup>61</sup> Exemplo disso é *Toda nudez será castigada*, cujo início da peça é exatamente o seu desfecho final.

<sup>62</sup> LIMA, Mariângela Alves de. “Dramaturgia expressionista”. In: GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002. Neste texto, a autora lembra da existência de uma peça expressionista no Brasil, *O bailado do Deus morto*, de Flávio de Carvalho, com estréia em 1933. Esta peça, diz a autora, foi escrita às pressas para a inauguração do Teatro da Experiência e teve sua importância bastante relativizada, pois chegou tarde e foi logo esquecida.

Nelson Rodrigues, podemos notar que as maiores influências expressionistas sofridas estão nas *Peças Míticas*<sup>63</sup>, com suas deformações, agressões e, principalmente, a violência com que se dirigem ao público, a maneira agressiva como reagem a situações sociais, principalmente no que diz respeito às situações que envolvem a camada burguesa da sociedade. Quando escreveu as *Tragédias Cariocas*, Nelson saiu do campo mítico de representação e se voltou para um olhar “real” da sociedade, um olhar mais próximo daquilo que o público estava acostumado a presenciar em suas peças. Nessa transição, Nelson deixou para trás muitos dos meios representativos expressionistas, ficando pouco deles neste *corpus* de análise. Mas, por pouco que seja, ainda assim restaram alguns traços dessa estética eminentemente alemã. É disso que me valho a partir de agora. Antecipadamente posso apenas aludir a uma impressão geral: os resquícios expressionistas nas tragédias cariocas parecem estar no desfecho das peças, ainda que algumas peças contenham uma especificidade expressionista em maior escala.

Segundo alguns teóricos e estudiosos<sup>64</sup>, o expressionismo não chegou a se constituir um movimento propriamente dito, estruturado e com doutrina definida. Foi antes uma atmosfera confusa, que se manifestou principalmente na Alemanha, uma expressão artística que foi capaz de transformar a vida cultural alemã em todas as suas manifestações.

Para Jean-Michel Palmier, o expressionismo não é original em sua forma ou em seu estilo, mas sim na maneira de tratá-los. Isso confirma a idéia de que tal manifestação não tinha uma formação clara e objetiva, mas que era uma arte subjetiva. O que o expressionismo faz, explica Eudinyr Fraga, é antepor o feio, o banal, o escabroso, sobrepondo-se à beleza. Ora, isso é encontrado claramente na dramaturgia de Nelson, uma vez que o feio e o banal estão presentes nas peças, inclusive nas *Tragédias Cariocas*. Por outro lado, vemos um distanciamento do expressionismo nestas peças se formos relevar um outro aspecto desta estética, também explanado por Fraga: na encenação expressionista, trabalha-se a deformação também da interpretação e de significação visual e auditiva. Daí o palco ser o espaço interno de uma consciência, onde o protagonista tem uma real existência, mas as outras personagens são suas

---

<sup>63</sup> Robert Bledsoe, em *The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama*. Microfilmed by University of Wisconsin, Michigan. 1971, defende o ciclo expressionista em Nelson Rodrigues, que compreende cinco peças: *Vestido de noiva*, *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Dorotéia* e *Senhora dos afogados*. Nesta tese, Bledsoe faz um estudo aprofundado acerca das características expressionistas em tais peças.

<sup>64</sup> São estes, entre outros, os principais livros de base sobre o Expressionismo: CASALS, Josep. *El expressionismo*. Barcelona: Montesinos, s.d.; FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. Cotia: Ateliê Cultural, 1998; e PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnismo et les arts*. Paris: Payot, 1979; GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

projeções exasperadas. Bem sabemos que essa é uma característica das peças psicológicas e míticas, em especial *Vestido de noiva*, mas não se enquadra em qualquer peça do último ciclo da dramaturgia de Nelson.

Interessante observar que um dos elementos mais salientes na dramaturgia rodrigueana é a maneira como o autor aponta momentos do cotidiano que se destacam por serem grotescos, escabrosos. Uma personagem que tira um cravo do nariz, um garoto que fica o tempo que está em cena com o dedo no nariz, um casal que disputa o banheiro, a filha que aparece na frente do pai em trajes de lingerie. Enfim, são todas situações que chamam a atenção pela forma disforme como são postas em cena, mas que, ainda assim, transpõem para o palco uma relação individual e da vida privada da família brasileira. De qualquer modo, essa relação com o grotesco é um traço bastante característico da estética expressionista:

A realidade projetada a partir ou em função dessas consciências reduzidas às linhas mais elementares, visto o excesso emocional, a pressão das condições e o fervor profético não permitirem requintes e nuances, apresenta forçosamente distorções violentas, traços caricaturais, desproporções e deformações grotescas. O que importava aos expressionistas não foi a beleza ou harmonia da obra e sim a força expressiva. (...) Pelo excesso hiperbólico na descrição do asqueroso tenta-se exprimir a decomposição da sociedade e o absurdo das condições reinantes...<sup>65</sup>

Voltados para a subjetividade, os artistas expressionistas retratam um conflito, levado ao limite, em decorrência do confronto violento entre valores estabelecidos pelas autoridades e as vítimas das convenções do poder. É desse modo que o instinto, por muito tempo aprisionado, tem triunfo momentâneo. Porém, esse instinto logo depois leva a personagem (no caso do teatro expressionista) ao aniquilamento. É mais ou menos esse o processo recorrente na dramaturgia aqui estudada: há uma tendência à destruição após um aparente triunfo dos desejos. Aqui chego ao objeto de estudo deste capítulo: o processo de anulação das personagens, como elas são levadas ao limite de suas forças e seus desejos. Faço observar que outros elementos expressionistas presentes no texto rodrigueano também serão apontados no decorrer da análise.

O espanhol Josep Casals explica que Nietzsche foi uma grande influência para o expressionismo, pois foi ele quem certificou a morte de Deus, libertando o homem das sombras que esta figura projeta sobre ele. Assim, a partir da morte de Deus, morre também a moral e nasce Dioniso. O reinado de Dioniso restabelece a relação entre o instinto e a consciência. O

---

<sup>65</sup> ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993. p. 285.

primeiro, força de afirmação e criação, é a vida. O último, a consciência, é a faculdade de negação, a morte. Esses dois pólos perpassam pela obra rodrigueana, embora não estejam presentes em todas as peças, mas na maioria delas. Os momentos em que as personagens seguem seus instintos são as situações de felicidade (embora momentânea) desvelada, mas, a partir do momento em que elas tomam consciência de seus atos, vem o fator negativo, em muitos casos, a própria morte, tal qual definiu Nietzsche.

Sobre a relação do herói expressionista com o trágico, Sábato Magaldi faz uma rápida explicação que aqui vale inserir:

O herói expressionista tem com o trágico o parentesco da fatalidade, que o abate irremediavelmente. Apenas, a fatalidade vem do íntimo, força avassaladora que o arrasta para o abismo. O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre. A vida arrasta-se em equilíbrio instável, até que, acionada a fera que habita nele, domina-o a vertigem do aniquilamento. Esse é o instante da liberação das reservas irracionais do indivíduo, superando a capacidade de conter a conduta pelo raciocínio disciplinador.<sup>66</sup>

## 2.1 O desfecho trágico

O teatro de Nelson Rodrigues, em especial as *Tragédias Cariocas*, recorre a um freqüente sarcasmo, uma ironia dotada de denúncias. Por trás do riso, o espectador esconde sua própria verdade, suas vontades adjacentes. E, por trás do sarcasmo, Nelson denuncia as hipocrisias, as mentiras, as falcatruas e os desejos, que são responsáveis pelo desenvolvimento da trama até desencadear em um desfecho, na maioria das vezes, inusitado e/ou trágico. Assim, o conflito gerado pelo desvelamento de desejos do qual tratei no primeiro capítulo, irá desencadear, necessariamente, em um desenlace da trama de maneira trágica, pois esse é justamente o caminho percorrido pela obra de caráter expressionista, tal qual algumas das tratadas aqui. Por outro lado, se nem todas as peças de Nelson têm algum caráter expressionista, carregam, ainda assim, consigo o sentido do trágico, que será abordado no próximo capítulo.

Como um drama de estações, *A falecida* é uma peça recortada em cenas curtíssimas, rápidas, percorrendo cada passo da protagonista Zulmira até seu derradeiro desejo. Mas a história não se encerra quando acontece a morte de Zulmira, no final do segundo ato. Ao

---

<sup>66</sup> MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.31.

contrário, a morte é utilizada para a retomada, em *flash-back*, do passado da heroína<sup>67</sup> a fim de fazer uma costura final àqueles recortes, explicando o real motivo de Zulmira não gostar de sua prima Glorinha, o fato de Glorinha não cumprimentá-la, de ela ter se convertido à Igreja Teofilista e de sua obsessão pelo enterro de luxo, que não se concretiza. Enfim, o último ato surge no intento de explicar todas as lacunas deixadas propositalmente. No entanto, não é porque a protagonista morreu no final do segundo ato que seus passos são deixados de lado, pois ainda neste terceiro ato é possível acompanhar cada passo da protagonista até sua derrocada final, que se dá com o enterro “fuleiro” dado pelo marido.

Zulmira passa, durante os dois primeiros atos, da cartomante ao grotesco da convivência conjugal, da funerária ao médico “gagá”, inserindo a prima como uma figura misteriosa na trama, sempre prevendo (ou desejando?) seu fim próximo e encarregando-se, ela mesma, de verificar todos os detalhes de seu velório, para que tudo dê certo conforme seus planos<sup>68</sup>. Da primeira à última cena destes atos, a heroína se mantém absorvida por um único desejo: morrer dignamente. E para alcançar este objetivo, ela cuida de todos os aspectos, desde o físico até o moral. Sua conversão à Igreja Teofilista para tornar-se séria como Glorinha cuida especialmente da questão moral: quer morrer tão santa quanto a prima. Já quanto ao aspecto físico, pretende sobressair-se à prima, deixando que todas as vizinhas a vejam nua (já que a prima não poderá ser vista, pois tem apenas um seio), compra uma combinação nova para ser enterrada e encomenda um caixão de alças de bronze e forrado de cetim.

ZULMIRA - Imagina só: Glorinha morrendo. Acaba de morrer. Está na cama, morta. Aí vão vestir a defunta. E antes a despem.

(Zulmira põe-se a rir, numa histeria.)

ZULMIRA - Dá-se a melódia. As pessoas, que estiverem no quarto, vão ver um seio, (ri) unzinho só!

(Zulmira bate no próprio peito, na sua embriaguez.)

ZULMIRA - Mas a mim podem despir, já, nesse minuto.<sup>69</sup>

Um motivo associa-se ao outro: o moral interliga-se com o físico, pois ao tempo em que Zulmira pretende ser superior à prima fisicamente, com o enterro de luxo e a combinação nova, isso a satisfaz moralmente, como uma vingança por Glorinha ter descoberto seu caso com João

<sup>67</sup> Importante salientar que uso o vocábulo “herói” ou “heroína” não no sentido clássico do termo, mas em um sentido mais amplo, por extensão de seu sentido, como sinônimo de protagonista.

<sup>68</sup> Além do drama de estações, marca bastante evidente da influência expressionista, esta peça também recorre ao grotesco, elemento farsesco que permeou o movimento expressionista.

<sup>69</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p.89.

Guimarães Pimentel. Com o fim do caso, ela deixaria de ter um aparato financeiro, o que deixaria sua prima moralmente superior, já que esta não precisava se envolver ilicitamente com um homem para sua garantia financeira. Assim, ao provar para a prima que poderia ser enterrada luxuosamente, mesmo sem ter o amante, ao mesmo tempo em que poderia ser despida na frente de todos, Zulmira garante, pelo menos após sua morte, que seria superior àquela que lhe tirou o prazer de sua relação com o empresário.

No entanto, seu plano dá errado e todos os seus esforços são em vão. Tuninho, ao se apresentar como primo da protagonista, possibilita que Pimentel lhe conte todos os detalhes do seu caso com ela, inclusive o motivo de ela tê-lo traído e a confissão de que o odiava. Isso é o suficiente para Tuninho sair de sua inércia de antes e chantagear Pimentel, arrancar-lhe dinheiro e comprar para Zulmira o caixão mais barato da funerária. Assim, o aniquilamento da heroína não é a sua morte, mas a irrealização do seu maior desejo. Nesta peça, Nelson utiliza sua cruel ironia para fazer da protagonista uma heroína expressionista, com suas maiores aspirações se transformando no verdadeiro motivo de sua decadência. Embora esta peça não seja autenticamente expressionista, ainda assim conseguimos identificar certas passagens, o que, dentre as *Tragédias Cariocas*, a aproxima um pouco mais desta estética.

A protagonista de *Toda nudez será castigada*, Geni, não tem o mesmo destino, pois ao iniciar a peça, ela já está morta e tudo o que passa nada mais é do que a representação em *flash-back* do que a prostituta narra em uma fita cassete deixada para seu marido, Herculano. A derrocada da heroína começa muito antes, mas só acontece o aniquilamento final com o seu suicídio. E aqui, sim, a morte é o ponto final da luta da heroína. Geni, diferentemente de Zulmira, não tem sua destruição levada além da morte. Justamente o contrário, ela acontece efetivamente quando a personagem se suicida depois de atravessar um processo de prostração. A morte, aqui, é o resultado de um longo período de frustrações e derrotas. Após apaixonar-se por Herculano e tentar alguns meios para que ele também se apaixone por ela, encontra em Serginho a impossibilidade de seu casamento. Algumas artimanhas, avanços e regressos dessas possibilidades acontecem ainda nos dois primeiros atos, quando, manipulada por Patrício, Geni exige o casamento com Herculano, que, para conseguir efetivá-lo, tenta mandar seu filho para a Europa. No entanto, sua tentativa é barrada pelas tias, que não aceitam a separação do sobrinho. No final do segundo ato acontece a violação de Serginho e os fatos caminham em outra direção diversa da anterior. Já no terceiro ato, Geni apaixona-se por Serginho e, em um casamento imposto pelo próprio garoto, aceita se unir a Herculano, resignadamente, para ficar ao lado do

enteado. Após casar-se com Herculano, Geni torna-se amante do próprio enteado e, ao saber que ele foi embora com o ladrão boliviano, resolve se matar.

*(Voz gravada de Geni.)*

GENI - Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. *(Num rompante de ódio)* Não quero meu nome no túmulo! Não ponham nada! *(Exultante e feroz)* E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho, e essa família só de tias. *(Num riso de louca)* Lembranças à tia machona! *(Num último grito)* Malditos também os meus seios!

*(A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia.)*<sup>70</sup>

Herculano, por sua vez, depara-se com a destruição de suas ilusões de qualquer realização quando ouve, da própria Geni, tudo o que se passa na peça. Logo no início, Herculano ainda está aparentemente feliz, chega em casa procurando pela esposa. Mas, ao ouvir a fita cassete - ou seja, durante todo o decorrer da ação -, ele se depara com os acontecimentos até então ignorados. Patrício consegue, por meio de Geni e de Serginho, conduzir o irmão à sua completa aniquilação, pois fez com que ele perdesse a esposa e o filho, ou seja, destruiu aquilo que Herculano mais prezava. Herculano é um homem católico<sup>71</sup> praticante que não aceita o sexo prazeroso. Mas ao passar 72 horas com uma prostituta - e apaixonar-se por ela -, vislumbra uma transgressão. O desejo é maior que a crença e ele resolve se casar com a prostituta, mas há o seu filho que sequer aceita o sexo no casamento. Herculano tenta manter um equilíbrio entre seu desejo (representado por Geni) e sua crença (as tias e Serginho), mas este equilíbrio é quebrado por Patrício, seu irmão, que manipula as situações. Quando, finalmente, no terceiro ato, ele acha que encontrou a medida certa, descobre que tudo não passou de uma ilusão, que tinha sido enganado o tempo todo e por todos. Portanto, sua derrocada acontece lentamente, passo a passo, a cada cena que Geni narra, pois pouco a pouco Herculano se depara com a total destruição de seus ideais.

Em complementação a esse processo de destruição das personagens, aqui analisadas de Geni e Herculano, outros fatores que evidenciam nesta peça resquícios expressionistas são os vários momentos do cotidiano retratados de forma grotesca. Em uma discussão de Geni e

<sup>70</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 238.

<sup>71</sup> É interessante observar essa característica de Herculano, pois, como foi visto no capítulo anterior, o catolicismo, no Brasil, foi um dos grandes responsáveis por ditar normas da moralidade individual do povo. E, dentro da peça de Nelson, também é importante ressaltar isso pois oferece um parâmetro de leitura para a angústia e dilema vividos pela personagem no decorrer da trama ao se envolver com uma prostituta.

Herculano, ele se põe de quatro e começa a gritar. Em seguida, ela comenta das varizes da falecida esposa de Herculano. Por outro lado, temos a própria temática, também recorrente no restante da obra rodrigueana e que o liga, de forma ou de outra, ao expressionismo: o sexo. Mas não o sexo puro e simplesmente, mas enquanto um elemento de explosão de fatores psíquicos das personagens. Ou melhor, a sexualidade das personagens é explorada pelo dramaturgo a ponto de transformá-la em um fator de manifestação súbita da problemática individual de cada um – como um fator de ponto de partida e exploração para o desenrolar da trama.

*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, ao contrário das outras peças em análise, não tem um final essencialmente trágico. Pelo menos no que concerne aos protagonistas. Edgard e Ritinha reverterem a situação decadente que os envolve e conseguem, juntos, fazer com que o amor se sobressaia ao meio lascivo e ganancioso no qual eles estão inseridos. Em várias partes da literatura de Nelson, a máxima do amor superior ao sexo e à ganância é levada em consideração. Essencialmente, Nelson Rodrigues ressalta o amor como o sentimento supremo do ser humano, que é corrompido pelo sexo, mas em situações extremas, quem vence é o amor. A diferença desta peça é que os protagonistas não são levadas à sua derrocada moral e física. Ao contrário, como em um folhetim romântico, o amor de Edgard e Ritinha vence todos os obstáculos. Mas isso só acontece depois que os antagonistas da história, Maria Cecília e Peixoto, são desmascarados e suprimidos da história, anulando qualquer responsabilidade ou compromisso dos protagonistas<sup>72</sup>. Assim, eles estão livres para o amor ideal, enquanto os vilões tiveram que pagar um alto preço pelos prejuízos morais que causaram. O *happy end*, nesta peça, funciona mais como um elemento de ironia, em especial na tentativa de Nelson em confrontar elementos cômicos e trágicos.

Entretanto, antes de qualquer final folhetinesco, a peça é recheada de momentos que levam a pensar em um final trágico (ainda aqui utilizado no sentido comum do termo). Ritinha é uma irmã zelosa com a integridade moral das irmãs mais novas; evidencia em várias cenas a importância dada ao casamento e à virgindade delas, sacrificando-se física e moralmente com a prostituição<sup>73</sup>. Mas eis que todo seu zelo é enfim dissolvido quando as três irmãs são estupradas

---

<sup>72</sup> Essa ausência de responsabilidade é relativa, pois Ritinha ainda tem a obrigação para com suas irmãs e sua mãe. Esse problema não é solucionado na peça, até porque tais personagens são deixadas de lado pelo autor no decorrer da trama. Claro que isso não faz diferença para o desfecho, muito menos para aquilo que Nelson pretendia com o aparente *happy end*.

<sup>73</sup> Tema também desenvolvido em *Os sete gatinhos*, peça na qual três irmãs sacrificam-se em prol do casamento da irmã mais nova, Silene. Aliás, um tema dostoiévskiano, pois em *O idiota* há a presença de irmãs que se sacrificam pelo casamento da mais nova, ainda que não seja um sacrifício sexual.

em uma curra organizada por Werneck (representante da alta sociedade). Por mais que Werneck ressalte que devolverá a virgindade das meninas com uma rápida intervenção cirúrgica, Edgard questiona se essa “virgindade” interessa.

RITINHA – Eu estive com o médico, Edgard. Ele disse. Garantiu. Disse que fica perfeito.

EDGARD – Escuta, Ritinha.

RITINHA (*radiante*) – Tirei um peso.

EDGARD – Você acha. Escuta. Acha que interessa virgindade assim? Assim, Ritinha?

RITINHA (*sem perceber a abjeção moral*) – Mas o médico, Edgard, disse que o marido não ia perceber, nem ia desconfiar.<sup>74</sup>

Na fala de Edgard transcrita acima, pode-ser perceber bem a referência feita ao valor moral em contraposição ao valor da virgindade física, mais valorizada por Ritinha, numa clara alusão ao valor religioso da virgindade da mulher antes do casamento.

As mortes de Maria Cecília e de Peixoto surgem de maneira estranha e brusca em relação ao contexto da peça. Ou melhor, não há resquícios precedentes à cena da morte deles que indiquem qualquer tendência à relação existente entre Peixoto e sua cunhada que possa induzir o espectador/leitor a concluir que acontecerá algo trágico ou que exista uma maquinação entre eles. O que pode ser percebido de Maria Cecília é superficial, uma inocência sem tendência a qualquer tipo de perversão. Por outro lado, Peixoto é ambicioso e se auto-denomina canalha, mas não deixa nenhuma transparência de que seja apaixonado pela cunhada. Apesar disso, no terceiro ato ele tenta mostrar a Edgard como é a família na qual ele está inserido, a fim de alertá-lo sobre a mulher de quem está noivo. Esta cena, a da curra, é a única parte que pode evidenciar em Peixoto um ato de alerta para com Edgard sobre Maria Cecília, inclusive que possa iniciar uma pequena introdução ao fato de ser ele quem revela a verdadeira versão da história do estupro da menina, como uma tentativa de não deixar que Edgard passe a integrar o rol dos corrompidos, uma tentativa de salvamento moral.

(*Peixoto olha em torno. Seu olhar pousa numa garrafa. Apanha a garrafa e a quebra.*)

MARIA CECÍLIA – Não! Não!

PEIXOTO – Eu não mereço viver. Nem você. Vou acabar agora com tua cara. Assim.

(*Grito de mulher. Peixoto segura Maria Cecília pelo pulso. Torce o braço da pequena. Projeção – No assoalho Maria Cecília e Peixoto mortos. Primeiro plano do rosto de Maria Cecília destruído e ensangüentado. Súbito, música violenta e triste.*)<sup>75</sup>

<sup>74</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 319.

Além disso, a violência da cena e a preferência pelo *kitsch* evidenciam um provável elemento expressionista. O primeiro no intuito de agredir o público demonstrando a agressão do cotidiano e da sociedade. Já o outro, mais ligado ao grotesco, como forma de se sobrepor ao belo, ainda no sentido de evidenciar um aspecto da sociedade.

Boca de Ouro, personagem da peça homônima, é um herói suburbano (ou seria um anti-herói?) descrito de três formas diferentes e pouco se pode afirmar de um suposto trajeto percorrido por ele até desembocar no seu final trágico, advindo com a morte. De forma concreta, apenas é possível afirmar que ele é um homem suburbano, banqueiro de jogo do bicho, que tem obsessão pelo ouro. Tanto é que, logo na primeira cena da peça, ele pede ao dentista que lhe arranque todos os dentes e faça uma dentadura de ouro<sup>76</sup>. Em alguns momentos da peça, ele afirma que está fazendo um caixão de ouro. Além disso, sabe-se pela repetição em várias cenas que nasceu em uma pia de uma gafeira. Por uma ironia bem rodrigueana, Boca de Ouro não tem outro destino senão voltar ao ponto de onde partiu. Assim, ele é encontrado morto em uma sarjeta sem a sua maior marca: a dentadura de ouro. Quase um ser mitológico suburbano, como afirmam as rubricas, Boca parte do submundo carioca e permeia a imaginação popular, até encontrar a morte através de uma grã-fina. Enquanto isso, percorre um trajeto do qual a única coisa que se pode afirmar é que foi recheado de assassinatos e manipulações do poder. Tais fatos são conhecidos no decorrer da peça pela narração de D. Guigui, sua ex-amante, que varia a imagem do bicheiro de acordo com o impacto psicológico. Por isso, este íterim não pode ser determinado com exatidão devido ao objetivo da peça, que trabalha justamente com a subjetividade da constituição do ser.

Exemplos disso são as várias ações de Boca de Ouro. No primeiro ato, ele é apontado como um homem cruel e ameaçador. Depois de tentar seduzir Celeste, mata o marido dela, Leleco, a coronhadas. A partir do segundo ato, a sua descrição adquire atitudes mais amenas. Nesta segunda versão da história, Boca, apesar de violento, assume uma posição de homem gentil e bondoso, ainda que de acordo com suas intenções individualistas. Quem mata Leleco nesta versão é Celeste, pois ele estava ameaçando o bicheiro de morte. Por último, no terceiro ato, a personagem é demonstrada como um equilíbrio entre o que foi demonstrado nas duas primeiras versões: ele não é tão cruel, quanto a primeira, nem bondoso, como a segunda. Desta

---

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*. p. 323.

<sup>76</sup> Novamente aqui nos deparamos com a presença do *kitsch*.

vez, ele é um ser que se preocupa única e exclusivamente com o seu bem-estar e com os seus interesses, sem maiores preocupações com aqueles que o rodeiam. É amante de Celeste e, juntos, matam Leleco. No entanto, vendo-se ameaçado pela amante, resolve matá-la também. Desse modo, é pouco provável que seja possível traçar um perfil definido da personagem de Boca de Ouro, sequer pode-se perceber o caminho percorrido por ele até a sua morte.

*(“Boca de Ouro”, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, “Boca de Ouro” ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista.)<sup>77</sup>*

Como pode ser percebido nessa rubrica inicial, a intenção da peça não é apresentar uma personagem definida ou definitiva, mas ao contrário, apresentá-la conforme a variação do imaginário de D. Guigui.

Em *Beijo no asfalto*, o protagonista Arandir, ao contrário do que acontece em várias outras peças, não é o principal responsável por sua destruição durante as cenas. O único ato que se poderia dizer que o levou a alguma situação trágica foi o beijo que ele deu em um atropelado momentos antes da morte. E mesmo assim, a pedido do moribundo. Tal atitude é o ponto de partida para um repórter inescrupuloso, Amado Ribeiro, e um delegado, Cunha, tornarem o caso sensacionalista o suficiente para vender jornal. Então, a partir daí, ocorrerá uma série de acontecimentos que levam Arandir ao desespero. Este é um herói aniquilado pouco a pouco, por todos aqueles que convivem com ele, inclusive sua esposa e cunhada, que duvidam da sua palavra. O ponto máximo da destruição do herói acontece quando, depois de ter enfrentado tantas intempéries, Arandir é assassinado por seu sogro Aprígio.

Depois de um lotação ter atropelado um pedestre e, em meio ao tumulto, Arandir corre na frente de todos, ajoelha-se no asfalto e beija o atropelado. Esse é o objeto principal para Amado Ribeiro e o Delegado Cunha armarem a situação em seu favor. Juntos, eles vão forjar provas, subornar pessoas no intuito de tornar Arandir amante do atropelado, com o único objetivo de vender jornais. Quando a história, enfim, começa a esfriar, Amado inventa que Arandir matou o amante, empurrando-o para debaixo do lotação.

---

<sup>77</sup> RODRIGUES. *Op. cit.* 1985. p. 261.

AMADO (*exultante e feroz*) – Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! (*Rindo, feliz*) Eu não me vendo! (*Muda de tom*) Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (*Triunfante*) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (*Lento e taxativo*) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? (*Maravilhado*) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!<sup>78</sup>

As notícias de jornal, os fatos forjados, as mentiras, vão, pouco a pouco, empurrando Arandir para um abismo, para a sua destruição. Tudo acontece lentamente, enquanto Arandir perde suas forças paralelamente. Com a primeira notícia de jornal, intitulada “Beijo no asfalto”, Arandir sofre em casa a pressão da esposa, da cunhada e de telefonemas inoportunos.

SELMINHA – Trote. Nunca ouvi tanto palavrão na minha vida. Sujeito telefonar, papai. E até mulher! (*Voz de menina*) Telefonar para dizer nome feio. Deve ser, aposto. Aposto, papai. Gente da vizinhança! É gente da vizinhança! Tenho certeza!<sup>79</sup>

Além disso, no trabalho, Arandir começa a ouvir zombarias sobre o caso, o que o leva a pedir demissão. Em seguida, para não perder o objeto de sensacionalismo, Amado ameaça a viúva do atropelado para que ela confirme que viu Arandir tomando banho com o falecido, o que vai repercutir com a segunda matéria de Amado: “O beijo no asfalto foi crime! Crime!”. Com uma acusação desse teor, Arandir resolve fugir de casa e Selminha nega-se a ir com ele. Até então, a vida conjugal e profissional, também as esperanças de Arandir já estavam destruídas, mas ele ainda não estava completamente aniquilado. Para o desfecho trágico, Aprígio mata o genro logo depois de confessar que o ama, que sempre o amou, que perdoaria tudo, menos o beijo no asfalto.

Arandir é o único caso das *Tragédias Cariocas* em que o protagonista não é o principal responsável pelo seu aniquilamento, pela sua destruição. Ainda assim, é ele quem dá a tacada inicial ao ter dado o beijo, ou seja, ainda assim ele faz parte do elemento destruidor e não se isenta de tal responsabilidade.

Nas três peças restantes, o caminho que as personagens vão seguir é semelhante. Os heróis, ou heroínas, das peças que se seguem são absorvidos por uma realidade cruel, frente à

---

<sup>78</sup> \_\_\_\_\_ . *Op. cit.* 1990. p.143.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem.* p.118.

qual devem ter atitudes que são levadas ao seu limite. Esses momentos extremados vão encaminhá-las à sua destruição, a uma morte fria, estúpida. As personagens aniquilam-se a partir das ações que praticam no decorrer da peça, submetendo-se a situações trágicas.

Raul, protagonista de *Perdoa-me por me traíres*, surge na peça somente a partir do segundo ato, embora seja mencionado pela sobrinha Glorinha durante todo o primeiro. Fica evidente o medo que ela tem do tio, que é figurado como um homem violento, o que se confirma com suas atitudes. No segundo ato, além de ameaçar violentamente Glorinha, Raul narra como foi que Judite, mãe dela, morreu: ele ofereceu veneno a Judite por ela ter traído o marido, não com um, mas com vários homens. Ou seja, ele revela a Glorinha que foi ele quem matou Judite, ao contrário do que todos pensavam (que ela havia se suicidado).

TIO RAUL (*batendo no peito*) – Eu a matei! Eu! E olha: ninguém sabe, ninguém! Inclusive minha mãe, meus irmãos, pensam, até hoje, que foi suicídio! (*baixo, com um meio riso hediondo*) (*Cresce*) Mas o assassino está aqui e sou eu, o assassino! (*arquejando*) Segurei a alça, fui ao cemitério e, à beira do túmulo, derramei uma colher de pétalas em cima do caixão. Vê tu?<sup>80</sup>

Durante o terceiro ato, ele volta a ameaçar Glorinha de morte caso ela não lhe revelasse a verdade sobre sua vida<sup>81</sup>. O ato, desenvolvido em uma única cena, leva à máxima tensão a relação entre tio e sobrinha, variando os sentimentos deles entre o amor e o ódio. Em alguns momentos Raul afirma que odeia Glorinha e que vê nela a continuidade das volúpias da mãe. A tensão máxima é alcançada quando Raul revela, momentos antes do desfecho da peça, que amava Judite, e que a matou porque ela nunca pertenceu a ele, apesar de ter pertencido a muitos homens. Confessa, também, que criou Glorinha para si:

TIO RAUL – Glorinha, eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim!  
(*Os dois levam o copo aos lábios, ao mesmo tempo. Tio Raul bebe de uma vez só. Glorinha ainda não bebeu. Tio Raul cai de joelhos, soluçando.*)<sup>82</sup>

Tais revelações acarretarão no seu aniquilamento, a sua morte. Glorinha, que o havia convidado para morrerem juntos, não bebe o veneno e deixa-o agonizando sozinho. Ou melhor,

<sup>80</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 167.

<sup>81</sup> Aqui falo de “a verdade sobre a sua vida” porque, como foi visto no primeiro capítulo, Raul tentou criar Glorinha longe de quaisquer atitudes que denotassem iniciação sexual para a menina. No entanto, pouco a pouco o tio percebe a natureza orgiástica da menina.

<sup>82</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p.179.

Raul foi destruído pelo desejo por mãe e filha e pelo ódio reservado por nunca ter tido o amor delas.

Assim como Raul, “Seu” Noronha, de *Os sete gatinhos*, é o próprio a traçar o caminho da desgraça que deve percorrer até chegar à sua total destruição, a sua morte. O seu percurso passa da adoração pela filha caçula até a descoberta de sua gravidez, com a queda do mito de Silene<sup>83</sup>. Depois disso, busca incessantemente pelo homem que chora por um olho só, matando Bibelot equivocadamente. A partir da morte de Bibelot, será descoberto que o homem que chora por um olho só é o próprio “Seu” Noronha, ele que prostitui suas próprias filhas. Assim, ele é morto a punhaladas pelas filhas.

Durante toda a peça, Noronha é o chefe de família que se exaspera, altera-se, ameaça e agride as filhas e a esposa. Ao elevar Silene ao patamar de mito, ele mantém na virgindade dela o pilar da família, impedindo o seu desmoroamento moral. Ao saber da gravidez da caçula, ele propõe um bordel de filhas e induz o médico da família, Dr. Bordalo, a ir para o quarto com Silene. Assim como ele fez com a filha mais nova, ele também encaminhou homens, deputados e velhos para suas outras filhas, induzindo todas elas à prostituição. Ele se tornou o responsável pelas mazelas de todos os membros da família, até mesmo por Gorda escrever obscenidades nas paredes do banheiro, pois ele não a procura mais para o sexo, o que a faz sentir desprezada pelo marido. Esta cena em que Gorda escreve obscenidades na parede do banheiro é a que mais representa a teoria de Foucault, que quanto mais se reprime o sexo, mais se tenta falar dele. Na casa da família de Noronha é habitual essa atitude: enquanto o pai permanece como o moralista repressor, sua esposa e as filhas cada vez mais estão imersas no sexo. Ou, como também pode ser pensado: “Seu” Noronha não só é o responsável pela sua a morte, como também o é pela decadência moral de sua família.

Quando, finalmente, as filhas percebem que ele é o responsável por todas as desgraças presentes naquela família, resolvem matá-lo, acabar com o homem que as arruinou. Arlete, a filha mais insolente e quem realmente o enfrenta, toma a iniciativa de matá-lo, assim que ela percebe que saem lágrimas apenas de um olho do seu pai, cumprindo-se, então, a previsão do próprio Noronha. Ele que perseguiu e procurou, durante toda a ação da peça, por aquele que arruinou a sua família, acaba por traçar ele próprio seu destino de malogro. A sua procura

---

<sup>83</sup> O termo “o mito de Silene” é de Marcelo Mott PAULINI, que comenta em sua dissertação de mestrado: “É importante notar que Noronha é um moralista preso aos valores de sua condição social, e frustrado por não conseguir atingi-los. Procura então compensar sua miséria existencial estabelecendo um mito em sua vida, e na dos demais membros da família: o mito de Silene.” (p. 9)

incessante se finda quando é percebido que Bibelot não é o homem procurado. Quando, a convite de Aurora, Bibelot vai para o quarto dormir, toda a família entra no quarto e Noronha crava o punhal no coração do jovem. Ao perceberem que Bibelot chora normalmente, que ele não é o homem procurado, as filhas acusam Noronha de assassino e o acenam, ameaçando-o. Só então, com a pressão das filhas, Noronha chora e percebe-se que suas lágrimas saem por um olho só, que ele é o verdadeiro responsável pela prostituição das filhas.

*(Todos seguem o chefe da família. Entram no quarto. Por um momento, "seu" Noronha olha o rapaz adormecido. Ergue o punhal e o crava, até o cabo, no coração de Bibelot. Este dá um arranco, um uivo estrangulado. Depois, tomba. Arqueja na sua agonia. Aurora cai de joelhos.)*

AURORA *(num fundo gemido)* – Meu amor, perdoa meu ódio!

*(Arlete adianta-se.)*

ARLETE *(sôfrega)* – Quero ver a lágrima da morte!

DÉBORA – Morreu!

*(Arlete segura o rosto do rapaz.)*

ARLETE *(no seu assombro)* – Mas está chorando pelos dois olhos! *(na sua histeria)*

São duas lágrimas!

HILDA *(histérica também)* – Papai! Não é o homem que chora por um olho só!

ARLETE *(crescendo para o pai)* – Assassino!

*(As filhas avançam para o pai, que recua.)*<sup>84</sup>

Por fim, Guida, de *A serpente*, também é a única responsável por sua própria destruição, além da destruição do seu casamento. Preocupada com a infelicidade da irmã Lígia, ela resolve compartilhar sua felicidade, oferecendo uma noite com o marido Paulo. Após a consumação do ato, corroída pelo ciúme, Guida desconfia dos dois, persegue-os e tenta evitar encontros entre eles. Depois de ter tido uma noite com a cunhada, Paulo não consegue mais desejar a esposa, o que faz aumentar os ciúmes de Guida, que, levados ao extremo, conduz Paulo a não suportar mais a perseguição. Para livrar-se tanto da perseguição doentia, como da própria esposa, Paulo joga-a do décimo segundo andar do prédio onde moram. Enfim, a protagonista procura por si só a sua ruína, ainda que impulsionada, em uns momentos, por Lígia e por Paulo.

É preciso saber, para compreender o porquê do ciúme, que Lígia era casada com Décio, mas que se separaram porque, em um ano de casados, ele não conseguiu consumir o casamento. Desesperada com a situação em que se encontra, Lígia quer se matar, pretende se jogar do alto do prédio. Nesse momento surge a proposta de Guida, para que Lígia sinta um pouco de prazer e possa, enfim, ser desvirginada. O que acontece na seqüência é que Guida percebe entre o

---

<sup>84</sup> *Idem, ibidem.* p. 251.

marido e a irmã um envolvimento a mais, uma atração entre eles e sente-se, pois, enciumada. Resolve proibir-lhes as saídas em horas comuns e também evita que eles se comuniquem no apartamento onde moram. Tais atitudes acabam sufocando a própria relação que Guida tem com o marido, impedindo que ele a deseje como mulher. Além disso, Paulo sente-se pressionado e, para livrar-se da situação, resolve assassinar a própria esposa. Enfim, a própria Guida, pelas atitudes que tomou, não somente em relação à irmã, oferecendo-lhe o próprio marido, mas também em relação a ele e ao seu ciúme, acaba caminhando para a autodestruição. Destroi o próprio casamento com o ciúme, o que a conduz à sua morte.

LÍGIA – Te direi tudo. Tens um marido que te faz feliz, e segundo você própria, a mais feliz das mulheres. Eu tenho um marido que me destruiu. Não sou mais nada. E põe na tua cabeça, criatura, que eu não fiz nada. Só fiz o que você mandou. Foi você que disse: – “Vai”. Eu ia morrer e seria tão fácil morrer. Mas você, você me salvou e disse: – “Te dou uma noite do meu marido”. Eu tive esta noite. Só. E queres me tirar esta noite? Agora é tarde. Tudo já aconteceu.

GUIDA – Acabaste?

LÍGIA – Acabei. Não quero ouvir nada de você.

GUIDA – Pois ouve ainda. Você não pode pensar, ou olhar, ou tocar meu marido. Ou sorrir. A gente não sorri para todo mundo. Você não pode sorrir para meu marido. Escuta, Lígia. Você não me conhece. Paulo não me conhece, eu própria não me conhecia. Eu me conheço agora. Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou então, mato o único homem que amei. (*Com ar de louca*) Paulo dormindo e morrendo.<sup>85</sup>

As *Tragédias Cariocas* não são, pois, peças expressionistas em sua totalidade. Possuem alguns resquícios, poucos, daquilo que é denominado expressionismo. Mas não necessariamente o expressionismo do pós-guerra alemão, mas um expressionismo como tendência estética, de demonstrar um fato real da sociedade pela distorção, pelo grotesco, pela agressividade. Mesmo assim, este não foi um ponto que tenha percorrido o teatro de Nelson Rodrigues em seu último ciclo. Como pôde ser visto, essas peças são, evidentemente, agressivas com um lado grotesco e risível, sempre relacionado ao cotidiano das personagens. No entanto, dentro dessa agressividade camuflada pelo farsesco, um ponto que chama a atenção é a tendência do herói a ser carregado pelas situações ao seu aniquilamento. Seja qual for a forma como isso acontece, pelo intermédio de outras personagens da peça ou não, se conscientemente ou não, o fato é que o sentido trágico sempre acompanha os heróis rodrigueanos, da mesma maneira como acompanham, também, os heróis expressionistas. Agora, o sentido trágico fica evidente em

---

<sup>85</sup> RODRIGUES. *Op. cit.* 1990. pp. 75-76.

vários momentos das peças, ligados a uma estética. A partir de agora, volto o olhar para como há a confluência destes dois fatores na constituição da dramaturgia rodrigueana.

### 3. O trágico

A partir da convergência entre os estudos antropológico e expressionista das peças, em que são analisados conflitos entre a vontade e a moral nas personagens e o respectivo encaminhamento para um desfecho trágico, há de se voltar para a perspectiva da formação do trágico em Nelson Rodrigues. A princípio, as peças em estudo são classificadas como tragédias, denominação que o próprio autor adotou. Porém, fica a dúvida se tais peças podem realmente ser definidas como tragédias, uma vez que a estrutura do gênero mudou radicalmente. Isso porque desde o surgimento da tragédia grega até uma tentativa de seu salvamento, com os alemães<sup>86</sup>, tal formação teatral pouco manteve de sua idéia inicial, da sua ambivalência dionisíaca e apolínea. Da tragédia grega à tragédia moderna houve uma transformação gigantesca, seja em sua formação estética, seja na carga significativa do termo. E esse resultado é o que mais me interessa, visto que é com base na tragédia moderna que analisarei Nelson Rodrigues.

Quando falamos em tragédia, numa concepção atual e vulgar do termo, sempre nos vem à mente um acontecimento ruim, relacionado ou a acidentes ou a problemas sérios. E quando falamos, então, em ler uma tragédia ou assistir a uma tragédia, pensamos logo numa peça de teatro que envolva acontecimentos tristes, mortes, desgraça para as personagens. É certo que isso vem de uma tradição e se mantém até hoje, extrapolando as fronteiras da dramaturgia e inserindo-se no cotidiano. E isso é ainda mais forte quando vinculado ao nome de Nelson Rodrigues, um dramaturgo mal falado, cujas peças são repletas de mortes, assassinatos, suicídios, relações incestuosas. Mas também é certo que quando falamos em tragédia, principalmente no aspecto literário, abordamos o fator estético: o gênero trágico. E uma tragédia

---

<sup>86</sup> Esse tema é desenvolvido por Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia*. Tradução e notas de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

não resulta, necessariamente, na morte do herói trágico. Ou seja, nem sempre o trágico desemboca em uma carga negativa. Falar de estética literária implica saber como funcionam sua trama, sua estrutura. Para o meio acadêmico, trágico é antes de tudo o gênero. É claro que não devo desconsiderar uma natural ligação entre os dois sentidos de trágico: o sentimento trágico e o gênero trágico.

A tragédia é um gênero que se originou há milhares de anos. Iniciada com os helênicos, com Ésquilo e Sófocles, persiste até os nossos dias. Obviamente, depois de tanto tempo, ela não permanece com as mesmas características. A tragédia helênica, conforme explica Nietzsche, tinha como base principal o coro, que foi abolido por conta da influência de Sócrates sobre Eurípides, perdendo a tragédia seu elemento ambivalente fundamental<sup>87</sup>. Hoje é possível distinguir a tragédia clássica, a medieval, renascentista, elisabetana, neoclássica e a tragédia moderna<sup>88</sup>. A que mais me interessa neste momento é a última, pois é a partir dela que pretendo analisar as tragédias rodrigueanas.

O sentido trágico surge numa obra como expressão de um conflito entre dois pólos contrários, seja de origem subjetiva ou objetiva. Na tragédia grega, segundo Nietzsche, o sentido dá-se a partir do conflito entre o elemento apolíneo e o dionisíaco. Na tragédia moderna ocorre por meio do embate entre a vontade subjetiva e a lei objetiva. De fato, o que gera o sentido trágico é antes de tudo a ação, que parte de uma polaridade<sup>89</sup>: o homem e o mundo no qual se insere. O caráter do herói, explica Bornheim, não determina o trágico.

Peter Szondi esclarece em *Ensaio sobre o trágico* que há uma distinção entre os dois sentidos que o nome “trágico” carrega: o primeiro é a questão da própria poética do trágico; o segundo diz respeito à filosofia do trágico:

Desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico. Sendo um ensinamento acerca da criação poética, o escrito de Aristóteles pretende determinar os elementos da arte trágica; seu objeto é a tragédia, não a idéia de tragédia. (...) A poética da época moderna baseia-se essencialmente na obra de

<sup>87</sup> Irã Salomão, em *Nelson, feminino e masculino*, observa que nas tragédias de Nelson Rodrigues acontece algo semelhante a essa ambivalência, mas entre o feminino e o masculino, que entram em conflito dentro da estrutura dramática, embora não se anulem. “Masculino e feminino realizam um jogo, no qual as regras e seus participantes são muito diferentes de cada lado. (...) Uma fricção e uma fluidez acontecem intermitentemente dentro de cada um destes universos. Da mesma maneira tais contatos e trocas ocorrem entre eles. Neste movimento, nenhuma parte se anula mas, ao contrário disto, elas possuem e reafirmam sua identidade concomitantemente ao seu digladiar.” p. 71.

<sup>88</sup> Quem dá uma abordagem mais detalhada da tragédia de cada época é Raymond Williams, em seu *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>89</sup> BORNHEIM, Gerd. A. “Breves observações sobre o sentido e a evolução do trágico.” In: *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

Aristóteles; sua história é a história da recepção dessa obra. E tal história pode ser compreendida como adoção, ampliação e sistematização da *Poética*, ou até como compreensão equivocada ou como crítica.

Dessa poderosa zona de influência de Aristóteles, que não possui fronteiras nacionais ou temporais, sobressai como uma ilha a filosofia do trágico. Fundada por Schelling de maneira inteiramente não-programática, ela atravessa o pensamento dos períodos idealista e pós-idealista, assumindo sempre uma nova forma.<sup>90</sup>

É necessário apresentar essa diferenciação aqui, a fim de esclarecer um pouco o caminho percorrido nas análises: a tentativa de verificar como se dá a junção entre um sentido e outro nas *Tragédias Cariocas* de Nelson Rodrigues.

### 3.1 Trágico rodrigueano

A obra dramática rodrigueana tem suas peculiaridades estéticas e formais, principalmente se formos percebê-la sob a perspectiva da tradição da tragédia. Falo de peculiaridades tanto com base nesta tradição quanto dentro de seu próprio conjunto de peças, visto que ele sempre tentou experimentar novos formatos.

A idéia de trágico em Nelson Rodrigues causa divergência entre vários estudiosos. Sem pretender discuti-los, apresento a leitura que fiz acerca do sentido trágico neste dramaturgo. Vejo que, em Nelson Rodrigues, o sentido trágico também é fruto de conflitos interiores e exteriores. No entanto, o gênero trágico rodrigueano não é composto somente do sentido trágico, mas também do sentido cômico, tragicômico, melodramático etc. Ou melhor, Nelson repensou a própria função de tal sentido vinculado à sociedade retratada nas peças. Assim, como seu olhar é voltado basicamente para a constituição da vida familiar privada enquanto célula social, o dramaturgo busca evidenciar as situações do dia-a-dia - e, naturalmente, expressam-se aí momentos que beiram o irônico e o grotesco. No entanto, isso não diminui a força trágica do teatro rodrigueano, uma vez que há o conflito entre o individual e o universal fundador da tragédia. Daí provêm as várias nomenclaturas para designar suas peças, variando de "tragédia carioca" à simples "peça". A questão é se, com tais nomenclaturas, o dramaturgo manteve uma linha trágica, com elementos do clássico e do moderno, fundando o que eu prefiro chamar de trágico rodrigueano.

Se por um lado a tragédia clássica baseava-se na representação do mito a partir de uma perspectiva *externa*, a tragédia moderna funda-se na esfera do intrasubjetivo, numa perspectiva

---

<sup>90</sup> SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

*interna*. Assim, o que interessa na tragédia helênica é o que está *fora*, tanto das personagens quanto da sua própria estética. Já na tragédia moderna, interessa o que está *dentro*.

Para Schiller, conforme sua *Teoria da tragédia*<sup>91</sup>, a tragédia é a representação do real, que manifesta imagens dos homens enfrentando situações-limite impulsionados pelas crenças espirituais. “O trágico apresenta o homem naquela situação-limite em que, ser natural que é, comprova contudo a sua destinação espiritual.”<sup>92</sup> Assim, a tragédia mostra o homem sofrendo, mas resistindo a esse sofrimento graças à dignidade. Mostra, enfim, a luta que há entre a vontade e a natureza, a moral e o natural, não sem sofrimento, mas com resistência.

Apesar de ser um olhar moderno voltado ao clássico, essa carga de tragicidade, de sofrimento, perdurou por muito tempo e ainda hoje resiste. Embora as bases do gênero trágico tenham mudado radicalmente, pode ser identificada, pelo menos em Nelson Rodrigues, a tendência em demonstrar a vontade do herói em luta contra a natureza. Ou seja, o herói<sup>93</sup> possui uma vontade interna que entra em conflito com um fator externo, social, natural, desafiando as “forças do universo”. Esse assunto está presente nos dois primeiros capítulos desta dissertação e cabe retomá-lo aqui para identificar os aspectos trágicos na dramaturgia rodrigueana.

Exemplos disso são os heróis das tragédias de Nelson Rodrigues. Há neles uma tentativa à adequação moral imposta pela sociedade vigente: eles se portam de acordo com as regras que lhes são ditadas, comportando-se como bons maridos, esposas, filhos e pais de família. Entretanto, a vontade interior de cada um deles clama por uma libertação. Surge daí o conflito que se passa no íntimo das personagens: a luta entre o que elas querem e o que elas devem. Porém, chega um momento em que os desejos são mais fortes, sobressaem-se às regras sociais, extrapolam protocolos e são, enfim, revelados. Então, surgem a agonia e o sofrimento, pois as personagens digladiam consigo mesmas e com outras personagens, até que elas deixam de resistir, resignam-se a aceitar a força maior do desejo evidente. Este é o conflito da própria existência humana:

Na tragédia, deparamos com a existência humana entregue ao conflito que deriva do entrelaçamento do ser e da aparência.<sup>94</sup>

---

<sup>91</sup> SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

<sup>92</sup> ROSENFELD, Anatol. Introdução. In: SCHILLER. *Op. cit.* p. 12.

<sup>93</sup> Observo que, embora seja evidente essa relação entre a vontade e a natureza no teatro rodrigueano, em geral a perspectiva é interna da personagem. Por isso Nelson figura como dramaturgo moderno. Esse assunto será retomado adiante, quando tratado o trágico moderno.

<sup>94</sup> BORNHEIM. *Op. cit.*, 1992. p. 78.

Aparentemente há uma relativa tranqüilidade no interior das família protagonistas das tragédias rodrigueanas. No entanto, o equilíbrio é apenas aparente, pois todas as relações são fragilizadas por aqueles desejos estudados no 1º. capítulo desta dissertação. Ou como afirma Marcelo Mott:

No teatro de Nelson Rodrigues esse equilíbrio é também bastante precário, estando sempre por um fio, num permanente estado de tensão. Na revelação e consecução do desequilíbrio reside a essência do fenômeno trágico, ou seja, a dinâmica do conflito.<sup>95</sup>

Assim é o caso de Zulmira, Tio Raul, “Seu” Noronha, Aprígio, Werneck e Herculano – cada qual com suas peculiaridades. São personagens que sofrem por um desejo reprimido e sucumbem a esse desejo depois de um estado de luta entre a vontade e o natural. Nesse aspecto, Nelson Rodrigues traz à luz do moderno uma pretensão do trágico clássico, como também consegue, ao mesmo tempo, refletir um aspecto incômodo na sociedade contemporânea: a relação conflitante entre desejo e repressão social. No entanto, há no herói e no sábio da arte trágica uma superioridade, pois eles não sofrem suas dores, comovem-se e comovem-nos. Tanto é assim que o sofrimento do homem virtuoso nos comove mais dolorosamente que o do depravado. Já a felicidade de um malfeitor nos faz sofrer muito mais que a infelicidade de um homem virtuoso. Nelson Rodrigues comentou uma atitude semelhante sua, ao comparar seu trabalho dramático com o de Brecht:

Brecht inventou a “distância crítica” entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. Não me parece que tenha sido bem-sucedido em tal experiência. O que se verifica, inversamente, é que ele faz toda sorte de concessões ao patético. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A platéia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia – está realizado o mistério teatral.

O “teatro desagradável” ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem a noção da própria identidade. Está ali como o homem.<sup>96</sup>

Este texto reforça uma intenção que o dramaturgo também desenvolve em suas peças: levar o sofrimento humano, sem distanciamento, para o palco, para que o público possa refletir sobre suas dores. Advindo com a reflexão, o sofrimento do público seria proporcional ao que a

---

<sup>95</sup> PAULINI. *Op. cit.*, 1994. p. 39.

<sup>96</sup> RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

personagem sofre no palco. Ou seja, aquilo que Schiller pensou acerca da tragédia clássica também está presente na intenção de Nelson Rodrigues. Se o herói sofre, o espectador sofre junto.

Aquele estado de luta do qual Schiller fala acontece justamente para que o homem mantenha a adequação moral. É por conta desse princípio que a tragédia é o gênero literário que mais proporciona prazer moral. Na tragédia os instintos naturais são suprimidos em prol da adequação moral. Assim é o processo de Nelson Rodrigues nas suas tragédias, até o momento em que as personagens não conseguem carregar em si a força da moral e sucumbem, depois de um estado de luta, à força natural, ou melhor, ao instinto. Esse processo gera uma ação, principal elemento que carrega em si o sentido do trágico.

Com o exemplo de Zulmira, de *A falecida*, identificamos um viés semelhante ao explicado por Schiller. Zulmira tem uma estranha doença não diagnosticada pelo médico, mas instintivamente descoberta pela própria heroína. Ao mesmo tempo, sabemos da implicância que ela tem com sua prima Glorinha, inclusive atribuindo a ela o motivo de sua doença. Inconscientemente, Zulmira sacrifica-se em prol de uma moral, uma vez que a sua traição foi descoberta e, moralmente, ela não aceita o fato de ter um amante. Daí, a busca de uma doença para compensar a traição.

*(Zulmira num desespero maior.)*

ZULMIRA – Mas ela tem razão! Eu é que não podia ter um amante!

PIMENTEL – Vem cá!

*(Pimentel tenta segurar Zulmira, que se desprende com violência.)*

ZULMIRA – Não me toque!

PIMENTEL – Dá um beijo!

ZULMIRA – Nunca!

PIMENTEL – Por quê?

ZULMIRA – Não adianta. Não acho mais graça em beijo, não acho mais graça em nada!<sup>97</sup>

Mas é aqui que acontece o caminho inverso da tragédia clássica: a adequação moral está no interior da própria personagem, não no externo, representado na ação trágica. Há a busca da realidade, mas da realidade interior. E a realidade interior de Zulmira é que não podia ter traído o marido, por isso agora não pode amar mais ninguém e abstém-se do amor. Segundo Gerd

---

<sup>97</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 110-1.

Bornheim, este é um fator suficiente para que a tragédia não seja mais possível, pois a subjetividade dificulta o conflito entre o homem e a realidade em que está inserido:

A debilidade da tragédia moderna deriva, precipuamente, do excesso de importância que se empresta à subjetividade, sobretudo quando considerada em seu aspecto moral.<sup>98</sup>

Um outro exemplo é o do jovem Arandir, de *O beijo no asfalto*. Aparentemente um herói deveras virtuoso, mas cuja virtude vai sendo, pouco a pouco, destruída pelas matérias sensacionalistas do repórter Amado Ribeiro. Aos olhos do público, Amado faz Arandir aparecer como um homossexual, que empurrou o amante para debaixo do loteação e o beijou. No texto, sabe-se que Arandir não empurrou o rapaz, pois o próprio Amado confirma que é invenção sua. Por outro lado, sobre o beijo dado no atropelado, paira uma dúvida durante toda a peça, pois há o testemunho de Arandir, de Aprígio e de Amado, sempre contraditórios e ambíguos. Esse é um fator que faz desta peça uma das grandes obras-primas de Nelson: a questão do beijo não é resolvida, ninguém fica sabendo em que circunstâncias o beijo foi dado, visto que o próprio Arandir se contradiz sobre o beijo que ele mesmo deu. A problemática em suspenso garante à peça a fragilidade do equilíbrio das personagens comentado anteriormente, o que, conseqüentemente, encaminha a peça para ações trágicas.

SELMINHA (*com surda irritação*) – Primeiro, responde. Preciso saber. O jornal botou que você beijou.

ARANDIR – Pensa em nós.

SELMINHA – Com outra mulher. Eu sou tua mulher. Você beijou na...

ARANDIR (*sôfrego*) – Eu te contei. Propriamente, eu não. Escuta. Quando eu me abaixei. O rapaz me pediu um beijo. Um beijo. Quase sem voz. E passou a mão por trás da minha cabeça, assim. E puxou. E, na agonia, ele me beijou.

SELMINHA – Na boca?

ARANDIR – Já respondi.

SELMINHA (*recuando*) – E por que é que você, ontem!

ARANDIR – Selminha.

SELMINHA (*chorando*) – Não foi assim que você me contou. Discuti com meu pai. Jurei que você não me escondia nada!

ARANDIR – Era alguém! Escuta! Alguém que estava morrendo. Selminha. Querida, olha! (*Arandir agarra a mulher. Procura beijá-la. Selminha foge com o rosto*) Um beijo.

SELMINHA (*debatendo-se*) – Não! (*Selminha desprende-se com violência. Instintivamente, sem consciência do próprio gesto, passa as costas da mão nos lábios, como se os limpasse.*)<sup>99</sup>

<sup>98</sup> BORNHEIM. *Op. cit.*, 1992. p. 83.

<sup>99</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 128.

Por ter beijado na boca outro homem, por ter sucumbido a uma vontade maior, a uma força natural, Arandir encontra-se em luta consigo mesmo, num sofrimento solitário, pois ninguém mais acredita nele, que, ainda assim, resiste contra as forças externas, as imposições e protocolos sociais.

Para Schiller, o teatro é uma forma artística capaz de elevar o sentimento humano a um sublime entretenimento. É no teatro que se evocam as coisas mais inteligíveis e autênticas, onde há homens de vício e virtude, onde há a felicidade e a desgraça. É no teatro que o homem confessa suas paixões, onde tira suas máscaras, onde a verdade se mantém incorruptível. Assim vejo o teatro de Nelson Rodrigues: nele, os homens não conseguem se manter nas formalidades que a sociedade impõe e revelam os seus maiores problemas, suas verdades, sejam elas quais forem.

As personagens trágicas, essas são seres reais, que obedecem à violência do momento e representam um indivíduo e revelam a profundidade da humanidade. Assim são as personagens de Nelson Rodrigues: parecem ser representantes da espécie, uma espécie repleta de segredos, os quais elas vêm revelar. Essa realidade, a realidade interior do herói, distancia-o de um contato direto com o mundo à sua volta.

O herói trágico (moderno) é subjetivamente refletido em si, e esta reflexão não o expulsa apenas de todo contato direto com o Estado, a família e o destino, mas freqüentemente o desliga de sua própria vida anterior.<sup>100</sup>

Para Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno*<sup>101</sup>, da dialética entre conteúdo e forma, o que escapa é a categoria histórica. Segundo o autor, a concepção tradicional de drama o via como uma forma preestabelecida indiferente historicamente, enquanto que a matéria, sim, era condicionada pela história. Isso significa que o drama seria possível em qualquer época. Mas Szondi segue a linha dialética que vem de Hegel, para quem as obras de arte apenas são verdadeiras quando conteúdo e forma se revelam completamente idênticos. Para Hegel, afirma Szondi, a forma não é mais que a conversão do conteúdo em forma, e o conteúdo é a conversão da forma em conteúdo. E esse trânsito entre um e outro anula a oposição entre o atemporal e o

---

<sup>100</sup> KIERKEGAARD apud BORNHEIM. *Op. cit.*, 1992. p. 86.

<sup>101</sup> SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

histórico da relação antiga e, conseqüentemente, historiciza o conceito de forma. Assim, “a lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas”.<sup>102</sup>

A partir dessa transformação nos fundamentos da poética, diz Szondi, a ciência viu-se diante de três caminhos. O primeiro considerava que as três categorias fundamentais da poética haviam perdido a razão de ser. O segundo afasta-se de uma poética historicamente fundada rumo ao atemporal e substitui “lírica”, “poética” e “dramática” por “lírico”, “poético” e “dramático”. Isso altera a poética em sua totalidade e em sua relação com a criação poética. Terceiro, a poética poderia ser preservada no terreno historicizado: a estética histórica. Na dialética de Hegel, a forma é compreendida como conteúdo “precipitado”. Assim, a forma tem origem no conteúdo. A partir dessa reflexão, Szondi tenta encontrar a essência dessa dialética entre forma e conteúdo e compreender a formação do drama para, então, alcançar a problemática que culminou na crise do drama. Ou seja, tenta identificar, historicamente, o momento em que a forma do drama puro é incapaz de refletir o conteúdo.

Segundo Szondi, quando um conteúdo é inserido numa forma diferente – ou não correspondente – há contradição no objeto literário, ou seja, se conteúdo e forma são diferentes, há conflito entre eles na arte literária/dramática:

Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo.<sup>103</sup>

Szondi tenta explicar as diversas formas da dramática moderna através das contradições existentes. A dramática moderna permanece no campo da estética. As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente devem ser apreendidas no interior de cada obra como “dificuldades”.

O conceito de drama, afirma Peter Szondi, possui vínculos históricos também com sua origem e não somente com seu conteúdo. Uma vez que a arte expressa algo inquestionável, seu entendimento só é total em uma época para a qual o evidente se tornou problema.

A esfera do “inter”, no drama, parecia o essencial da existência do homem, mas não é nada senão o seu interior que se manifesta e torna-se presença dramática. Tudo o que ficava

---

<sup>102</sup> *Idem, ibidem.* p. 24.

<sup>103</sup> *Idem, ibidem.* p. 25.

aquém ou além dessa esfera, deveria permanecer estranho ao drama, principalmente o que era desprovido de emoção. Desse modo, toda a temática do drama manifesta-se na esfera do “inter”.

Nesse meio intersubjetivo, o meio lingüístico utilizado era o diálogo e, no Renascimento, tornou-se o único componente da tessitura dramática. Isso é o que distingue o drama da tragédia antiga, da peça religiosa medieval, da peça histórica e do teatro barroco. Assim, o diálogo constitui o segundo elemento constitutivo do drama, sendo o primeiro a própria ação intersubjetiva.

O domínio do diálogo, isto é, da comunicação intersubjetiva no drama espelha o fato de que este consiste apenas na reprodução de tais relações, de que ele não conhece senão o que brilha na esfera.<sup>104</sup>

O diálogo reflete aquilo que se passa no decorrer da trama da peça, dentro do drama. Nada de fora interessa ou é transmitido com o domínio do diálogo, que é o principal instrumento para a realização das relações inter-humanas, isto é, a ação do “inter” encontra no diálogo sua melhor forma de expressão. O diálogo é o transmissor exclusivo da dinâmica interna do drama.

Nelson incorpora o diálogo não só enquanto portador de toda ação dramática. O dramaturgo vai além; ele inova na simples forma dialógica teatral, evidenciando um fator formal para a formação do drama moderno rodrigueano. Peças como *Boca de Ouro*, *A falecida*, *O beijo no asfalto* e *Toda nudez será castigada*, por exemplo, têm toda a singularidade nos diálogos. Coerentes com seus propósitos e características, as personagens mantêm o uso vocabular específico e distintivo. Porém, mais do que isso, é a estruturação dos diálogos que chama a atenção: curtos, entrecortados, facilitando a dinâmica interna do texto. Vejamos este exemplo de *O beijo no asfalto*:

CUNHA – Noiva. Vai se casar. Eu quando eu olho pra você, penso na minha filha. Nunca se sabe o dia de amanhã. Vamos que o meu genro. Essas coisas, sabe como é. Casamento é loteria, mas eu, quero que você, entende? (*Para o repórter*) Você não acha, Amado? (*Para Selminha novamente*) Quero que você me veja como um pai. Agora responde: – ainda tem medo de mim?<sup>105</sup>

Ou então, em *Toda nudez será castigada*, peça escrita poucos anos depois:

<sup>104</sup> *Idem, ibidem.* p. 30.

<sup>105</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 133.

HERCULANO – Meu bem, raciocina! Você vai ter sua noite de núpcias, como se eu fosse deflorar você. E outra coisa. Eu tenho uma casa, longe da cidade. No subúrbio. Mobiliada, tem tudo lá. A família que estava lá saiu. Vamos pegar um táxi. Te deixo lá. Mas, já sabe: – eu volto, nada de dormir. Só quando for minha esposa. Você fica lá e não sai, não sai.<sup>106</sup>

Vê-se que há quebra das orações, numa tentativa de transpor a oralidade para dentro do texto. As frases quebradas, principalmente pelo ponto final, estabelecem a desordem sintática<sup>107</sup> no diálogo.

A época do drama, assim explica Szondi, é sempre o presente. Quando o presente passa, torna-se passado, mas não estará mais em cena. Como absoluto, o drama funda o seu próprio tempo. Isso só é possível por causa de sua estrutura dialética, baseada na relação intersubjetiva. Esse, então, é o terceiro elemento constitutivo do drama: o tempo presente.

A totalidade do drama é de origem dialética. Ela se desenvolveu mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. O diálogo é o suporte do drama.<sup>108</sup>

Szondi identifica a crise do drama por volta do final do século XIX, pois há negação de seu conteúdo dialético e absoluto. Quando os três fatores da forma dramática entram em relação com sujeito ou objeto, eles são relativizados e perdem sua força. Grande parte dos dramas dessa época traz a oposição entre sujeito e objeto, que é representada pelas cenas épicas inseridas nas cenas dramáticas, evidenciando a presença do narrador. Assim, o drama começou a sofrer algumas invasões de elementos épicos, que foram a causa principal de sua crise e de sua transformação.

A maior característica do drama, essa separação entre sujeito e objeto, acontece porque os responsáveis pelo encaminhamento da ação são as personagens, justamente através dos diálogos. Com a ausência do ser narrativo, as personagens são ao mesmo tempo o sujeito que narra e o objeto narrado. Daí a impossibilidade de qualquer elemento épico no drama, pois configuraria a presença do narrador e, conseqüentemente, separação entre sujeito e objeto.

---

<sup>106</sup> *Idem, ibidem*. p. 198.

<sup>107</sup> É importante observar que essa desordem sintática é coerente e compreensível e não chega a se aproximar da desordem do texto expressionista.

<sup>108</sup> SZONDI. *Op. cit.*, 2002. p. 34.

Ora, a crise do drama inicia-se justamente por conta da impossibilidade de as personagens serem as duas coisas ao mesmo tempo. Isso ocorre pelo fato de o diálogo não ser mais elemento expressivo suficiente das angústias do homem de fim de século. A forma do drama convencional é insuficiente para o conteúdo. Acontecem, então, inserções de elementos épicos, tais como o monólogo e o *flash-back*, que vão resultar na distinção entre sujeito e objeto.

Se por um lado Nelson Rodrigues consegue, numa época bastante conturbada do cenário político-social brasileiro, buscar na tragédia clássica elementos que interagem com a intenção da tragédia dos tempos modernos, por outro, o dramaturgo ultrapassa a formação estética cristalizada da literatura dramática, formulando um perfil moderno à sua dramaturgia. Isso porque, como foi visto, Nelson Rodrigues traz do clássico recursos como a intenção moralizante ao mesmo tempo em que formaliza, através de suas personagens, as angústias e repressões do homem moderno. Não obstante, a estrutura dramática ultrapassa padrões aristotélicos de unidade e adquire caráter de drama moderno.

Os três elementos constitutivos do drama, conforme Szondi, embora reafirmem as três unidades aristotélicas do teatro, são reformulados segundo a necessidade surgida após o Renascimento. Com o herói enfrentando suas vontades naturais, entrando em conflito consigo mesmo, toda a condução da trama, que antes partia da relação intersubjetiva do herói com a ação, agora assume novos rumos. Penso que o ponto culminante da quebra da esfera do “inter” relatada por Szondi aconteceu no Expressionismo, quando toda a ação transcorria a partir da vontade intrasubjetiva da personagem e tudo o que se passava era fruto da imaginação – inclusive as outras personagens.

Vejamos como exemplo o caso de *A falecida*, identificada anteriormente como um *Stationendrama* devido à sua formação estrutural. Conforme visto anteriormente, Zulmira, na sua realidade interior, percebe que não podia ter traído o marido e que já não pode mais amar ninguém. É justamente por causa dessa relação interna representada na peça que ela vai se evidenciar moderna. Vejamos: como foi visto no primeiro capítulo, a peça transcorre de acordo com as relações interiores das personagens, seus desejos reprimidos e liberados. Portanto, giram em torno de uma esfera interna, intrasubjetiva. Apesar de o meio lingüístico utilizado para o desenrolar da trama ser o diálogo das personagens – tudo o que acontece é efetivamente realizado pelas falas das personagens, que se constituirão em diálogos –, há a presença de elementos épicos como o *flash-back* no terceiro ato. Assim, a ordem alinear da narrativa, voltando-se para um passado e transformando-o em acontecimento do momento, faz da peça

uma ótima referência na construção de um conjunto de obras dramáticas modernas. Além disso, há uma coerência dialética entre forma e conteúdo por conta de Nelson ter realizado o que ele chamou de farsa trágica, mantendo-se firme na composição tanto do trágico quanto do farsesco.

Ora, quanto aos elementos trágicos, em se tratando de uma configuração moderna, Raymond Williams define-os muito bem em *Tragédia moderna*<sup>109</sup>. A diferença entre “tragédia” e tragédia – respectivamente, sentido acadêmico e senso comum – permeia toda a primeira parte do livro de Williams. Ele afirma que tragédia pode ser uma experiência imediata, um conjunto de obras, um conflito teórico, um problema acadêmico. O nome tragédia tornou-se comum para alguns tipos de experiência, mas ao mesmo tempo é um nome específico de arte dramática.

Tragédia não é só sofrimento e morte, mas é um tipo específico de acontecimento e de reação trágicos que a tradição incorpora. O que parece que está em jogo é mais um tipo específico de morte, de sofrimento e uma interpretação dessas questões do que propriamente o termo “tragédia” para descrever algo diverso de uma obra da literatura dramática. Ora, as “tragédias” de Nelson estão repletas de tragédias. Ainda que mescladas a situações grotescas e risíveis, elas são trágicas, fortalecendo e auxiliando na elaboração de um gênero trágico moderno. São momentos de agonia, morte, desespero das personagens que, enclausuradas em um modo de vida específico, cheias de vícios, misturam os sentimentos com as atitudes, criando situações farsescas, tragicômicas ou melodramáticas.

Hegel, segundo Williams, definiu a tragédia como um tipo especial de ação espiritual, mais do que acontecimentos específicos. Essa idéia marca a necessidade de idéias trágicas modernas, pois para ele o Espírito (*Geist*) seria a realidade absoluta, ao contrário do que afirmavam os clássicos, que o sentido do trágico fundava-se na ação. Para Hegel, o importante na tragédia são as causas do sofrimento, e não apenas o mero sofrimento. Assim, a definição hegeliana de tragédia está centrada num conflito de substância ética<sup>110</sup>. Como condição para que a tragédia ocorra, é preciso que a personagem esteja consciente da sua individualidade. Os conflitos individuais e suas conseqüências são essenciais para a efetivação da ação trágica. Tanto os propósitos do indivíduo quanto o conflito resultante são essenciais e substanciais.

---

<sup>109</sup> WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

<sup>110</sup> EAGLETON, Terry. “From Hegel to Beckett”. In: *Sweet Violence: the idea of the tragic*. Malden: Blackwell, 2003. Neste ensaio, Eagleton também aborda a maneira como Hegel encara o sentido trágico. Assim, para Hegel, o trágico ocorre especialmente pela negatividade, cujo maior símbolo é a morte, a negação do corpo para triunfo do Espírito. O único caminho possível para a verdade é através do terror. E a filosofia, para Hegel, é o resultado da condição trágica.

Na versão hegeliana da ação trágica, reivindicações válidas mas parciais entram em conflito inevitável; na resolução trágica, elas são reconciliadas mesmo à custa da destruição das personagens que as defendiam. Na tragédia antiga, como Hegel a vê, as personagens claramente representam os fins éticos substanciais; ao passo que na tragédia moderna os fins parecem inteiramente pessoais, e o nosso interesse é direcionado não para a “afirmação e necessidade éticas”.<sup>111</sup>

A diferença entre tragédia antiga e moderna é que a primeira trabalha a personagem representando fins éticos de uma sociedade, enquanto a última volta-se à necessidade individual. Na tragédia moderna, pelo fato de as personagens serem mais individualizadas, a resolução é mais difícil. A justiça é mais abstrata, mais fria. Portanto, quando acontece a reconciliação, ela ocorre no interior da personagem, por isso é mais completa, ainda que menos satisfatória por situar-se numa esfera intrasubjetiva. Assim, o isolamento do herói trágico é uma característica da tragédia moderna.

Quanto a Schopenhauer, ele afirma que o real sentido de tragédia é a intuição de que não são os próprios pecados que o herói expia, mas o pecado original, o crime da própria existência. Schopenhauer vê, então, que o que está em jogo na tragédia não é o problema individual, mas um problema universal – ou, ao menos, mais geral que o individual. Essa idéia de Schopenhauer é hoje dominante; diz Williams: uma ação e um sofrimento que têm raízes na natureza do homem. Logo, considerações éticas e históricas são irrelevantes.

Para Raymond Williams, a teoria trágica é interessante pois, por meio dela, compreendemos mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica. Mas a tragédia deve ser compreendida dentro de um determinado contexto, caso contrário ela se transformará apenas em um aglomerado de experiências, convenções. “Em situações nas quais o sofrimento se faz sentir, nas quais ele abrange o outro, estamos, claramente, no âmbito das possíveis dimensões da tragédia.”<sup>112</sup> E a tragédia acadêmica é uma ideologia. O que está em jogo é a característica e a qualidade do sentido geral, não o processo que vincula um evento a este sentido geral. Separar tragédia de “mero sofrimento”, além de moderno, é o ato de separar o controle ético e a ação humana da nossa compreensão da vida política e social.

A interpretação mais comum da tragédia a vê como uma ação que destrói o herói. Porém, essa é apenas uma interpretação parcial, pois nem todas as tragédias terminam com a destruição

---

<sup>111</sup> WILLIAMS. *Op. cit.*, 2002. p. 56.

<sup>112</sup> *Idem, ibidem*. p. 71.

do herói. O herói pode até ser destruído, mas isso não implica o fim da ação trágica. Pensamos na tragédia como aquilo que acontece com o herói, mas a ação trágica usual é o que acontece por meio do herói, é o conflito gerado pelo herói.

A *falecida*, encenada pela primeira vez em 1953, é a peça que abre o novo ciclo da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Sob a classificação de farsa trágica<sup>113</sup>, ela vem apresentar ao público uma nova perspectiva do autor, substituindo o clima tenso e complexo das peças míticas – repletas de incestos e assassinatos – por um clima mais ameno em que o riso tem seu lugar certo.

Coerente com seu propósito, Nelson mescla elementos constitutivos da farsa e da tragédia, compondo, assim, a farsa trágica. Os elementos que irão constituir a parte farsesca da peça são justamente os elementos cômicos, presentes em diversas cenas, e em grande parte aliviam a tensão causada pelos elementos trágicos. Em geral, além de trazer à tona o riso, esses elementos também são utilizados como recurso para que o público possa sentir-se mais à vontade com algumas situações cotidianas, que denunciam fatores repressivos da sociedade. Ou seja, os elementos da farsa são formas de uma subversão, pois o espectador pode rir e liberar-se de alguma repressão provinda da sociedade. Exemplo disso são algumas cenas grotescas, que evidenciam um cotidiano grosseiro do subúrbio carioca, da peça em questão.

Logo no início da peça, na primeira cena, em que Zulmira vai à cartomante, Madame Crisálida depõe contra si mesma: com um pano de enxugar pratos, aparência desgredada, de miséria, acompanhada de um menino de pés no chão que permanece durante a cena “*bravamente, com o dedo no nariz*”.<sup>114</sup> E assim compõe-se quase toda a peça, de elementos do grotesco do cotidiano. Mais adiante, há uma passagem na terceira cena do mesmo ato em que Tuninho fica com dor de barriga por causa de um pastel que comeu e precisa ir para casa. Ao tentar entrar no banheiro, Zulmira está lá dentro, numa posição de “*O Pensador*” de Rodin. Saindo Zulmira, entra Tuninho e assume a mesma posição. Há várias cenas assim, em especial as que retratam uma relação matrimonial enfadada e desgastada, completando uma aparente decadência financeira da família:

---

<sup>113</sup> À farsa geralmente se associa um cômico grotesco e bufão, um riso grosseiro e um estilo pouco refinado: qualificativos condescendentes e que estabelecem de imediato e muitas vezes de maneira abusiva que a farsa é oposta ao espírito, que ela está em parte ligada ao corpo, à realidade social, ao cotidiano. A farsa sempre é definida como forma primitiva e grosseira que não poderia elevar-se ao nível de comédia. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

<sup>114</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 57.

*(Larga os sapatos. Deita-se, numa melancolia medonha. Ao lado, sentada, no meio da cama, Zulmira se torce, em acessos tremendos.)*

TUNINHO – Às vezes, eu tenho inveja de ti. Tu não te interessa por futebol, não sabes quem é Ademir, não ficas de cabeça inchada, quer dizer, não tens esses aborrecimentos... Benza-te Deus!

*(Tuninho vira-se para o lado. Acesso de Zulmira.)*

ZULMIRA – Ai, meu Deus, ai meu Deus!

*(Tuninho, ao lado, já ronca. Nova golfada de Zulmira. Encosta o lenço na ponta da língua. Olha e, patética, sacode o marido.)<sup>115</sup>*

O misto entre elementos cômicos e trágicos evidencia a mistura de gêneros, algo próprio da dramaturgia tida por moderna. A distinção de gêneros já não cabe a Nelson, ao seu teatro. Aqui, os próprios elementos cômicos são trágicos e vice-versa. Assim, é difícil distinguir quais são os elementos meramente cômicos ou meramente trágicos, visto que eles se fundem, tornando-se tragicômicos.

Pensemos na formação de uma tragédia pela intersecção de dois elementos: por um lado, conforme foi explanado anteriormente, temos o sentido trágico, por outro, a estrutura da tragédia. Penso que a concepção moderna de tragédia dá-se a partir da união entre esses dois elementos. Ora, nesta peça, *A falecida*, o primeiro elemento fica evidente pelo conflito gerado entre a vontade individual de Zulmira e parâmetros morais evidentes. Quanto à estrutura, podemos apenas salientar um elemento que Nelson Rodrigues foi buscar na tragédia grega: o coro. Evidente que este coro não permanece tal qual os utilizados por Ésquilo ou Sófocles, mas surge imiscuído entre caracteres suburbanos: a família de Zulmira, nesta peça, faz as vezes do coro, tem a mesma função, só não está posicionado estrategicamente fora da ação trágica, como na tragédia clássica.

*(Entram os parentes de Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira.)*

TUNINHO – O senhor é meu sogro, a senhora, minha sogra... E vocês, meus cunhados...

UM – Perfeitamente!

OUTRO – Claro!

TUNINHO – Pois é. Eu pergunto: estarei errado?

SOGRO – Caso sério!

SOGRA – Enfim!...

TUNINHO – Por exemplo, sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É a seguinte: digamos que eu queira beijar na boca. Ela, então, me oferece a face.

SOGRA – Virgem Maria!

---

<sup>115</sup> *Idem, ibidem.* p. 94.

TUNINHO – Afinal de contas, eu sou o marido. E se eu, por acaso, insisto, que faz minha mulher? Fecha a boca!

CUNHADO – Muito curioso!

TUNINHO – Mas como? – perguntei eu a minha mulher – você tem nojo de seu marido? Zulmira rasgou o jogo e disse assim mesmo: “Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!”

SOGRA – Ora veja!

CUNHADO (*de óculos e livro debaixo do braço*) – Caso de psicanálise!<sup>116</sup>

A família de Zulmira não tem qualquer participação ativa na trama que realize ação. Está inserida aqui apenas a fim de comentar uma atitude da protagonista para com o marido.

Representada em 1957, *Perdoa-me por me traíres* foi denominada por Nelson como tragédia de costumes. Mais uma vez Nelson consolida seu teor moderno ao misturar tragédia e comédia de costumes. Importante observar o conceito de comédia de costumes: “Estudo do comportamento do homem em sociedade, das diferenças de classes, meio e caráter.”<sup>117</sup> Ora, o estudo que aborda o conceito pode ser encontrado em várias peças de Nelson, mesmo aquelas denominadas como farsas, tragédias ou tragédias de costumes, pois essa é uma característica evidente na obra do dramaturgo. E essa peça não deixa de ter elementos da farsa, do trágico e também da comédia de costumes, bem como na peça analisada anteriormente.

No início da peça, Glorinha vai a uma casa de meninas (casa de prostituição) com sua amiga Nair. Lá se deparam com duas figuras que compõem o grotesco – elemento da farsa – na tragédia em questão: Pola Negri, um típico “garçom de mulheres”, ou seja, um homossexual, e Madame Luba, dona da casa de meninas. Ambas as personagens são caracterizadas grosseiramente pelo dramaturgo, numa espécie de sátira de determinados elementos sociais. Pola Negri, por exemplo, é descrito da seguinte forma: “Na sua frenética volubilidade, ele não pára. Desgrenha-se, espreguiça-se, boceja, estira as pernas, abre os braços.”<sup>118</sup> Tal observação está em uma rubrica, bem como a descrição de Madame Luba: “Madame Luba é uma senhora gorda, imensa, anda gemendo e arrastando os chinelos. Dá a impressão de um sórdido desmazelo.”<sup>119</sup> Esta última é lituana e carrega consigo um pesado sotaque, evidenciado por suas falas:

<sup>116</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. pp. 71-2.

<sup>117</sup> PAVIS, Patrice. *Op. cit.* p. 55.

<sup>118</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 128.

<sup>119</sup> *Idem, ibidem.* p. 129.

MADAME LUBA (*melíflua*) – Como vai, Nair? Como está passando? (*fala com Nair mas não tira os olhos de Glorinha.*)

NAIR – Bem. E a senhora?

MADAME LUBA (*com violento sotaque*) – Eu sempre vou muito bem, nunca ter uma dor de dentes...

NAIR – Trouxe-lhe aqui...

MADAME LUBA – Oh, sim, seu colega de colégio, Glorinha!<sup>120</sup>

Um outro exemplo é a atitude do médico que faz o aborto em Nair. Pago por Madame Luba, mas sem anestesia, o aborto ocorre numa clínica clandestina, onde o médico “aparece, chupando tangerina e expelindo os caroços”<sup>121</sup>. Mas além desses elementos grosseiros, que evidenciam o lado cômico desta tragédia, há também os elementos específicos da comédia de costume, ou seja, elementos que demonstram o comportamento do homem dentro de um meio social, evidenciam as diferenças de classes. Assim como em *A falecida* havia Pimentel, um homem milionário, que demonstrava a diferença social entre Tuninho e o empresário, em *Perdoa-me por me traíres* há o deputado, Dr. Jubileu de Almeida, que frequenta a casa de meninas e oferece à Glorinha um emprego em troca de seus serviços. Tanto na primeira quanto na segunda peça, os homens dotados de poder, superiores, têm domínio sobre as personagens com poder econômico inferior. Uma hierarquia imposta pelo valor econômico que torna evidente nas peças uma crítica a esse tipo de valor social.

(*Não há a menor conexão entre o que o Dr. Jubileu diz e o que o Dr. Jubileu faz.*)

DR. JUBILEU (*ofegante*) – Sabe datilografar? Te arranjo um lugarzinho, aumentamos a tua idade, juro, arranjo sim, arranjo. Mas olha: não repare no que eu disser, não... (*súbito põe-se a berrar como um possesso. Fora de si*)<sup>122</sup>

Do mesmo modo que há essa demonstração das diferenças de classes sociais, Nelson utiliza esses elementos da comédia de costumes para ironizar convenções sociais impostas. No caso, Dr. Jubileu é um deputado “velho, velhíssimo”, como diz a rubrica, que procura serviços da casa de meninas – com garotas de 14, 15 ou 16 anos que estão lá por dinheiro – e que os jornais chamam de “reserva moral”. Igualmente criticada é a casa de meninas, um lugar onde só entram “imunidades”, onde a polícia não aparece, pois está sob controle de Madame Luba.

Mas entre os três, o elemento mais importante aqui é o trágico: fatores que compõem a tragédia moderna na peça em questão. Bem mais evidente do que na peça anteriormente

<sup>120</sup> *Idem, ibidem.* p. 129.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem.* p. 141.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem.* p. 134.

analisada, a partir do segundo ato, *Perdoa-me por me traíres* constitui-se basicamente de elementos trágicos, misturados ao cômico, fortalecendo a estrutura tragicômica. Novamente não é possível distinguir elementos cômicos ou trágicos, pois cada cena funciona nos dois sentidos.

Há vários momentos trágicos na peça, conforme a percepção de Raymond Williams. Vários momentos trágicos surgem, carregados de sofrimento, como no final dos atos. Logo no primeiro ato, na cena final, é o momento em que o aborto de Nair dá errado e ela está com hemorragia. Num clima tenso, Nair está sofrendo na cadeira e o médico não pode fazer nada. Como único remédio, manda que sua enfermeira reze. Apesar de ser uma cena que carrega em si o sofrimento trágico, é inevitável que a relacionemos à ironia e ao grotesco, que formam o estilo do autor.

*(Assombrado diante do destino, o Médico está falando com uma calma imensa, uma apaixonada serenidade.)*

MÉDICO – Mas não adianta gaze, nem Pronto Socorro, nada!

NAIR – Não posso mais... Glorinha... vamos morrer... nós duas... Glorinha....

MÉDICO *(tem nova explosão. Berrando)* – Mas isso nunca aconteceu comigo, nunca! Não sei como foi isso! *(para a Enfermeira)* Reza, anda reza, ao menos isso, reza!

*(A Enfermeira cai de joelhos, une as mãos no peito.)*

MÉDICO *(berrando)* – Não rezas?

ENFERMEIRA – Estou rezando!

MÉDICO *(enfurecido)* – Mas não reza só para ti! Pra mim também! Eu quero ouvir! Anda! Alto! Reza, sua cretina!

*(A Enfermeira ergue-se e rompe a cantar um ponto espírita. O médico soluça.)*<sup>123</sup>

No final do segundo ato, a cena está transcorrendo em *flash-back*, lembrando como Judite, mãe de Glorinha, morreu. Na cena final, Tio Raul força Judite a tomar o veneno, logo depois de ela ter confessado que teve vários amantes, que se entregou até por um “*bom dia*”. Judite bebe todo o conteúdo do copo de uma só vez e cai agonizante no chão. A seqüência tensa que converge para o final trágico do ato, unido a outros atos que também carregam o trágico em si – apesar de vinculados ao cômico –, fortalece a estrutura da tragédia, evidenciando uma linha coerente, até então, no conjunto *Tragédias Cariocas*. Esse fortalecimento da tragédia ocorre também pelo conflito entre a protagonista Glorinha, com seus desejos, e o tio Raul, como representante da moral social. Semelhante cena trágica acontece no final do terceiro ato, mas

---

<sup>123</sup> *Idem, ibidem.* p. 144.

agora quem protagoniza são Tio Raul e a sobrinha Glorinha. Depois de uma cena bastante tensa, em que Tio Raul ameaça Glorinha, os dois combinam de morrer juntos.

TIO RAUL – Glorinha, eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim!  
Morre pensando que eu te criei para mim!

(Os dois levam o copo aos lábios, ao mesmo tempo. Tio Raul bebe de uma vez só. Glorinha ainda não bebeu. Tio Raul cai de joelhos, soluçando.)

TIO RAUL (num apelo) – Bebe! MORRE COMIGO! (num grosso gemido)

(Na sua ferocidade, Glorinha atira-lhe no rosto o conteúdo do copo.)

TIO RAUL – JUDITE...

(Fora de si Glorinha corre ao telefone. Tio Raul ainda se arrasta.)

GLORINHA (discando, em seu desespero) – Pola Negri! Sou eu, Pola Negri! Glorinha! Bem obrigada. Olha: eu vou sim, avisa à Madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... não se opõe... concorda... de forma que está tudo azul. Bye Bye.

(Tio Raul agoniza. Consegue erguer-se, num último esforço. Mas acaba rolando no degrau. Glorinha corre, abre a porta e desaparece. Tia Odete, que vinha passando, estaca. Caminha lentamente para o marido morto. Senta-se no degrau. Pousa a cabeça de Raul em seu regaço.)

TIA ODETE (na sua doçura nostálgica) – Meu amor!<sup>124</sup>

As cenas acima são compostas basicamente do trágico, sem grande menção a elementos cômicos que desfaçam a tensão do momento. Mas, por mais que sejam momentos trágicos surgidos de um conflito, eles são apenas parte de um todo que compõe a tragédia enquanto gênero. O trágico é um elemento que se tornou constitutivo da tragédia ao longo de uma tradição, e hoje já é quase indissolúvel, embora também apareça em vários outros gêneros. Os outros elementos são aqueles já percebidos em *A falecida*: os que compõem o drama moderno e a tragédia moderna. Basta apenas evidenciar que a peça estrutura-se enquanto drama moderno, inclusive Nelson volta a utilizar o *flash-back* a fim de trazer ao palco uma narrativa anterior ao tempo apresentado linearmente.

Nelson Rodrigues tentou explorar, ao longo das oito peças que constituem o ciclo das *Tragédias cariocas*, recursos diversos, especialmente elementos cênicos que transcendem a forma tradicional do drama – e, em consequência, da tragédia. O principal desses recursos talvez tenha sido mesmo o *flash-back* cênico. Esse recurso tornou-se uma alternativa bastante profícua da obra teatral do dramaturgo, pois é utilizado em momentos estratégicos e ajuda a manter a tensão trágica do texto. Ou seja, em vários momentos, tanto de *A falecida* como de *Perdoa-me por me traíres*, permanecem lacunas na trama. Mas essas lacunas são propositais, pois propiciam um

---

<sup>124</sup> *Idem, ibidem.* p. 179.

encaminhamento misterioso para o enredo. No entanto, tais lacunas são preenchidas quando aparece o *flash-back* e explica, assim, situações dúbias ou inexplicadas.

*Sete gatinhos*, encenada em 1958, foi descrita como divina comédia. Ironia da parte de Nelson ou não, esta é a peça que talvez possua menos elementos cômicos que provocam o riso. Se as três características da comédia são, opostas às da tragédia, provocar o riso no espectador, ter um final feliz e possuir personagens modestas<sup>125</sup>, esta peça de Nelson não se enquadra nesse gênero. Muito menos faz jus a um “divino”, no sentido restrito da palavra<sup>126</sup>. A peça inteira é composta de elementos trágicos, com algumas referências aos elementos da farsa, mas não à comédia. Assim como em *Perdoa-me por me traíres*, há cenas trágicas em sua essência que, unidas aos outros elementos, constituem a tragédia moderna como um todo. Principalmente, por tratar-se de uma peça em que a ação é centrada na necessidade individual do herói (Silene), e que a ação trágica acontece por meio desse herói – no caso, heroína. Silene é uma menina mimada que se torna o fundamento desta família, cujo objetivo é o seu casamento. É em torno de sua virgindade que o conflito desenvolve-se, pois essa seria a salvação da família de “Seu” Noronha.

Como referência de ação trágica, um exemplo é a cena em que Dr. Bordalo, médico da família, revela a “Seu” Noronha que Silene está grávida. Neste momento, todo o enaltecimento da jovem menina cai por terra e inicia-se uma seqüência de conflitos: as irmãs já não vêem mais motivos para continuarem se prostituindo e reivindicam o dinheiro juntado para o enxoval da irmã mais nova, revelam-se as mazelas da família, principalmente o fato de Arlete ter preferência por mulheres para se sentir menos prostituída. Por fim, revela-se quem conseguia clientes para suas filhas: o próprio “Seu” Noronha. Como conseqüência destes conflitos, ainda que não seja uma solução, há o desfecho trágico: o pai é assassinado pelas próprias filhas.

(*Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho.*)  
 ARLETE (*feroz, erguendo o punhal*) – O punhal do olhar na lágrima!  
 HILDA (*berrando*) – Larguem o meu pai! Assassinas!  
 (*E, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio.*)  
 HILDA (*com voz de homem*) – Mata, sim, mata velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado!<sup>127</sup>

<sup>125</sup> Segundo PAVIS, Patrice. *Op. cit.*, 1999.

<sup>126</sup> Por outro lado, “Divina Comédia” também pode fazer uma alusão à obra de Dante.

<sup>127</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 252.

Nesta peça podemos observar a linearidade de tempo. No entanto, como será abordado no próximo capítulo, logo no início da peça há a presença de uma curta narrativa anterior à trama propriamente dita, que se desenvolve a partir daquilo. Enfim, esta pequena narrativa permite que, ainda que sejam respeitados os elementos convencionais do drama, haja um fator que a identifique como moderna ao transparecer a distinção entre sujeito e objeto, como me referi anteriormente.

Já *Boca de Ouro*, escrita em 1959 e encenada em 1961, é caracterizada como tragédia carioca. Dentre as oito peças que compõem o ciclo das *Tragédias Cariocas*, somente esta e *Beijo no asfalto* (escrita e encenada em 1961) são assim denominadas. Tanto uma como a outra são peças que não possuem elementos nem do farsesco nem da comédia. São, enfim, coerentes com o intento de Nelson quando as denominou de tragédia. E, mais do que nunca, são cariocas, tendo como pano de fundo o cenário carioca, em geral, suburbano, retrato da classe média brasileira.

A respeito da primeira, *Boca de Ouro*, podem ser encontrados alguns elementos apontados tanto por Schiller quanto por Williams – este para identificar uma tragédia moderna. Schiller diz que para um fim moral a tragédia não pode apresentar um herói virtuoso. Isto ocorre com os heróis rodrigueanos: por mais heróis que eles sejam, nunca são virtuosos, ao contrário, são sempre carregados de falhas e fracassos. Justamente por isso eles são representantes da sociedade. Boca de Ouro é o herói da peça, nada virtuoso, é tido por um cafajeste sem caráter, inescrupuloso, que mata sem piedade. Mesmo na segunda versão da história, em que D. Guigui diminui a cafajestagem do ex-amante, ele aparece como um homem malandro, isento de culpa no assassinato. D. Guigui também não aparece como uma mulher virtuosa, é apenas uma suburbana, carregada de desejos e anseios, que apresenta diferentes pontos de vista da mesma história a cada impacto emocional provocado por alguma notícia. Essa idéia da personagem central ser desprovida de heroísmos (conforme o sentido clássico da palavra), evidencia o caráter popular das tragédias rodrigueanas. Além disso, sabe-se que ela havia abandonado o marido e os filhos para ficar com Boca de Ouro.

Mas antes de tudo, devo ater-me aos elementos que constituem o moderno no trágico rodrigueano. É fato que o trágico de Nelson Rodrigues, embora moderno, destoe da perspectiva de Szondi e também de Williams, em especial pela centralização no conflito individual. Williams, por exemplo, pensa a tragédia moderna enquanto uma estrutura liberal, de tragédia liberal, em que as personagens têm consciência de sua falha trágica tardiamente. Nas *Tragédias Cariocas* não há essa percepção, nem no momento da falha, nem depois. Por isso penso na

concepção de tragédia em Nelson Rodrigues como algo muito peculiar – daí a necessidade de uma nomeação própria, como *tragédia rodrigueana*.

Em *Boca de Ouro*, a heroína (D. Guigui) é quem vai conduzir a ação trágica. Percebe-se o individualismo da ação, uma evidência da característica moderna na estética trágica. Ela é a responsável pelas três versões dos fatos a respeito de Boca de Ouro, pois toda a narrativa provém de suas emoções. Assim, tudo o que acontece é desenvolvido a partir de uma visão intrasubjetiva: dentro da psicologia da própria personagem e coerente com sua estética interna. Interessante observar que a variedade de histórias que são contadas por Guigui nada mais é do que o narrador evidente no gênero dramático, proporcionando mais uma vez o misto de gênero na dramaturgia rodrigueana.

Em *Beijo no asfalto*, porém, as coisas transcorrem diferentemente. Os fatos não vão acontecer somente na psicologia de um herói, mas se centram no isolamento de Arandir, devido ao seu sofrimento, necessário enquanto conseqüência de um erro moral – que não foi necessariamente dele, mas que se tornou dele por imposição da mídia. Erro moral porque, na sociedade retratada na peça, beijar outro homem na boca é proibido, um crime contra a moralidade. No entanto, Arandir baseia-se no princípio da bondade, pouco se importando com o que é considerado certo ou errado na sociedade. E é aí que se encontra o seu maior erro, maior mesmo do que ter beijado outro homem: o de ter ignorado as regras impostas pela sociedade.

Não são muitas as cenas trágicas que evidenciam conflitos individuais em *Boca de Ouro*. Elas são mais evidentes em *Beijo no asfalto*, pois Arandir carrega seu fardo por ter beijado outro homem na boca. E não somente ele sofre, mas também sua esposa Selminha, que, violentamente interrogada pelo delegado Cunha e pelo repórter Amado Ribeiro, exalta-se e revela estar grávida, numa tentativa de provar a masculinidade do marido. Então, como forma de amedrontá-la, Amado manda que ela fique nua. A tensão refletida em Selminha, resultante da dúvida gerada no momento do interrogatório em contraposição a todas as experiências vividas por ela com Arandir, faz desta cena uma parte trágica da peça. Um outro exemplo é o desfecho trágico, na última cena, quando Aprígio revela-se apaixonado por Arandir e, em seguida, mata o genro com dois tiros. A personagem Aprígio mantém-se muito bem estruturada durante todo o desenvolvimento da peça<sup>128</sup>, de forma que a revelação de seu sentimento homossexual pelo genro não se apresenta inteiramente como apelativo, mas como um fato elucidativo às

---

<sup>128</sup> Conforme será demonstrado no próximo capítulo quando na análise da formação das personagens.

ambigüidades da personagem. Por outro lado, a morte de Arandir pode ser vista sob dois ângulos que se convergem: o primeiro, a questão do sofrimento do herói enquanto fator de emoção do público, conforme explicado por Schiller. Arandir é o herói virtuoso que sofre impiedosas injustiças e que, conseqüentemente, comove o espectador/leitor com sua morte. Segundo, porque esse aniquilamento pode ser visto também como a destruição do herói expressionista, que está fadado ao sofrimento e total anulação.

*Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* e *A serpente* formam, juntas, o pequeno conjunto de peça. A primeira, encenada em 1962, é chamada de peça em três atos. A outra, escrita em 1978 e encenada somente em 1980, é chamada de peça em um ato (a única peça de Nelson escrita em um ato). *Bonitinha* é uma peça que passa do cômico grotesco à mais alta tensão trágica em poucas cenas, contendo também características da comédia de costumes, sem, no entanto, dominar as características de um só gênero. Logo no início da peça, apresenta-se uma atmosfera etílica, na qual estão Edgard e Peixoto numa conversa que não é propriamente tensa, mas que tende à tensão; permanece um limiar tênue entre o que é conversa e o que é discussão. Eles discutem a frase atribuída a Otto Lara Resende, que percorre toda a peça: “O mineiro só é solidário no câncer”. Segundo a explicação de Edgard, não é apenas o mineiro, mas toda a raça humana que “não se solidariza com nada”. Então, com o apoio da frase do Otto, ele não tem escrúpulos para ganhar dinheiro. Aqui já está lançado o objeto da peça: conseguir dinheiro a qualquer custo. Incluem-se neste caso Ritinha, Edgard e Peixoto, que precisam de dinheiro e são capazes de tudo para consegui-lo. Na cena seguinte, na casa de Ritinha, ela está brigando com as irmãs, reclamando que elas não fazem a higiene pessoal corretamente e, numa atitude com total falta de poesia – como diria o próprio Nelson –, Ritinha passa a franja da toalha na orelha da irmã, conforme indica a rubrica. E nessa mesma cena, com algumas inclusões grotescas, há uma tensão no final, quando Ritinha briga com a irmã:

*(Estupefata, Ritinha avança para Aurora, que recua, com a cara desfigurada pelo ódio e pelo medo.)*

RITINHA *(arquejando)* – Eu me mato por vocês. Faço uma ginástica. Dou aula até altas horas. Qualquer dia, sou assaltada no meio da rua. E você ainda tem a coragem? Dizer que eu flertei! Agora você vai repetir. Eu flertei?

*(As duas irmãs, cara a cara.)*

AURORA – Flertou!

*(Ritinha esbofeteia. Continua batendo.)*

RITINHA – Sua descarada!

*(Aurora recua circularmente, debaixo de bofetadas.)*

AURORA (*aos soluços*) – Você vai me pagar! Juro! Você vai ver, Ritinha! Quero que Deus me cegue se. Você vai ver!<sup>129</sup>

Nessa cena, há uma rápida transposição do grotesco ao trágico. É evidente que, desde o início da peça, há uma tensão que, se continuada, pode levar a alguma ação trágica. No entanto, para quebrar a tensão e provocar o riso, surge uma cena bem cotidiana, um fato grotesco, grosseiro, que é Ritinha limpar a orelha da irmã com a ponta da toalha.

Logo adiante, há o que podemos chamar de uma abordagem dos costumes<sup>130</sup>: o retrato da diferença social e o estudo do caráter no ser humano. Edgard, jovem suburbano, aceita se casar com Maria Cecília por causa do dinheiro dela. Então, ele vai até a casa de Werneck para conversar sobre o casamento.

(*Passagem de cena. Sala do Dr. Werneck. Ele, exuberante, barrigudo, está enchendo um copo. Presentes também o Dr. Peixoto e a esposa do velho, D. Lígia. Edgard aparece por fim. Senta-se.*)

WERNECK (*para Edgard*) – Você já sabe de tudo?

EDGARD (*que ia começar*) – De fato.

PEIXOTO (*interrompendo*) – Conte o caso, por alto.

WERNECK – Bem. Portanto, você sabe que a moça. A moça que sofreu o acidente. Foi um acidente. Assim como um atropelamento, uma trombada. Pois a moça é minha filha. Quer dizer, a filha do seu patrão. Isso é importante. A filha do seu patrão. Entendido?

EDGARD – Sim, senhor.

WERNECK (*com uma satisfação brutal*) – Gostei da inflexão. Um “sim, senhor” bem, como direi.<sup>131</sup>

Essa cena transcorre sempre com a imposição social de Werneck esclarecendo e enaltecendo a diferença que há entre patrão e empregado, para que Edgard se lembre de sua posição até mesmo depois de casado.

Nessa peça, ao contrário das outras desse ciclo rodrigueano, o final não é trágico, não é tenso e não é triste. É, por incrível que pareça, um *happy end*, bem atípico aos finais de Nelson Rodrigues. Após suprimidos os contraventores da peça, Peixoto e Maria Cecília, vem o final feliz: Ritinha e Edgard libertam-se e, numa cena quase cômica para a peça, correm até a praia, onde Ritinha confessa que nunca teve prazer com homem nenhum, mas com Edgard será a primeira vez. Esse desfecho, porém, não evita que a peça seja uma tragédia, visto que o sentido

<sup>129</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. pp. 254-5.

<sup>130</sup> No caso, os costumes da burguesia carioca das décadas de 50 e 60. Aliás, este é um retrato bastante marcado nas peças de Nelson Rodrigues: a classe média carioca.

<sup>131</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 266.

do trágico não se dá por um final trágico. Justamente o contrário: aqui o conflito é resolvido, o que possibilita o *happy end*.

Em *A serpente*, encontram-se apenas elementos trágicos, em especial os do senso comum. Pode-se entender aqui como o sentido trágico, como foi sendo absorvido pela tradição, influencia a constituição da tragédia, pois a peça é repleta de situações trágicas. Do começo ao fim da peça o clima é de tensão, o que causa durante a leitura um certo desconforto e mal-estar. Já no início, Décio e Lígia discutem, enquanto Décio arruma as malas para ir embora:

*(É a separação. Décio está fechando a mala. Fecha, levanta-se e vira-se para Lígia, a mulher, que olha com maligna curiosidade.)*

DÉCIO - Pronto.

LÍGIA - Você não vai falar com papai?

DÉCIO - Pra que falar com teu pai? Não falei com a principal interessada, que é você? Perde as ilusões sobre teu pai. Teu pai é uma múmia, com todos os achaques das múmias.

LÍGIA - Então por que você não desaparece? Pode deixar que eu mesma falo. Como é suja a nossa conversa.

DÉCIO - Não me provoque, Lígia!

LÍGIA - Acho gozadíssima sua insolência. Não se esqueça que nós estamos casados há um ano e que você.

DÉCIO - Pára!

LÍGIA - Me procurou só três vezes. Ou não é?

DÉCIO - Continua e espera o resto.

LÍGIA - Três vezes você tentou o ato, o famoso ato. Sem conseguir, ou mintou?

*(Décio avança para a mulher. Segura Lígia pelo pulso.)<sup>132</sup>*

Esse é o clima em que transcorre toda a ação da peça, com brigas, discussões. Visto que toda a peça é composta assim, ela só pode ser classificada como tragédia. Dialeticamente, ela é composta pela esfera do "inter", pois toda a ação é decorrente das relações entre as personagens: tanto de Lígia quanto de Guida e de Paulo. Inclusive o fim trágico, quando Paulo mata sua esposa Guida por causa de seu ciúme doentio, jogando-a do alto do prédio onde moram, foi resultado de um conflito entre as vontades dessas duas personagens. Mas, para que a ação transcorra, Nelson utilizou-se do diálogo. É através dele, mais do que em qualquer outra peça, que as cenas se desenvolvem. Além disso, a peça acontece num único e inevitável tempo: o presente. Seus elementos são de um drama convencional e, em vários aspectos, ela fica aquém da força dramática comum ao dramaturgo. Algumas vezes percebem-se cenas forçadas, diálogos simples numa temática que exigiria mais recursos do autor. A ausência de tais elementos, no

<sup>132</sup> *Idem, ibidem*. p. 57.

entanto, não inibe o que Nelson Rodrigues soube desenvolver com maestria: os diálogos. Nesta peça, com uma quase ausência de rubricas, a força dialógica mostra sua importância. A ação desenvolve-se a partir do conflito entre os desejos das personagens: Guida deseja Paulo, que deseja Lígia, que deseja Paulo. Como uma quadrilha drummondiana, os desejos recíprocos de cada um são responsáveis pelas atitudes deles, e, conseqüentemente, conduzem a trama da peça.

(*Lígia cai de joelhos. Guida vai fazer sua ária.*)

GUIDA – Você foi sempre tudo para mim. Um dia, eu te disse: – “Vamos morrer juntas?” E você respondeu: – “Quero morrer contigo”. Saímos para morrer. De repente eu disse: – “Vamos esperar ainda”. E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. Mas tive medo, quando você se apaixonou e eu me apaixonei.<sup>133</sup>

Como neste exemplo, o monólogo, enquanto elemento épico, é inserido em meio aos diálogos, quebrando um pouco a convencionalidade dos elementos dramáticos.

Quanto ao tempo, ele sim é absoluto. Linearmente narrada, a peça transcorre unicamente no tempo presente, sem recursos adicionais ou inovadores.

Por fim, *Toda nudez será castigada*, encenada em 1965, foi chamada pelo autor de obsessão. Talvez, ao lado de *A falecida* e *Beijo no asfalto*, essa seja a peça mais bem estruturada e desenvolvida do dramaturgo. Nela, o herói – Herculano – é casado com uma prostituta, Geni. A narrativa de *Toda nudez será castigada* transcorre basicamente a partir das memórias de uma morta: a prostituta Geni matou-se e deixou uma fita cassete contando todo o acontecido. Ora, nessa narrativa, fica patente a distinção entre um sujeito e o objeto. Por outro lado, podemos considerar que, se tudo o que acontece no palco é reflexo do imaginário da prostituta, então toda a trama é desenvolvida a partir da esfera intrasubjetiva, assemelhando-se ao drama expressionista. Semelhança que identificamos porque a narradora é a única personagem cuja existência é certa. Todos os demais são apenas representações de suas lembranças. De qualquer forma, a peça em si não pode ser enquadrada como um drama ou uma tragédia convencional. O que pode ser percebido é uma estrutura altamente bem desenvolvida e moderna. O conflito da prostituta com a família de Herculano é a grande engrenagem da trama, desde suas paixões até os tabus enfrentados.

---

<sup>133</sup> *Idem, ibidem*. p. 61.

Mas esta tragédia é uma peça moderna? Evidentemente. Nelson foi, literariamente, moderno. Em especial no que concerne à estrutura, falando-se de dramaturgia. Vários são os exemplos da sua modernidade, desde os elementos dos sentimentos trágicos até o isolamento do herói e a condução da ação trágica por meio do herói.

Em vários momentos da peça a ação é levada à tensão máxima, provocando um recorrente sentimento trágico. Já no início, as tias estão pesarosas com a sanidade de Herculano. Devido ao falecimento de sua esposa, as tias têm medo de que ele se mate, pois está em estado de choque e depressão. Um dos momentos mais trágicos da peça ocorre quando uma das tias revela a Herculano a violação de seu filho na cadeia:

TIA (*contida mas tiritando*) – Estou dizendo coisa com coisa. Serginho bebeu e brigou.

HERCULANO – Mas está vivo? Está vivo?

TIA – Prenderam o menino. Botaram o menino no xadrez junto com o ladrão boliviano. O outro era muito mais forte. (*Exaltando-se*) E, então (*tem um verdadeiro acesso*), o resto não digo! Vocês não vão saber! (*Recua diante de Geni*) – Essa mulher não vai ouvir de mim, nem mais uma palavra.

HERCULANO – Mas está vivo?

TIA (*incoerente, cara a cara com o sobrinho*) – Teu filho foi violado! Violado! Não é isso o que você queria saber? (*Vai até Geni e repete para Geni*) Violado! Violaram o menino!

HERCULANO (*soluçando*) – Não! Não!

TIA (*mudando de tom. Um lamento quase doce*) – O menino serviu de mulher para o ladrão boliviano! Gritou e foi violado! O guarda viu, mas não fez nada. O guarda viu. Os outros presos viram.<sup>134</sup>

As ações se desenvolvem por meio das personagens e do que elas sentem e sofrem. E uma das marcas do moderno é justamente a ação centrar-se na necessidade individual do herói. Assim vemos em *Toda nudez será castigada* a necessidade de Herculano em liberar-se de um enquadramento sexual determinado pela instituição do casamento; ou então, a necessidade de Geni de satisfazer-se não somente com Herculano, mas também com Serginho. O desejo de Serginho em vingar-se do pai transforma-o em amante da madrasta. Logo, vemos que as ações são conduzidas pelas vontades das personagens, assim como nas outras peças aqui analisadas, o evidencia uma das grandes marcas de Nelson Rodrigues. No caso de *Toda nudez*, principalmente pela necessidade de Patrício vingar-se de Herculano.

---

<sup>134</sup> *Idem, ibidem.* p. 208.

O dramaturgo, ao extrapolar alguns conceitos do trágico e do drama convencionais, fundou o que eu prefiro chamar de trágico rodrigueano. O conflito individual perpassa todas as peças deste meu *corpus* de estudo, fundindo o sentido do trágico a uma estética inovadora do que pode ser chamado de tragédia. Enfim, o dramaturgo conseguiu, ao menos no ciclo das *Tragédias Cariocas*, mesclar objetos do trágico antigo e do moderno, mas, não satisfeito, foi buscar recursos de outros gêneros dramáticos para embasar o seu próprio estilo, trágico, tragicômico, melodramático.

#### 4. DRAMATURGIA FECUNDA

O desenvolvimento deste capítulo diz respeito somente ao aspecto estético-literário das peças de Nelson Rodrigues. O objetivo desse estudo não é somente identificar elementos que constituam o universo dramático rodrigueano, mas antes verificar a estruturação e desenvolvimento das peças.

Nelson desenvolveu suas *Tragédias Cariocas* sempre à guisa do melodrama. Tragédias com resquícios de melodramas. E por causa dessa escolha, acidental ou não, os críticos, algumas vezes, o diminuíram como dramaturgo. Mas até que ponto essa escolha realmente influencia no aspecto literário? O melodrama é menor do que uma tragédia na sua constituição mais pura? Ou menor do que uma comédia? Aliás, essas peças são o que realmente? Tragédias, comédias, melodramas, tragicomédias? Para responder a essas perguntas, vou antes passar por algumas etapas de compreensão da estética rodrigueana.

Neste capítulo, analiso a fundamentação estrutural das peças: as personagens, a trama, os atos, cenas e rubricas. Como Nelson desenvolveu suas peças a partir desses elementos dramáticos. Isso no intuito de tentar perceber dentro das peças eventuais contradições bem como a trama em si, como ela é amarrada. Mas devemos pensar que, antes de tudo, numa peça de teatro, o aspecto principal é a personagem, ou as personagens. São elas as responsáveis pelo desenvolvimento da trama, elas que fundamentam as ações, elas que carregam a palavra.

Anatol Rosenfeld<sup>135</sup> considera grande uma obra literária ficcional a partir do momento em que ela traz em si seres humanos de contornos bem definidos e definitivos, que vivem situações exemplares e de um modo exemplar – não só no sentido positivo, mas também no negativo. Ou seja, seres humanos que além de serem ligados a uma rede de valores, passam por conflitos e encontram-se em situações-limite em que revelam aspectos essenciais da vida humana. Porém, é preciso que essas representações da vida humana estejam integradas num todo estético. Por isso é que a preferência deste estudo centra-se nas personagens, ainda mais

---

<sup>135</sup> ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: CANDIDO, Antonio et. alli. *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 11-49.

porque são elas que carregam toda a significação do teatro, e é a partir das personagens que outros elementos da trama dramática podem ser averiguados. Afinal, conforme pôde ser verificado nos capítulos anteriores, todos os aspectos analisados aqui se desenvolveram a partir das personagens – seja por sua vontade, medo, expectativa ou iniciativa individual.

#### 4.1 A estrutura dramática

Não podemos pensar em estudar a dramaturgia sem compreender sua estrutura e formação, nem fechar os olhos para o desenvolvimento das personagens e sua relação com a trama. É inegável que o principal elemento de um texto dramático seja a personagem. Mas ela não funciona sozinha: junto dela, estão muitos outros elementos que vão ajudá-la na boa estruturação de uma peça. Alguns deles são as cenas, que juntas compõem um ato; os diálogos, que são acompanhados das rubricas. Estas, por sua vez, assumem uma real importância dentro do teatro de Nelson Rodrigues<sup>136</sup>, pois determinam muito do que as personagens escondem por trás das palavras ditas, bem como antecipam ao leitor uma idéia do cenário, que não será visto até a encenação, da movimentação das personagens, entre outras coisas. Segundo Luiz Fernando Ramos, em *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*, a rubrica é um objeto para a compreensão da literatura dramática como um fenômeno teatral e liga os aspectos literário e cênico. É através das rubricas que o dramaturgo pode evidenciar uma primeira encenação do seu texto. Além disso, também pode ser utilizada pelo encenador como o registro ou a marca de um método utilizado em determinada montagem do texto. No teatro moderno, a rubrica assume importância ainda maior:

A tendência que se verifica, se observada a dramaturgia dos últimos cinquenta anos, é de presença cada vez mais marcante do discurso didascálico: seja numa reação dos dramaturgos tradicionais para garantirem suas interpretações na concretização cênica operada pelos diretores; seja, no sentido oposto, por conta dos encenadores que escrevem textos que narram, depois de encenados os espetáculos, os respectivos processos de montagem, e aprofundam as experiências pioneiras de Piscator.<sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Se formos comparar Nelson a um quadro dramático nacional, em que os autores costumam desenvolver suas tramas com base principalmente nos diálogos.

<sup>137</sup> RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999. p. 42.

Dito isso, posso afirmar: as rubricas são, efetivamente, o segundo principal elemento constitutivo da tragédia de Nelson Rodrigues ao lado dos diálogos. Só têm menos importância do que as próprias personagens, visto que são através dos diálogos e das rubricas que as personagens se formam.

Devemos, antes de tudo, ter em mente que no teatro, tudo o que acontece é por meio das personagens. É através delas que tomamos conhecimento do que aconteceu e do que acontecerá, do que elas sentem e de toda a ação.

A personagem, conforme explica Rosenfeld<sup>138</sup>, em qualquer texto literário, é o que evidencia o caráter ficcional, pois é através dela que a imaginação se torna densa. No poema, manifesta-se um “Eu lírico”, que não pode ser confundido com o autor. Apesar disso, no poema lírico, a personagem não se define nitidamente. Já na literatura narrativa e dramática, a função da personagem torna-se muito mais marcante. Na ficção narrativa, o discurso pode ser ambíguo, projetado tanto pela perspectiva da personagem quanto pela perspectiva do narrador fictício. Na ficção dramática, por sua vez, a função do narrador fixa-se nas rubricas e as personagens assumem a importância do texto, constituindo as palavras e as ações. Ou melhor, no texto dramático, o diálogo é concebido através das personagens.

Como fator estético mais significativo da personagem na peça de teatro, resumo, então, algumas idéias de Décio de Almeida Prado<sup>139</sup>. Para o crítico, o que diferencia o gênero narrativo do dramático é justamente a personagem, pois, no teatro, ela é o principal elemento constitutivo, nada existe na dramaturgia senão através dela. “*Tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator.*”<sup>140</sup> Claro, isso numa montagem cênica, mas não exclui a possibilidade de o texto dramático falar do homem através do próprio homem, representado pelas personagens.

O que caracteriza a personagem, segundo Décio, são três vias principais: o que a personagem revela sobre si mesma, o que ela faz e o que os outros dizem a seu respeito. E o meio para isso é o diálogo, pois ele torna consciente aquilo que seria inconsciente.

Portanto, vou iniciar a análise recorrendo à formação das personagens, com o intuito de identificar como elas são estruturadas no decorrer da trama, principalmente tendo por base a

---

<sup>138</sup> ROSENFELD. *Op. cit.*, 2002.

<sup>139</sup> PRADO, Décio de Almeida. “A personagem no teatro”. In: CANDIDO. *Op. cit.*, 2002. pp. 83-101.

<sup>140</sup> *Idem, ibidem.* p. 84.

força dialógica como integrante de sua composição. A seguir, será verificada a importância das rubricas para a dramaturgia de Nelson Rodrigues e a constituição do todo em suas peças.

#### 4.1.1 A formação dos diálogos e das personagens

Nas peças aqui estudadas, as *Tragédias Cariocas*, é possível perceber alguns elementos que auxiliem na constituição e caracterização de suas personagens. Esta formação está estreitamente vinculada ao desenvolvimento dos diálogos, que, juntos, encaminham a ação da trama.

Grande parte da caracterização das personagens é evidenciada pela linguagem dos diálogos. É pela linguagem designada a cada personagem que podemos identificar sua classe social e o ambiente em que vive. A linguagem transforma as personagens em arquétipos de vários mundos, vários ambientes, além de ser um fator de grande importância para a formação da personagem rodrigueana. E quanto à diversidade de mundos retratados pela oralidade, Nelson soube muito bem aproveitar isso, inclusive o livre trânsito entre a periferia, representante das classes sociais mais baixas, e os bairros nobres, ambiente de vivência das classes altas. Enquanto o primeiro é o elemento representativo, nas *Tragédias Cariocas*, de uma maior liberdade expressiva do ser humano, que ainda consegue ser espontâneo no desenvolvimento de suas ações, as classes altas representam a deturpação dessa desenvoltura, são seres que transitam em sentido contrário às classes baixas e as utilizam para o proveito próprio. Ou seja, as classes altas, a burguesia, nas peças de Nelson, aparecem no sentido de quebrar uma “harmonia” que resta entre as classes mais baixas, violentando-as mesmo no sentido sexual, aproveitando-se de favores sexuais que uma presta à outra. Ou seja, a classe alta e a classe baixa entram em conflito (conflito de classes?), em princípio pelo aspecto sexual, mas que se estende por campos econômicos, hierárquicos e sociais.

Evidentemente, essa linguagem caracterizadora das personagens auxilia, também, na própria constituição da força dialógica do teatro de Nelson Rodrigues. Os diálogos, aqui, se tornam naturalmente um poderoso instrumento dramático, de forma que possibilitem a força e coerência das personagens e da ação – tudo, unido, como um todo que não pode ser dissolvido.

Um dos principais exemplos em que a linguagem aponta a discrepância das classes sociais e determina a função da personagem da peça é o de Werneck, em *Bonitinha, mas ordinária*. Claramente, esta personagem é determinada como um homem amoral, detentor de poderes e dinheiro, que invade o suburbano para destituí-lo da ordem e da moral. Toda essa

caracterização torna-se evidente pela linguagem a que recorre Werneck. Ele é o milionário que faz o contraponto com Edgard e Ritinha, os dois suburbanos da peça, também fortemente caracterizados pela linguagem utilizada. Assim como ele comprou o marido da filha mais velha, Peixoto, agora o milionário também pretende comprar Edgard para salvar a honra da filha mais nova, que foi estuprada por cinco negros (sabe-se mais tarde que foi a pedido dela). Sem caráter, Werneck promove uma curra em seu apartamento na Barra da Tijuca, bairro nobre da zona sul do Rio de Janeiro. Aqui aparece bem a posição do nobre e do suburbano: a zona sul, Barra da Tijuca, lugar nobre utilizado para exploração das classes menos privilegiadas, pois na curra, as três irmãs de Ritinha são violadas para deleite dos grã-finos presentes na festa.

WERNECK – O negócio é assim. Vamos preparar os namorados. Vamos entupir os namorados de maconha. E aqui, dentro desta sala, eles vão caçar as pequenas.

2º. GRÃ-FINO – Mas isso é crime!

WERNECK – Sua besta! Ou vocês não acreditam no Poder Econômico? Vou indenizar, compreendeu, pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família, rapaz. O negócio dá em nada.<sup>141</sup>

A partir deste diálogo com um dos convidados da curra, pode-se perceber como Werneck se posiciona socialmente, pois ele valoriza não só seu *status*, mas também seu dinheiro utilizado para comprar as pessoas e, assim, satisfazer seus desejos. Assim como ele quer comprar a virgindade das três meninas, irmãs de Ritinha, também tenta comprar Edgard, oferecendo-lhe uma grande quantidade de dinheiro para que ele se case com Maria Cecília. Mas nunca deixa de enfatizar a diferença social que os distingue, por meio da agressão verbal para com Edgard e todos aqueles que se encontram abaixo dele na hierarquia social. Como no exemplo anterior, Werneck carrega em sua fala sempre palavras que o ligam ao poder e ao dinheiro:

WERNECK – 11 anos. E começou de baixo. Veio do nada. Qual foi mesmo o seu primeiro posto lá?

EDGARD – Auxiliar de escritório.

WERNECK (*num berro triunfal*) – Mentira!

D. LÍGIA (*atônita e repreensiva*) – Que é isso Heitor?

WERNECK (*exultante*) – Mentira, sim! É mentira! Você começou como contínuo.

Contínuo! (*Para Peixoto*) Não foi como contínuo?

PEIXOTO – Contínuo.

EDGARD (*atônito*) – Realmente, eu!

---

<sup>141</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 314.

WERNECK (*brutalmente*) – Contínuo! Contínuo! Portanto, não se esqueça: – você é um ex-contínuo! Põe isso na cabeça!<sup>142</sup>

Nessa mesma peça, Maria Cecília também é uma personagem que se diferencia socialmente do noivo pela própria linguagem que ambos utilizam. Assim como o pai, embora de maneira mais branda, a jovem enfatiza a divergência de ordem social que existe entre ela e Edgard, evidenciada pelo uso da palavra “contínuo” como conotação de inferioridade.

EDGARD – Um momento. Sou filho de um homem que morreu na Santa Casa. Aliás, no hospício. Meu pai, até a hora de morrer, teve orgulho. Nunca perdeu o orgulho. Até o fim foi orgulhoso.

MARIA CECÍLIA – Posso falar?

EDGARD – Desculpe.

MARIA CECÍLIA – Eu acho. Não sei. É uma impressão. Acho que você tem vergonha, sei lá, de ter sido contínuo.<sup>143</sup>

A tentativa de manter o orgulho do pai intacto é, ao mesmo tempo, desestruturada pela ação de Maria Cecília de enfatizar o início pobre do rapaz na empresa cujo dono é o próprio pai, Werneck. Mas o que deve ser evidenciado é justamente essa usurpação da tranqüilidade e relativa ingenuidade da classe baixa pela classe alta. A delicadeza e tranqüilidade da fala de Marica Cecília carrega, em si, um tom negativo e pejorativo para a palavra “contínuo”, o que, necessariamente, faz Edgard sentir-se inferiorizado socialmente perante a noiva.

Para continuar no âmbito desta peça, acho necessário mostrar como se constituem as personagens suburbanas, principalmente representadas por Ritinha e Edgard. Ela sustenta as três irmãs mais novas e a mãe, depois que esta enlouqueceu. É vizinha de Edgard e vivem em um apartamento de classe baixa, onde freqüentemente falta água. Além de alguns elementos dispersos na trama que caracterizam Ritinha como uma moça jovem, a linguagem transforma-se em um grande fator para isso.

RITINHA – Sua boba! De mais a mais, você tem namorado. E não está direito. Outra coisa. Eu dou um duro desgraçado.

AURORA (*chorando*) – Eu tenho 18 anos! Não sou criança!

DINORÁ – Todo mundo dá carona!

---

<sup>142</sup> *Idem, ibidem.* p. 267.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem.* p. 275.

RITINHA (*pra Dinorá*) – Cala a boca! (*Quase chorando*) Dou um duro pra que vocês se casem. Pra mim, não quero nada. Só peço a Deus que vocês se casem na igreja, direitinho, de véu e grinalda. Estão ouvindo?

AURORA – Que coisa!

RITINHA – Mas se eu souber, cala a boca! Se eu souber que uma de vocês. Qualquer uma! Andou de *jeep*, aceitou carona de Edgard. Numa simples carona pode acontecer tudo! Tudo! Eu quebro a cara duma! Rebento a primeira que!<sup>144</sup>

Expressões como “quebro a cara duma” são enquadradas, no decorrer da trama, às personagens suburbanas, que utilizam gírias e expressões populares, o que enfatiza a diferença existente entre elas e as personagens de classes mais altas. Interessante observar que Ritinha, a filha mais velha de D. Berta, vê-se obrigada a se prostituir para conseguir manter a família e poder pagar uma dívida da mãe, que fora acusada de roubo nos Correios. Essa história é evidenciada, antes de tudo, por uma frase solta, quase única da mãe de Ritinha:

D. BERTA (*na sua incoerência de insana*) – É, sim, D. Rita. D. Rita houve um roubo nos Correios. Disseram que fui eu, que eu roubei. (*Baixo e sôfrega*) Vou ter que repor o dinheiro.<sup>145</sup>

Essa frase, quase perdida entre o diálogo em que se encontra, será a chave para a compreensão adiante da trama: aqui já está explícito o motivo pelo qual Ritinha viu-se obrigada a se prostituir.

Assim como Ritinha, Edgard também integra o rol das personagens suburbanas em contraposição aos grã-finos da peça. Ele, apesar de gostar de Ritinha, aceita se casar com Maria Cecília, grã-fina, por causa do dinheiro e de uma possível ascensão social.

EDGARD – Mas eu sou um pé-rapado! Um borra-botas!

PEIXOTO – Não interessa, ouviu? Não interessa! (*Erguendo-se e patético*) O mineiro só é solidário no câncer! (*Feroz*) É ou não é?

EDGARD (*exultante*) – Só no câncer!

PEIXOTO – Portanto, já sabe. Eu arranjo tudo. Você entra com o sexo e a pequena com o dinheiro. Ainda por cima, linda, linda! Uma coisinha, rapaz! Essas gajas que saem na “Manchete” não chegam aos pés. Não são nem páreo pra tal garota.

EDGARD – Topo. Caso já. Imediatamente! Caso! Sempre gostei de grã-fina. A grã-fina é a única mulher limpa. A grã-fina nem transpira.<sup>146</sup>

<sup>144</sup> *Idem, ibidem.* p. 254.

<sup>145</sup> *Idem, ibidem.* p. 255.

<sup>146</sup> *Idem, ibidem.* p. 251.

Nos diálogos protagonizados por Edgard e de Ritinha, a preocupação com a honra e com a posição social é evidente. O rapaz quer se casar com uma jovem rica para alcançar *status*, enquanto a moça suburbana preocupa-se em casar as irmãs menores como fator de aprovação para a sociedade, pois é quase uma exigência do meio. Mais do que a linguagem, essas falas vão evidenciar, também, uma formação da personagem advinda da cultura e da sociedade, o que se entrelaça e é um elemento indissolúvel da questão da linguagem como elemento formador da personagem.

“Contínuo” é uma palavra utilizada nas peças de Nelson Rodrigues para, principalmente, designar a inferioridade social da personagem, representada pela profissão de baixa renda. Como já foi visto, em *Bonitinha, mas ordinária* é esta a palavra responsável por evidenciar a subordinação que Edgard deve a Werneck e a Maria Cecília. Além disso, em *Os sete gatinhos*, peça que percorre o mesmo tema<sup>147</sup> que a anterior, também utiliza “contínuo” como forma de evidenciar não somente uma profissão inferior, mas para esclarecer a subordinação hierárquica que um deve a outro. É o caso de “seu” Noronha, pai das cinco jovens, que é contínuo na Câmara dos Deputados.

DR. PORTELA (*superior*) - E outra coisa, “seu” Noronha. De fato, o senhor tinha me dito, quando matriculou sua filha, que era funcionário da Câmara, se não me engano da Secretaria. Mas na semana passada estive lá e qual não foi a minha surpresa ao vê-lo, no seu uniforme próprio, servindo cafezinho aos deputados! O senhor não me viu e eu achei muita graça, até. Afinal contínuo, hem, meu caro Noronha? E creio que, agora, vai me pedir desculpas...<sup>148</sup>

Neste exemplo, Dr. Portela, supervisor da escola onde Silene estudava, faz questão de tornar latente a diferença social que existe entre ele e aquela família, visto que o pai é contínuo, um simples contínuo face ao cargo de alto escalão de Dr. Portela. Nelson soube muito bem explorar as diversidades sociais, transportando para suas peças o reflexo de uma sociedade que privilegia o *status* e o dinheiro, sempre contrapondo as classes de baixa e a alta renda.

Ainda em *Os sete gatinhos*, Bibelot é o típico malandro, que tenta aproveitar as situações a seu favor, rapaz do subúrbio que busca uma forma fácil de ganhar dinheiro.

---

<sup>147</sup> O tema ao qual me refiro é a tentativa de salvaguardar a honra das jovens adolescentes, mantendo sua virgindade. Em *Bonitinha*, a irmã Ritinha se prostitui para casar as irmãs mais novas na igreja, da mesma forma, em *Os sete gatinhos*, as quatro irmãs mais velhas se prostituem para casar a caçula, Silene.

<sup>148</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 221.

BIBELOT – Não me conheces, Aurora?  
 AURORA – Não sei onde você trabalha!  
 BIBELOT – Não seja por isso. Te conto, já, a minha vida todinha. Olha: trabalhei na P.E. e me puseram de lá pra fora.  
 AURORA – Por quê?  
 BIBELOT – Dei uns tiros num cara. Folgou comigo e já sabe.  
 AURORA (*com certo deslumbramento*) – Morreu?  
 BIBELOT – O cara? (*faz um gesto como se lavasse as mãos*) Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe.<sup>149</sup>

Através dessa cena, logo no início do primeiro ato, já é possível identificar Bibelot como um autêntico “boa pinta”. Senhor de si, ele acredita piamente no seu poder de sedução e na sua malandragem. A sua fala transparece toda a aura de malandro que o envolve, inclusive pela liberdade lingüística utilizada por ele. “Dei uns tiros num cara”, expressão bastante popularesca que beira ao grotesco da situação, bem como “Não sei, não quero saber e tenho raiva de quem sabe”. Estilo próprio da personagem nesta peça, um sujeito que se aproveita de tudo e de todos. Essa característica, que fica evidente neste diálogo acima, se mantém no final da peça, quando Bibelot reaparece:

AURORA – Está bem. Então, vou te fazer outra pergunta. (*acariciando-o no rosto e nos cabelos*) Esta responde? responde?  
 BIBELOT – Que pergunta?  
 AURORA (*tentando seduzi-lo*) – Dá tua opinião: você acha que eu daria, enfim, que eu seria uma boa esposa, talvez?  
 BIBELOT (*no seu espanto*) – Esposa?  
 AURORA (*trêmula, sem saber o que dizer*) – Sim, uma mulher do lar?  
 BIBELOT (*com alegre ferocidade*) – Eu te quero na zona!  
 AURORA (*recuando e num sopro de voz*) – Cala a boca! Não diz mais nada! (*cara a cara com o ser amado*) Se há um momento em que você não pode me ofender, é este, este agora!  
 BIBELOT – Mas Aurora: olha a tua pinta! Chega, ali, no espelho! Faz favor!  
 AURORA – (*na sua fúria*) – Você continua me humilhando!?  
 BIBELOT – É a verdade! (*dá-lhe uma palmada estalada*) Isso aqui ainda vai me dar muito dinheiro!<sup>150</sup>

A maneira como Bibelot se dirige a Aurora, vislumbrando nela um futuro “na zona” que lhe seja rentável, bem como palavras que ele utiliza, como “olha a tua pinta” ou “Faz favor”, apontam uma coerência da personagem com o seu objetivo na peça: Bibelot é justamente aquele que tirou a virgindade de Silene e é o pai do filho que a jovem espera. Além disso, para

<sup>149</sup> *Idem, ibidem.* p. 189.

<sup>150</sup> *Idem, ibidem.* p. 248.

completar a imagem de malandro, ele, além de ter um caso com Aurora e Silene ao mesmo tempo, ainda é casado com uma mulher que está em fase terminal de câncer, e ele pouco se importa com isso.

Um outro caso da diferenciação social aparece em *A falecida*. Zulmira teve um caso com João Guimarães Pimentel, um empresário bem sucedido que aqui tem uma função semelhante à de Werneck: o homem burguês como perturbador da ordem mantida no espaço suburbano através do uso sexual da mulher de classe baixa. Aparentemente, o primeiro momento em que há a corrupção da decência suburbana é sexual, mas este caráter se expande para outros, cada vez mais no intuito de alargar as diferenças sociais, a diferença de classes. Esta personagem, Pimentel, só aparece no final da peça, quando Tuninho o procura para conseguir dinheiro para o enterro da falecida. Então, acontece o confronto entre o marido, representante do subúrbio, e Pimentel, representante da burguesia. Tal encontro é, principalmente, marcado pela linguagem diferenciada. Primeiro, a explanação de Pimentel sobre o seu caso com Zulmira:

PIMENTEL - Tudo durou uns cinco minutos. O gozado é o seguinte: nesses cinco minutos, tinha havido o diabo entre nós... E quando eu saí, sem me despedir, nem nada, sujo de batom até à alma - quando eu saí, ela não sabia o meu nome, nem eu o dela... Não é fantástico?<sup>151</sup>

E agora é possível confrontar essa fala com a de Tuninho, logo adiante na mesma cena:

TUNINHO - Azar o teu. Porque eu saio daqui, direto, sabe pra onde? Pra o Radical, que está de pinimba contigo. Chego lá, conto tudinho, dou o serviço completo e vai ser a maior escrachação de todos os tempos!<sup>152</sup>

Em confronto à fala de Tuninho, Pimentel tem um cuidado muito maior com a linguagem utilizada por ele, apontando para um refinamento pessoal. Fica evidente o uso do “tinha havido”, ainda que acompanhado por uma expressão popular “o diabo entre nós”. Do mesmo modo, o uso vocabular de Pimentel é mais requintado e selecionado do que o de Tuninho. Este tem uma linguagem marcada principalmente pelo uso de gírias, como “pinimba contigo” ou “maior escrachação de todos os tempos”. É evidente que Pimentel não tem suas bases na mesma classe social que Tuninho, que desenvolve quase todos os seus diálogos baseado em gírias, em uma linguagem mais popular, mais “malandra”.

<sup>151</sup> *Idem, ibidem.* p. 106.

<sup>152</sup> *Idem, ibidem.* p. 113.

No diálogo do último ato, em que Pimentel confronta-se com Tuninho, está presente o ponto fundamental de compreensão de toda a peça: é neste momento que todas as lacunas deixadas propositalmente nos dois primeiros atos são preenchidas, quando, em *flash-back*, Pimentel e Zulmira reconstroem toda a história do caso que eles tiveram. De fato, as lacunas deixadas nos diálogos anteriores são todas resolvidas: a importância de Glorinha e o ódio que Zulmira nutre por ela são enfatizados desde a primeira cena da peça até o final do segundo ato. Os diálogos entre o casal da peça vão interligando cada comentário que fazem sobre a prima supostamente loira. A primeira vez que há uma menção a Glorinha é ainda na cartomante. Madame Crisálida avisa para que Zulmira “tome cuidado com a mulher loira”. Então, num diálogo com seu marido Tuninho, ela indaga quem poderia ser a mulher loira, ao que o marido responde ser a sua prima Glorinha. A partir daí a raiva nutrida pela protagonista contra a prima é evidente.

ZULMIRA - Uma Fulana, além do mais, minha parenta, longe mas é. Nunca lhe fiz nada, sempre a tratei, assim, na palma da mão. E, de repente, deixa de me cumprimentar. Por quê? Ainda hoje, eu passei. Estava na janela, limando as unhas. Torceu-me o nariz, aquela gata. Cinicamente!<sup>153</sup>

Aqui já podemos perceber a incompatibilidade entre as primas, porém, sem saber o real motivo da intriga. Entretanto, desde logo se sabe que Zulmira tem por base o comportamento sério da prima, o que a leva à conversão para a Igreja Teofilista, a fim de tornar-se séria também.

ZULMIRA - E se fosse? E se eu quisesse imitar Glorinha?  
 TUNINHO (*sardônico*) - Batata!  
 ZULMIRA - Não dizem que ela é a mulher mais séria do Rio de Janeiro? Todo mundo diz! E se eu quisesse ser cem por cento, assim, como Glorinha? Porque eu não gosto dela, mas justiça se lhe faça: tem linha até debaixo d'água!<sup>154</sup>

Todo esse mistério de raiva e imitação da prima se estende e é constantemente alimentado. Zulmira confessa querer ver a prima “na lama” e manda que o marido a conquiste. No final do primeiro ato, sabe-se que Glorinha é séria porque teve um seio extirpado por causa de um câncer.

---

<sup>153</sup> *Idem, ibidem.* p. 68.

<sup>154</sup> *Idem, ibidem.* p. 73.

ZULMIRA – Não me cumprimenta: torce o nariz pra mim, que nunca lhe fiz nada! – Castigo! Castigo!<sup>155</sup>

A partir do segundo ato, Zulmira encarrega-se da vingança: desfazer a prima Glorinha com um enterro de luxo. Então, o ódio de Zulmira pela prima une-se a um outro tema que percorre a peça: o desejo de ser enterrada num caixão luxuoso. Zulmira pretende, através do enterro, mostrar à prima que não está “na lona”, como ela mesma define. Quer sobrepor-se à prima a fim de provar que é superior, assim como a conversão religiosa demonstra uma tentativa de igualar-se moralmente.

ZULMIRA – Nessa rua, quando souberem que eu morri, vão pensar que meu enterro vai ser mambembe, Tuninho... Então, essa gata, aí do lado, já sabe... Por isso eu quero, e não peço nada senão isso, senão um enterro como nunca houve aqui, um enterro que deixe a Glorinha com uma cara deste tamanho, possessa...

(*Zulmira tem um riso grosso.*)

É uma pirraça minha, confesso! Depois, tu apanhas, na minha bolsa branca, um papelzinho, onde tem tudo tomado nota... Ao todo, uns trinta e seis mil cruzeiros...<sup>156</sup>

A vingança final de Zulmira seria um enterro glamouroso. Com o enterro, ela mostraria realmente à prima que não estava por baixo, que poderia se honrar, tanto física quanto moralmente. Por isso, a própria Zulmira cuidou de todos os detalhes do seu próprio velório: foi à funerária e encomendou o melhor caixão, “fabulosíssimo, forrado de cetim branco, alças de bronze, o diabo!”. Tudo teria dado certo, se não fosse uma falha de Zulmira, fundamental para o desenvolvimento do terceiro ato.

ZULMIRA – Você também apanha, na minha bolsa branca, outro papel, com o endereço dele [Pimentel], da casa, do escritório, os telefones. Assim que eu morrer pega um táxi, vai à casa dele, ao escritório, seja lá onde for, e diz o seguinte: que eu morri. Mas que, antes de morrer, pedi que ele me pagasse um enterro de quarenta mil cruzeiros... Ele te dará o dinheiro... E não diz que é meu marido... Diz que é primo...<sup>157</sup>

Ora, mandar Tuninho dizer que é primo é a ligação com o último ato, pois ao chegar até Pimentel e se apresentar como primo, Tuninho possibilita ao amante de Zulmira contar como

---

<sup>155</sup> *Idem, ibidem.* p. 77.

<sup>156</sup> *Idem, ibidem.* p. 96.

<sup>157</sup> *Idem, ibidem.* p. 97.

aconteceu toda a história. A partir disso, então, todos os fatos quebrados nos dois primeiros atos irão se unir: a obsessão pelo enterro de luxo, a raiva pela prima Glorinha, a conversão à Igreja Teofilista, além de vir à tona também que Zulmira traía Tuninho e qual foi o verdadeiro motivo da traição.

A fragmentação de idéias, que num primeiro momento parecem desvinculadas de qualquer outra intenção, está presente em todo o decorrer da peça. Ou seja, há algumas partes das cenas que estão, aparentemente, soltas no texto. Porém, há uma real motivação para que elas estejam ali, pois no final da peça é dado o enlace geral. Exemplo disso são os comentários rápidos, em várias partes do texto, de algumas personagens a respeito de futebol e do suposto jogo entre Vasco x Fluminense. No bar, entre os amigos de Tuninho a conversa é somente sobre isso. Na funerária, nos momentos de isolamento dos funcionários, eles conversam sobre futebol. Tuninho entra em casa numa impugnação contra a contusão de um jogador enquanto Zulmira está ao seu lado com uma crise de tosse.

OROMAR - Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco x Fluminense... O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir ao jogo... Isso é que eu acho de peso tenebroso!...<sup>158</sup>

Além dessa, existem tantas outras partes em que o futebol parece desvinculado do contexto da peça, mas é utilizado para justificar o desfecho da peça, em que Tuninho deixa o enterro da esposa (o mais “fuleiro” já visto) e vai ao jogo no Maracanã entre Fluminense e Vasco. Enfim, todos os diálogos da peça são minuciosamente interligados, carregando um sentido próprio que, unido a outros, vão encaminhando o enredo da peça, justificando as ações das personagens. Até mesmo o comentário mais banal tem sua função no texto, fortalecendo, assim, a estrutura dramática de *A falecida*.

Zulmira é a principal personagem desta peça. Ao lado de Tuninho, forma o par mais irônico e mais suburbano de todas as peças de Nelson. Em Zulmira, a linguagem também se torna um dos principais elementos constitutivos da personagem.

ZULMIRA (*numa vidência*) - Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando. Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que meu enterro deve ser de quinta classe. Olha! eu quero sair

---

<sup>158</sup> *Idem, ibidem.* p. 98.

daqui! nada de capelinha! Se Glorinha soubesse! Se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências!

TUNINHO – Até que este carnaval tem umas boas músicas!

(*Zulmira arrebatada-se*)

ZULMIRA – No dia em que eu morrer, Glorinha vai ficar com cara de tacho, besta!

Tenho um plano, um golpe!<sup>159</sup>

A escolha vocabular de Zulmira<sup>160</sup>, apesar de não estar baseada quase toda em gírias, como nas falas de Tuninho, transparece uma vida de malogros, um desejo suburbano de um enterro de luxo, uma obsessão recorrente e que não aparece em qualquer cena que envolva personagens de uma classe mais alta. É pelas falas de Zulmira que ficamos sabendo de um desejo de vingança, da vontade obsessiva de se sobrepor à prima. Ainda assim, expressões como “cara de tacho”, “besta” e “na surdina” normalmente não aparecem na fala de uma grã-fina de Nelson.

Ao lado de *A falecida*, *Boca de Ouro* também se configura como uma das peças mais suburbanas de Nelson<sup>161</sup>. O protagonista da história é chamado de “Drácula de Madureira” e, segundo a própria rubrica inicial, vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, principalmente pela variação de perfis que assume ao longo da peça.

Boca de Ouro, em todas as três versões, se constitui como um homem característico do subúrbio carioca que sonha com um enterro fabuloso, com um caixão todo de ouro.

BOCA DE OURO – Hoje não é dia de S. Jorge? Mas está na cara! Dia de S. Jorge todo mundo joga no cavalo! (*riso falso*) Pois é (*numa ampla gargalhada*): até eu sonhei com um cavalo, um cavalo bonito, de ouro nos cascos e fogo nas crinas! Legal! Mas olha: não deixa de telefonar. Telefona mesmo. Té logo!

(“*Boca de Ouro*” *desliga*. Com o polegar indica o telefone e deixa escapar um grunhido de ferocidade jocunda.)

<sup>159</sup> *Idem, ibidem*. p. 90.

<sup>160</sup> Em *A falecida*, conforme afirma LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues trágico, então moderno*. “Fala-se, mas nunca se diz tudo. O ritmo é sincopado: frases que param no meio, reticências, interjeições. Essas palavras traduzem o estado de espírito do personagem, integrando-se à representação e contando com ela para adquirir sua plena expressão”. Em um determinado momento, Zulmira faz uma descrição: *De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia*. “O que seria a descrição da moça passa a ser um indício, lingüístico, de descrição. Isto é acentuado pelo jogo cênico, ou pelo menos deveria sê-lo. Os personagens não falam, fazem um certo uso da língua. Pode-se dizer que a língua se torna aqui um gesto. Ela não é natural, e sim indica um trabalho, um olhar, uma tomada de posição sobre a própria língua. Nesse sentido, ela não teria um papel, seria um papel a mais. E é nesse sentido, finalmente, que Nelson Rodrigues realiza a exposição eloqüente do modo de vida do cidadão moderno, urbano.” (pp. 31-2)

<sup>161</sup> É visível a diferença das classes sociais em todas as peças que compõem as *Tragédias Cariocas*. Em contraposição ao subúrbio de *A falecida*, *Os sete gatinhos*, *Boca de Ouro* e *Bonitinha*, *mas ordinária*, vemos as peças que se desenvolvem entre classes mais altas, classe média: *Perdoa-me por me traíres*, *O beijo no asfalto*, *Toda nudez será castigada* e *A serpente*.

BOCA DE OURO – O Joãozinho! Está pensando que me tapeia! que me passa pra trás! (*com uma satisfação cruel*) Meto-lhe num pijama de madeira!<sup>162</sup>

Essa idéia de “pijama de madeira”, bem como tantas outras expressões populares que permeiam a peça, indicam um meio popular, suburbano. Ainda mais quando contraposto à aparição das grã-finas no segundo e terceiro atos da peça. Tanto Boca de Ouro como Celeste e Leleco mantêm durante o desenvolver da trama uma linguagem bastante característica:

LELECO – Assim, olha: na boca!  
 CELESTE – Você não se emenda, meu Deus!  
 LELECO (*na euforia da reconstituição*) – Ele virou por cima das cadeiras, de pernas abertas. Tem lá uma datilógrafa que caiu com ataque. ( *vaidoso de escândalo*) Foi uma bomba!  
 CELESTE (*com lágrimas nos olhos*) – Mas filhote!<sup>163</sup>

Ou então, o diálogo entre Guigui e Boca:

GUIGUI – Escuta. Você está dando em cima de Celeste?  
 BOCA DE OURO (*ameaçador*) – Guigui, trata da tua vida, Guigui!  
 GUIGUI – A Celeste é dureza! E gosta do marido pra chuchu!  
 BOCA DE OURO – Tu também não tinha marido? Mas eu te salivei e tu veio com casca e tudo! Largou marido, três filhos! E veio!<sup>164</sup>

Um tipo de linguagem que, quando confrontada com a linguagem utilizada pelas grã-finas, marca claramente a divergência existente entre um mundo e outro, entre o meio social suburbano e o meio social burguês, o que evidencia, conseqüentemente, a discrepância vigente na sociedade, não somente carioca, mas brasileira. Vejamos como as grã-finas de Nelson se comportam nesta peça:

BOCA DE OURO – Madame!  
 2ª. GRÃ-FINA (*para a 3ª, cochichando*) – É esse que mata?  
 3ª. GRÃ-FINA (*na sua ênfase cochichada*) – O tal!  
 1ª. GRÃ-FINA – Está aqui o grande homem! O célebre “Boca de Ouro”!  
 2ª. e 3ª. GRÃ-FINAS – Prazer! Muito prazer! Encantada!  
 BOCA DE OURO – Satisfação!  
 1ª. GRÃ-FINA – Ah, “Boca”! minhas amigas estavam doidas pra te conhecer!<sup>165</sup>

<sup>162</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 274.

<sup>163</sup> *Idem, ibidem.* p. 272.

<sup>164</sup> *Idem, ibidem.* p. 274.

<sup>165</sup> *Idem, ibidem.* p. 299.

Palavras como “célebre” e “grande homem” não são recorrentes no universo popular das personagens, mas, ao contrário, completa o perfil das grã-finas. E, quando mais adiante, elas comentam que Boca parece um “deus asteca” e que ele é “meio neo-realista”, as diferenças vocabulares entre as classes ficam mais evidentes.

*Boca de Ouro* desenvolve-se a partir da narrativa de Guigui, apresentando versões diferentes de cada personagem, variando conforme a variação psicológica da narradora. No primeiro ato, a primeira versão é baseada a partir do rancor da ex-amante do bicheiro:

CAVEIRINHA (*disparando as palavras com a frívola e cruel irresponsabilidade jornalística*) – D. Guigui, mas a senhora conhecia o “Boca de Ouro” –, não conheceu, D. Guigui?

D. GUIGUI (*que, apesar de tudo, é tentada pelo assunto*) – Rapaz! Claro que eu tenho que conhecer! Vivi com esse cachorro – é um cachorro! – mas escuta, filho: eu não quero falar, não interessa. Sei troços do arco-da-velha, mas não convém, e pra quê? Olha, vocês vão me dar licença, que eu vou botar as crianças pra dormir e boa noite!<sup>166</sup>

Interessante observar o diálogo entre o jornalista e Guigui: ela utiliza expressões populares como “troços do arco-da-velha”, o que evidencia seu meio social.

Guigui, a partir do diálogo acima, afirma que todo crime não revelado foi o Boca quem cometeu. Então, desenvolve-se o primeiro ato da trama, no qual Boca de Ouro é o assassino de Leleco, um jovem rapaz de Madureira. A segunda versão é narrada sob a pressão da notícia da morte de Boca. E a própria Guigui revela:

D. GUIGUI (*reagindo para Agenor*) – Tu não é homem! (*para Caveirinha*) (*novamente doce, persuasiva*) Eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher com dor de cotovelo é um caso sério! Escuta, mulher não presta, é um bicho ruim, danado, bicho danado!<sup>167</sup>

E, então, mais apaixonada, ela reconta a história de Leleco e Celeste sob uma nova ótica, na qual Boca é um homem generoso, o que é totalmente antagônico à primeira versão. Até então, a formação da personagem de Boca de Ouro fica na incógnita, sem definição do que realmente pode ser o bicheiro. Mas é no terceiro ato que a história vai se elucidar um pouco

---

<sup>166</sup> *Idem, ibidem.* pp. 268-9.

<sup>167</sup> *Idem, ibidem.* pp. 290-1.

mais. Pressionada pela ameaça do marido de abandono de lar, D. Guigui faz os acertos e conta a mesma história com a aparente ausência de valor sentimental.

CAVEIRINHA - Viu, "seu" Agenor? As coisas são simples. Nós é que complicamos tudo, D. Guigui. (*para "seu" Agenor*) E quero ser mico se D. Guigui não gosta do senhor pra chuchu! A senhora gosta do seu marido, D. Guigui?

D. GUIGUI - Esse danado sabe que eu gosto dele!<sup>168</sup>

É nessa terceira versão que Guigui comenta sobre uma grã-fina, que se torna a chave do mistério, pois, segundo o locutor de rádio, foi quem matou Boca de Ouro:

D. GUIGUI - Não contei? Me presta atenção - não te contei que primeiro a Celeste e o Leleco e, depois, a grã-fina... Ah, é mesmo! Não contei. Tem razão, não contei. Sabe como é: pessoal da alta, a gente fica meio assim. Mas eu conto, se você me prometer um negócio.<sup>169</sup>

A respeito da grã-fina, logo no início já havia um comentário sobre ela. O secretário do jornal pede que Caveirinha tente apurar sobre uma grã-fina com quem Boca de Ouro esteve envolvido. E, mais tarde, no final da peça, sabe-se que esta foi justamente ela quem matou o bicheiro, arrancando-lhe a dentadura de ouro. Sobre Maria Luísa, ainda sem nome, são feitas referências somente a partir do segundo ato, quando aparece na casa de Boca uma comissão de grã-finas, embora não seja especificado que esta grã-fina seja a mesma do terceiro ato. Isso só fica evidente por uma referência no diálogo final entre Boca e Maria Luísa:

BOCA DE OURO (*numa alegria de criança grande*) - Como é mesmo aquele negócio que você me disse? Sobre o meu caixão de ouro? Aquilo?... você disse que eu parecia um, como é?

MARIA LUÍSA - Deus asteca! Um deus asteca!<sup>170</sup>

A ligação entre um ato e outro é o comentário sobre o deus asteca. Mas a aparição de Maria Luísa não é gratuita. É preciso que ela esteja presente em alguma versão da história para justificá-la como a assassina do bicheiro.

---

<sup>168</sup> *Idem, ibidem.* p. 316.

<sup>169</sup> *Idem, ibidem.* p. 317.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem.* p. 336.

Geni é a protagonista de *Toda nudez será castigada*, uma prostituta que não se restringe a algumas regras sociais. Ao contrário, vai contra todas as convenções da sociedade por ímpetos. Assim é o que a conduz a casar-se com Herculano e ter um caso com seu enteado, Serginho. Na peça ela já está morta e toda a narrativa é uma evocação do passado, pois ela deixou uma fita cassete gravada para Herculano, narrando todos os acontecimentos até o seu suicídio. Assim, do mesmo modo como em *Boca de Ouro*, a ação da peça aqui também acontece por meio da narração.

No início da peça, antes mesmo de Herculano conhecer Geni, percebe-se uma incompatibilidade entre os irmãos Patrício e Herculano:

TIA Nº 3 – Odeia o irmão!  
 (Patrício abandonou o jornal. Ergue-se.)  
 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!<sup>171</sup>

Ora, a partir dessa informação, o espectador/leitor fica consciente de que o que Patrício faz é com o intuito de se vingar do irmão, sempre revertendo as situações para vantagem própria. É somente para seus interesses que Patrício procura Geni e pede que ajude Herculano, afirmando que a solução dele é o sexo. Não satisfeito com o fato de Herculano ter ido procurar Geni no prostíbulo, ainda assim ele sugere o que Geni deve fazer. É Patrício quem conduz toda a ação, influenciando o que Geni deve fazer, bem como com Serginho, determinando as ações contra Herculano, simplesmente com o intuito de se vingar:

PATRÍCIO – Daí o seguinte. Quando ele aparecer – vai aparecer na certa. O casto não resiste. Quero ser mico de circo – você não recebe. Esnoba.<sup>172</sup>

E assim faz Geni: exatamente o que Patrício quer que ela faça. Para que consiga se casar, ela esnoba Herculano depois de tê-lo convidado para ir para a cama.

GENI (feroz) – Está tirando a roupa? Não tira a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só toca em mim casando!<sup>173</sup>

<sup>171</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 162.

<sup>172</sup> *Idem, ibidem.* p. 181.

<sup>173</sup> *Idem, ibidem.* p. 185.

Na formação da principal personagem, Geni, nos deparamos com uma singularidade até então inédita nas peças de Nelson Rodrigues: o vocábulo chulo utilizado pela mulher. No entanto, nada mais coerente, pois é preciso que a prostituta se enquadre dentro de um estereótipo social:

HERCULANO – Certas coisas, a mulher não diz, não deve dizer. Pode insinuar. Insinuar. Mas não deve dizer. Delicadeza é tudo na mulher.

GENI (*na sua cólera contida*) – Hoje tudo que é mulher diz puta que o pariu. Ah, de vez em quando, você me dá vontade, nem sei. Vontade de te quebrar a cara, palavra de honra. Desconfio que você gosta de apanhar. Há homens que gostam.<sup>174</sup>

Nesta peça, mais do que mostrar diferenças entre as classes sociais – fator de pouca importância para esta peça –, a linguagem tem como principal função evidenciar os universos masculino e feminino, distintos e distantes.

Em geral, os homens, representantes de autoridade, são pais de família, chefes, instaladores de uma aparente ordem. Por outro lado, as personagens femininas rompem essa ordem, negam a autoridade. São as mulheres que infringem a ordem e provocam a desordem, destituem os homens de suas autoridades e revelam os desejos intrínsecos de cada um. Além disso, cada pequeno aspecto do feminino e masculino transparecido na linguagem fortalece a personagem, trazendo consistência, conseqüentemente, para a peça em si.

O antagonismo do feminino e masculino determina, em alguns momentos e em algumas peças, o processo no qual me detive nos dois primeiros capítulos: as mulheres – sejam elas esposas, filhas ou mães –, com a transgressão de um interdito, destituem o poder dos homens – seus maridos, filhos ou pais. Esse processo é evidenciado na peça, em especial, pela linguagem. O homem é marcado por uma linguagem imperativa, de comando, da qual a mulher não faz parte e, por vezes, com a qual não compactua. Às mulheres das peças, interessam seus desejos, suas vontades, suas volúpias. Esta é uma oposição que, grosso modo, acontece em quase todas as tragédias cariocas e a qual, a partir de agora, tomo por objeto de análise.

Embora não possa ser determinado como fixo nas peças, há uma recorrência em grande parte delas ao incesto e à traição. O primeiro é marca das personagens masculinas, enquanto a

---

<sup>174</sup> *Idem, ibidem.* p. 193.

traição - como fator determinante para a relação entre interdito e transgressão - acontece, principalmente, entre as personagens femininas. Sobre isso, Adriana Facina escreve:

As famílias de Nelson Rodrigues representam a tensão entre os valores portados pelo modelo patriarcal como referência simbólica importante e os anseios de individuação, especialmente das mulheres.

(...)

A falência do patriarcalismo como modelo para o estabelecimento das relações familiares se traduz principalmente no esvaziamento dos papéis tradicionais do pai e do marido. Nas peças de Nelson Rodrigues, esses papéis são associados à capacidade englobante da família, que é permanentemente colocada em xeque pelos personagens femininos, sejam eles esposas ou filhas. Tais personagens, através de diversos tipos de transgressão, mas particularmente os de natureza sexual, trazem à tona um outro padrão de relação entre os gêneros.

(...)

A traição é, no teatro de Nelson Rodrigues, uma prerrogativa feminina. O adultério, presente em quase todas as suas peças, é sempre cometido pela mulher.<sup>175</sup>

Gostaria de salientar que esta traição da qual fala Facina é aquela considerada um interdito, cometido pelas mulheres, pois também há homens nas peças que traem suas mulheres. Exemplo disso é Boca de Ouro que trai sua amante Guigui (ou pelo menos a peça dá a entender que isso acontece), bem como, em *A serpente*, Paulo trai Guida.

Como foi visto no último exemplo, de *Toda nudez será castigada*, há a contraposição do feminino ao masculino representado por Geni e Herculano. Este é um pai de família zeloso pelo lar, pelos bons costumes e pela moral cristã - características da personagem facilmente identificadas através de suas falas, incluindo-se a referida citação. Assim desenvolve-se Herculano: cuidadoso com o que diz e na hora que diz. Fator muito importante, visto que Geni é o seu contraponto na peça, pois ela, além de prostituta<sup>176</sup>, vislumbra-se como uma mulher preocupada com a infração moral. Geni está na peça justamente para desmanchar a moral e os bons costumes impostos por Herculano, fato que acontece, principalmente, pela escolha vocabular de um e outro.

---

<sup>175</sup> FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. pp. 116, 117 e 135, respectivamente.

<sup>176</sup> Faço notar isso porque em *Bonitinha, mas ordinária*, Ritinha, apesar de prostituta, não tem o mesmo linguajar que Geni, até porque nesta peça Ritinha se passa por professora primária para sustentar a família e manter o exemplo para as irmãs mais novas.

HERCULANO – Você acha que. E isso aqui? Você não compreende que seu corpo. Ou será quê? (*Herculano vai num crescendo*) Você tem que sair daqui. Já! Vai sair agora!

(*Herculano agarra a menina pelos dois braços*)

HERCULANO (*quase chorando*) – Eu não admito que, a partir deste momento, filho da puta nenhum encoste o dedo em ti!

GENI (*maravilhada*) – Você dizendo palavrão!

HERCULANO – Eu não digo palavrões!<sup>177</sup>

O fato de Herculano ter falado um palavrão – inadmissível para seus bons costumes – acaba colocando-o em um patamar de transgressor, antes nunca admitido nem por ele, nem por ninguém de sua família. Assim, a contraposição entre Herculano e Geni se dá mais claramente quando ela, uma mulher, tem muito mais liberdade vocabular do que o homem:

HERCULANO – Escute, Geni! Meu amor!

GENI (*estraçalhando as palavras nos dentes*) – Tu merecia apanhar nessa cara!

HERCULANO (*inseguro*) – Geni, eu não admito!

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 de paródia*) Você vai ser homem agora! Neste instante!<sup>178</sup>

Observe-se bem o uso que cada um faz da sua própria linguagem nessas partes: Herculano, recatado, não aceita que nem ele nem mulher alguma digam palavrões, enquanto Geni radicaliza no uso de nomes vulgares como “filho da puta”, “vagabunda”, “mulher da zona”, “surubada” dentre outras. Isso para dizer o seguinte: até então, em nenhuma outra peça, Nelson havia posto palavrões tão diretos. Mas o teor e a abordagem da peça exigem isso. Herculano é a figura masculina, conforme comentei anteriormente, responsável por manter a ordem e a moral na família. Então, aparece Geni para quebrar essa ordem, essa imposição, e tornar a transgressão num fato: com sua inserção na peça, não só Herculano como também Serginho acabam defrontando-se com o interdito e sobrepondo seus desejos face à moral.

Outros momentos em que aparecem pais de família, determinados pela linguagem que usam no ambiente familiar, são em *Os sete gatinhos*, com “seu” Noronha, e em *O beijo no asfalto*, com Aprígio. No primeiro caso, “seu” Noronha impõe em casa sua ordem paterna perante as filhas e impõe também sua superioridade de marido, perante D. Aracy, a quem ele chama de “Gorda”.

<sup>177</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. pp. 183-4.

<sup>178</sup> *Idem, ibidem.* p. 205.

“Seu” Noronha é o chefe da família por ser o pai das cinco moças: Arlete, Aurora, Hilda, Débora e Silene. Para manter o seu lugar de “chefe de família”, ele se apresenta como um homem autoritário e grosseiro. Vive no subúrbio e é contínuo na Câmara de Deputados, embora possua vergonha de seu trabalho. Convertido à Igreja Teofilista<sup>179</sup>, ele se diz vidente e vê vultos pela casa. A sua autoridade é retratada, principalmente, pelas imposições que faz à sua esposa, Gorda, e às filhas, principalmente transparecidas pela rigidez de suas falas.

(E, súbito, “Seu” Noronha irrompe, na sala, aos berros. Tem um suspensório caído, que ele, na sua fúria, trata de repor.)

“SEU” NORONHA – Gorda!

D. ARACY – Que é que há?

“SEU” NORONHA – Então, que negócio é esse?

D. ARACY (*sem entender a violência*) – Mas criatura!

“SEU” NORONHA – Vai lá no banheiro! Anda, vai! É o cúmulo!

D. ARACY – Está entupido, outra vez?

“SEU” NORONHA – Entupido o quê! (*muda de tom e, furioso, anda de um lado para outro*) Eu chego em casa, com a minha boa cólica, vou ao banheiro e, lá, encontro a parede toda rabiscada de nomes feios, desenhos obscenos!

D. ARACY – Onde?

“SEU” NORONHA (*num berro*) – No banheiro! (*arquejando*) Isso na minha casa!

D. ARACY (*desconcertada*) – Eu vou lá!

“SEU” NORONHA – Fique! Não precisa ir lá, não, senhora! O que eu quero saber é quem foi!<sup>180</sup>

Na continuidade da cena, “Seu” Noronha ameaça bater na esposa, então a filha intervém. Essa autoridade dentro da família pode ser como uma compensação para a autoridade que ele não possui no trabalho, onde provavelmente é humilhado por ser contínuo. Noronha também é humilhado por Dr. Portela, conforme foi visto anteriormente. Essa autoridade permanece até o final da peça, quando ainda induz a família a matar Bibelot como sendo o homem que prostituía suas filhas.

Mas toda essa aparente autoridade é posta em xeque, questionada e subestimada por uma das filhas, Arlete, que surge justamente como a desafiadora da autoridade do pai, além de ser a primeira a se rebelar quando descobrem que Silene não é mais virgem. É por causa do enfrentamento de Arlete que o pai é desmascarado no final, quando é descoberto que ele as induz à prostituição.

<sup>179</sup> A Igreja Teofilista aparece também em *A falecida* e em *Perdoa-me por me traíres*. Encaro isso como uma ironia típica de Nelson com as religiões. Teo – Deus; Filia – Amigo, querido, agradável, que agrada. *Dicionário Aurélio*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

<sup>180</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 201.

(*Já Arlete ergue o rosto duro.*)

ARLETE (*como se cuspiisse*) – Contínuo!

“SEU” NORONHA (*atônito*) – Repete!

ARLETE (*fremente*) – Contínuo!

(*“Seu” Noronha dá-lhe nova bofetada.*)

ARLETE (*estrapalhando as letras*) – Contínuo, sim, contínuo! Eu disse contínuo!<sup>181</sup>

Bem se vê que Arlete tenta quebrar a autoridade do pai, e consegue, em várias partes da peça, enfrentando-o constantemente através do seu discurso conflitante. Inclusive, é Arlete quem dá o veredicto final, acusando o pai de assassino e revelando que é ele quem prostitui as filhas. Assim, no final é Arlete a personagem que mais se contrapõe a “Seu” Noronha, é ela quem o destitui do poder autoritário de pai e que o leva à destruição total.

“SEU” NORONHA (*já apertado pelo medo*) – Mas ele merecia morrer, porque prostituiu Silene!

ARLETE (*histérica*) – Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!

“SEU” NORONHA – Juro!

ARLETE (*agarrando-o*) – Mandou o gringo e, depois, o médico! (*para as outras*) Vocês! Ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (*violenta para o pai*) Velho! Você mandou um deputado me procurar!<sup>182</sup>

Os diálogos de *Os sete gatinhos* giram em torno de três motivos, que fundamentam toda a peça: a prostituição das quatro irmãs, o mito de Silene e o homem que chora por um olho só. Já de início, os três temas estão interligados, mas sem uma relação aparente para tudo: as irmãs se prostituem para garantir o casamento da irmã mais nova, Silene, mas há um homem, que chora por um olho só, que perde as moças da casa. Essa é a única ligação entre os temas no início da peça.

Bibelot, homem com quem Aurora vai a um apartamento no início da peça, parece relativamente deslocado. Mas é através dele que as peças se encaixam e formam um todo. O malandro, que ocupa, ao lado de Aurora, todo o primeiro quadro do primeiro ato, não tem sua aparição por acaso.

AURORA (*transfigurada*) – Sabe que você fica muito bem de terno branco? Ontem, eu te vi de branco e hoje também. É o mesmo terno?

BIBELOT (*na sua vaidade*) – Outro! Só uso branco! Tenho dez ternos como esse em casa. Ponho um por dia, chuva ou faça sol!<sup>183</sup>

<sup>181</sup> *Idem, ibidem.* pp. 204-5.

<sup>182</sup> *Idem, ibidem.* p. 251.

Aparentemente desproposita, essa observação de Aurora sobre o traje de Bibelot será fundamental para descobrir quem foi o homem que engravidou Silene. Mas antes de o público fazer a ligação, há, em outras falas, indicações de um homem que perde as filhas de “Seu” Noronha. O próprio pai é quem alerta a família sobre o perigo:

“SEU” NORONHA – Não é sorte! Sorte, coisa nenhuma! (*com voz estrangulada e lento*) Tem alguém entre nós! Alguém que perde as minhas filhas!<sup>184</sup>

Além de alertar sobre o perigo, o chefe da família chama a atenção para uma característica fundamental para este homem: ele chora por um olho só. Num determinado momento, o homem vestido de virgem e o homem que chora por um olho só são considerados a mesma pessoa, efeito causado pela aparição do espírito do primo Alípio na *médium* Hilda (uma das filhas de Noronha), que revela:

HILDA – O homem vestido de virgem!  
 “SEU” NORONHA – Vestido de virgem!  
 HILDA – Você enterra no quintal, o homem e a lágrima! Vocês ajudem a carregar o corpo... (*para “seu” Noronha*) E você enterra a faca no coração!<sup>185</sup>

Mas, em oposição a esta afirmação, Aurora chama a atenção, dizendo que o primo Alípio foi um espírito que, “outro dia, pregou uma mentira”. Sem ouvir a observação de Aurora, o pai continua obcecado por encontrar o homem que perde suas filhas. O erro fatal é cometido por Silene, que conta a Aurora quem é o pai do seu filho: um homem vestido de virgem que chora por um olho só. Nesse momento, o espectador/leitor é levado a crer que realmente trata-se do mesmo homem. Aurora identifica o malfeitor como Bibelot a partir da descrição de Silene.

SILENE (*ainda mais sofrida*) – E passará as noites a teu lado, que ótimo! (*muda de tom*) E, na última vez, fomos a um apartamento em Copacabana e... Ele tem um santinho no pescoço que...<sup>186</sup>

A descrição que Silene faz coincide com a descrição de Bibelot do início da peça. Então, enciumada, pois Bibelot não quer se casar com ela, Aurora leva Noronha até onde está o amante

<sup>183</sup> *Idem, ibidem*. p. 191.

<sup>184</sup> *Idem, ibidem*. p. 206.

<sup>185</sup> *Idem, ibidem*. p. 234.

<sup>186</sup> *Idem, ibidem*. p. 243.

para que o matem. Mas, no exato momento da morte, as filhas verificam que não é ele o homem que chora por um olho só, logo, não é ele quem prostitui as filhas de Noronha. Em seguida, Arlete volta-se contra o pai e identifica nele o homem que chora por um olho só, assassinando-o.

ARLETE (*apertando o rosto do pai entre as mãos*) – Deixa eu ver tua lágrima... (*lenta e maravilhada*) Uma lágrima, uma única lágrima... (*num berro triunfante*) Velho! você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! esse punhal! dá!<sup>187</sup>

Assim, o que o próprio Noronha profetizou voltou-se contra ele. Mas Noronha prostituiu as filhas mais velhas em prol do casamento da mais nova, Silene. Esta se formula como um mito na peça, que vai, pouco a pouco, levando a família à derrocada. “Seu” Noronha adora a filha caçula, uma adoração que não tem pelas outras filhas. Junto com ele, toda a família também adora Silene e é a partir da destruição do mito de Silene que os fatos vão se encaixando até chegar à tragédia final: a morte de Noronha.

AURORA (*no seu frenesi*) – No pescoço, não, que eu fico, olha só... Estou gelada... (*ralha, baixo*) Aqui, não! Olha o chofer... (*muda de tom*) Deixa eu te contar: a minha vida dá um romance! Da penúltima para a caçula, houve um espaço de 10 anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha, que está agora com 16 anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval...<sup>188</sup>

Assim, desde o início da peça, vai se formando uma atmosfera de adoração à pequena, mas mais por sua virgindade do que por sua pessoa. Sua virgindade representa a salvação moral da família, muitas vezes dita pelo próprio Noronha durante a peça. Em várias falas, principalmente de Noronha, podemos perceber o desenrolar do enredo da história baseado na mitificação da caçula:

“SEU” NORONHA (*quase chorando*) – Silene, tão menina e tão virgem! (*muda de tom*) Mas eu juro! Não hei de morrer sem levar Silene, de braço, até o altar, com véu, grinalda, tudo!<sup>189</sup>

---

<sup>187</sup> *Idem, ibidem.* p. 252.

<sup>188</sup> *Idem, ibidem.* p. 195.

<sup>189</sup> *Idem, ibidem.* p. 208.

E é pela virgindade de Silene que também se justifica a prostituição das irmãs. O que, a princípio, o pai não sabe fica evidente no final que foi justamente por imposição dele que as filhas se prostituem para conseguir dinheiro para o enxoval de Silene.

Entretanto, como os esforços das quatro irmãs tornam-se fracassados, depois de descoberta a gravidez de Silene, a estrutura da família começa a esmorecer a tal ponto de o pai propor um “bordel de filhas”.

“SEU” NORONHA (*frenético*) – Ouçam a idéia (*baixando a voz, caricioso, ignóbil*) Eu não vou voltar mais para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!<sup>190</sup>

Finalmente, as filhas revelam-se prostitutas, porém, querendo cada uma a sua parte do dinheiro dado para o enxoval. É a partir daqui que as partes começam a se interligar, até chegar ao desfecho final. O espectador/leitor começa a perceber as nuances da peça e começa já a tirar as suas conclusões, mesmo que a surpresa esteja reservada para a cena final.

Aprígio, de *O beijo no asfalto*, é um caso interessante para estudar a formação da personagem através da linguagem utilizada em seus diálogos. Sogro de Arandir, ele fica durante grande parte da peça procurando pessoas e perguntando sobre a virilidade de Arandir. Assim ele faz com Selminha, com Amado Ribeiro e com o próprio Arandir. A princípio, são buscas que indicam uma proximidade sentimental por sua filha Selminha. Tanto que Dália desconfia e até comenta com a irmã sobre um possível amor incestuoso existente de Aprígio por Selminha. Porém, a ambigüidade desses momentos é sanada quando, no desfecho, ele revela a Arandir que o ama, que sempre o amou e que tem ciúmes do genro, não da filha. Mas, durante todo o desenvolvimento da peça, a ambigüidade surge nas falas de Aprígio:

SELMINHA – Não, senhor! O senhor já me ofendeu e tem que me escutar. É só uma pergunta. Eu preciso saber. Está ouvindo? Preciso saber se meu pai é capaz de gostar. (*Suplicante*) Neste momento, o senhor gosta de alguém? Ama alguém, papai?

APRÍGIO – Quer mesmo saber?

SELMINHA – Quero!

APRÍGIO (*com o olhar perdido*) – Querida, neste momento, eu... (*esboça uma carícia na cabeça da filha*) eu amo alguém.<sup>191</sup>

<sup>190</sup> *Idem, ibidem.* p. 228.

<sup>191</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 112.

Nelson consegue, nesta peça, trabalhar magistralmente a obscuridade das falas e das ações de Aprígio, de forma que durante o desenvolvimento da peça não somente as personagens de Dália, Selminha e Arandir tirem suas conclusões sobre um possível sentimento incestuoso de Aprígio pela filha mais velha, mas também somos induzidos a pensar desta forma. Como no diálogo acima, o pai, ao ser indagado pela filha, deixa a frase em aberto, fato que é demonstrado pelas reticências, seguido de um olhar absorto e uma carícia. A carícia, bastante significativa, implicaria na principal evidência do sentimento incestuoso (observemos, aqui, a importância da rubrica), mas é completada pela frase: “eu amo alguém”. O “alguém”, indefinido, talvez seja a palavra que provoque a obscuridade central do diálogo. Tal dúvida permanece, até que na última cena, surge a revelação do enigma. E, durante a peça, Aprígio mantém o discurso de bom pai, zeloso pelas filhas.

DÁLIA – Papai.  
 APRÍGIO – Coração! (*Dália lança-se nos braços do pai.*)  
 SELMINHA – Pensei que Arandir viesse com o senhor!  
 APRÍGIO (*sem ouvi-la e dirigindo-se à caçula*) – Pálida, minha filha?  
 DÁLIA – Lavei o rosto!  
 SELMINHA – Dália quase não come. Belisca.  
 APRÍGIO – Mas tinha um apetite tão bom!  
 DÁLIA – Estômago, sei lá!  
 APRÍGIO – Não abuse, minha filha, não abuse. Olha que a saúde! E não te esqueças – o que resolve é a “Flora Medicinal”.<sup>192</sup>

Assim como nesse diálogo com Dália, corriqueiro e cotidiano, em outros ele também se demonstra interessado pelo bem-estar das filhas e apresenta um interesse maior pela vida conjugal de Selminha, perguntando-lhe se conhece seu marido, se eles são felizes, dentre outras coisas. Até que surge a desconfiança de Dália e Selminha. Elas observam as atitudes estranhas do pai e chegam à conclusão de que ele ama Selminha como mulher, e não como filha. O que diferencia esta peça da maioria das tragédias cariocas é que não há uma figura feminina que desvele a voz patriarcal, que a enfrente. O que acontece é que o próprio Aprígio revela-se homossexual, sem prejuízo algum de sua imposição como pai.

*O beijo no asfalto*, apesar de ser narrada linearmente, carrega em si uma estrutura instigante. Os diálogos curtos e entrecortados favorecem o dinamismo e espontaneidade da peça. Além disso, de uma cena à outra, tem-se a impressão de fatos ocorridos simultaneamente. Mas o que mais chama a atenção, no desenvolvimento da peça, é a ligação de idéias relativas à

<sup>192</sup> *Idem, ibidem.* pp. 95-6.

fundamentação estrutural da história: tudo gira em torno do beijo no asfalto. A partir disso, Amado Ribeiro desenvolve suas matérias de jornal insinuando que Amado já conhecia o atropelado, que eram amantes e, mais tarde, que Arandir o empurrou para debaixo do loteamento. Enquanto isso, Aprígio procura indícios para saber se Arandir conhecia realmente o atropelado, o que leva Selminha à dúvida sobre a virilidade de seu marido. No final, tudo se une novamente: enquanto Arandir é aniquilado pela matéria de Amado, Selminha o abandona e Aprígio revela-se apaixonado pelo genro, matando-o em seguida. É claro que tudo isso fica evidente a partir dos diálogos, toda a história fundamenta-se no que as personagens vão comentando sobre o caso do beijo no asfalto.

A começar pelo principal responsável pela conduta da história, Amado Ribeiro: testemunha do acidente, o repórter resolve se basear nele para explorar o sensacionalismo e escrever suas matérias para vender jornais. Mas, para cúmplice, ele procura um delegado não menos mau-caráter e, juntos, pretendem investigar o caso.

AMADO – Olha. Agorinha, na Praça da Bandeira. Um rapaz foi atropelado. Estava juntinho de mim. Nessa distância. O fato é que caiu. Vinha um loteamento 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 (*que parece beber as palavras do repórter*) – E daí?

AMADO (*valorizando o efeito culminante*) – De repente, um outro cara aparece, ajoelha-se no asfalto, ajoelha-se. Apanha a cabeça do atropelado e dá-lhe um beijo na boca.<sup>193</sup>

Com a história na mão, Amado procura provas e manipula as informações a fim de valorizar a tragicidade dos fatos. Ao interrogar Arandir, faz insinuações a respeito de seu casamento, da sua vida pessoal.

AMADO – Praticamente, em lua-de-mel. Em lua-de-mel! Você larga a sua mulher. E vem beijar outro homem na boca, rapaz!

ARANDIR (*atônito*) – O senhor está pensando que...

AMADO (*exaltadíssimo*) – E você olha. Fazer isso em público! Tinha gente pra burro, lá. Cinco horas da tarde. Praça da Bandeira. Assim de povo. E você dá um *show*! Uma cidade inteira viu!<sup>194</sup>

---

<sup>193</sup> *Idem, ibidem.* p. 94.

<sup>194</sup> *Idem, ibidem.* p. 104.

Amado tenta induzir o próprio Arandir a duvidar de si mesmo. E assim faz com a viúva do atropelado, que é subjugada psicologicamente e depõe contra Arandir, além da própria Selminha, que levada a uma casa da periferia, é forçada a ficar nua para o repórter e o delegado. Selminha, após ouvir as insinuações de Amado de que seu marido é homossexual e amante do atropelado, desiste de encontrar Arandir no hotel onde ele está escondido:

AMADO - A Polícia sabe que havia. Havia entre seu marido e a vítima uma relação íntima.

SELMINHA (*no seu espanto*) - Relação íntima?

AMADO - Uma intimidade, compreendeu? Um tipo de intimidade que não pode existir entre homens. Um instante, Cunha. A viúva já desconfiava. O negócio do banheiro, entende? E quando leu o beijo no asfalto, viu que era batata. Basta dizer o seguinte: - ela. Sim, a viúva! (*triumfante*) não foi ao cemitério!<sup>195</sup>

Com isso, Amado alcança o seu intuito: vender jornais, mas também destrói a vida de Arandir e de Selminha. Além do mais, também leva Aprígio a questionar o casamento da filha, construindo uma ambigüidade sentimental no sogro de Arandir a ponto de todos acreditarem que Aprígio é apaixonado pela filha Selminha - todos, inclusive o espectador/leitor. Mas, ao mesmo tempo em que Aprígio é influenciado por Amado, ele também influencia a própria filha a acreditar na história inventada pelo repórter.

SELMINHA - Você entende papai?

DÁLIA - Papai mudou.

SELMINHA - É outra pessoa!

DÁLIA - Com a morte de mamãe, desque mamãe morreu, mudou tanto!

SELMINHA (*com certo desespero*) - Mudou com o meu casamento. Foi o meu casamento. Foi, sim, Dália. Com o meu casamento.<sup>196</sup>

Além dessa observação de Selminha sobre o comportamento do pai, Dália faz um adendo, confirmando o comportamento estranho do pai frente ao casal. Cada cena em que Aprígio fica perturbado por causa da atitude de Arandir com o atropelado deixa o espectador/leitor mais confuso.

APRÍGIO (*com súbita energia*) - Vem cá. Responde! Você viu o retrato do atropelado? (*suplicante e violento*) Diz! Você o reconheceu? Preciso saber. Olha!

<sup>195</sup> *Idem, ibidem.* p. 136.

<sup>196</sup> *Idem, ibidem.* p. 105.

Entre as amizades de teu marido (*mais forte*) Entre as relações masculinas do teu marido, tinha alguém parecido? Alguém parecido com esse retrato? Olha bem!<sup>197</sup>

A insistência em saber se Arandir conhecia o atropelado torna-se uma obsessão para Aprígio, que vai da casa da filha, à casa de Amado Ribeiro, até o hotel onde Arandir está escondido para decifrar o enigma que o persegue. Assim ele vai conduzindo a ação: de uma cena à outra, Aprígio aumenta a expectativa sobre a suposta homossexualidade de Arandir. Entretanto, para o final é reservada a surpresa de revelar o porquê de tanta insistência: é de Arandir que o pai de Selminha tem ciúmes e não da filha, por isso tanta importância dedicada a saber se o atropelado era realmente amante de Arandir.

Selminha é uma personagem totalmente manipulada pelos fatos, que a conduzem e praticamente determinam como ela deve reagir. É nítida sua transformação ao longo da peça, desde um início dedicado ao marido até uma rejeição final. Mas isso só acontece porque há várias partes do corpo social que voltam suas suspeitas para a esposa, infundindo a dúvida na jovem. A começar por Amado Ribeiro, que ao escrever a matéria jornalística implanta a dúvida não somente na esposa, mas em toda a cidade.

SELMINHA - Ainda não acabei! (*Para D. Matilde*) Estou que. Tinindo, D. Matilde, tinindo! Como é que um jornal! (*Para Dália*) Diz que o Arandir beijou o rapaz na boca!

(...)

D. MATILDE - Claro que! Evidente! Acredito na senhora, nem se discute. Mas interessante, D. Selminha. Sabe que. Pela fotografia do jornal, a fisionomia do rapaz não me parece estranha (*Bruscamente e com vivacidade*) O morto não é um que veio aqui, uma vez?<sup>198</sup>

São essas insinuações que Selminha ouve em vários momentos, do pai, da vizinha, do repórter, do delegado, até ficar em dúvida sobre seu sentimento pelo marido, pôr em xeque o casamento deles, a virilidade de Arandir e, por isso, não vai encontrá-lo.

SELMINHA (*atônita*) - O senhor quer dizer que isso, isso que o jornal publicou. Esta nojeira! O senhor quer dizer que é verdade?<sup>199</sup>

---

<sup>197</sup> *Idem, ibidem.* p. 121.

<sup>198</sup> *Idem, ibidem.* pp. 113-4.

<sup>199</sup> *Idem, ibidem.* p. 119.

Enfim, influenciada pelas situações que a circundam, Selminha conduz seu casamento à bancarrota, conduzindo, conseqüentemente, a sua trajetória junto com a do seu marido dentro da trama da peça.

Werneck, de *Bonitinha, mas ordinária*, é um homem que utiliza sua linguagem com o intento de manter uma ordem patriarcal dentro da família e também não encontra resistência feminina, assim como Aprígio. Ou melhor, não há na peça uma personagem feminina que se contraponha a ele. Como já foi visto, ele faz uso da sua autoridade (não somente como chefe, mas também pai e marido) de várias maneiras, para conseguir o que quer. Anteriormente foi demonstrado o quanto Nelson utilizou a linguagem para manter a soberania de Werneck perante os outros, a fim de determinar a personagem. Acontece que não há distinção, neste caso, entre a figura da autoridade de empresário e a de pai ou marido. Ou seja, a mesma exasperação que Werneck demonstra com Edgard, ele mantém com a esposa no ambiente familiar. O exemplo seguinte é um pouco extenso, porém necessário:

(Palácio do Dr. Werneck. Este joga cartas com D. Lígia. Werneck fala com irritação e pena.)

WERNECK – Fala! Lígia, não perde tempo.

D. LÍGIA – Você se faz de mau!

WERNECK (*que, ao mesmo tempo, presta atenção às cartas*) – Toca o bonde! Toca o bonde!

D. LÍGIA – Quero um casamento simples.

WERNECK (*tirando uma carta*) – Pinóia! Oito de paus!

D. LÍGIA (*continuando*) – Cerimônia íntima. Civil e religioso; em casa.

WERNECK (*atento às cartas*) (*Com humor feroz*) – Quer dizer que você me acha bom?

D. LÍGIA (*com certa impaciência*) – Está ouvindo, Heitor?

WERNECK – Sei. Casamento simples.

D. LÍGIA – E sem vestido de noiva.

WERNECK (*olhando a carta*) – Valete. (*Mudando de tom*) Sem vestido de noiva por quê?

D. LÍGIA – Ora, Heitor!

WERNECK – Mas claro!

D. LÍGIA – Depois do que houve não seria decente!

WERNECK – Mas ninguém sabe!

D. LÍGIA – Deus sabe!

WERNECK – Deus não se mete. Aquele médico, aquele. Resolvía a situação. Mas você pensa que toda noiva é cabaço.

D. LÍGIA – Essas expressões!

WERNECK – Você sempre com essa mania de ser honesta. Ninguém é honesto. (*Com humor feroz*) – Você é a última honestidade que eu conheci! Hoje, já se reconstitui a virgindade. Você não quer, paciência. Mas esse Edgard.<sup>200</sup>

<sup>200</sup> *Idem, ibidem.* pp. 292-3.

Nesta peça acontece o inverso de *Toda nudez será castigada*. Enquanto nesta última Geni é quem infringe as regras dos bons costumes e da moral e Herculano a reprime pelo uso vocabular, em *Bonitinha, mas ordinária* é Werneck que tem a mesma atitude de Geni, ao passo que D. Lígia, sua esposa, chama sua atenção para o uso de “certas expressões”. Além do mais, percebe-se aqui, claramente, a diferença e a divergência que há entre marido e mulher – e tal diferença é evidenciada pelo uso da linguagem de cada um. Enquanto a esposa é ponderada e, às vezes, até inocente, o marido chega a ser agressivo. Por mais que haja distinção entre essas personagens, a voz feminina não é forte o suficiente a ponto de quebrar a autoridade da voz masculina, tornando-se apenas submissa.

Em *A falecida*, há uma situação entre Tuninho e Zulmira que, além de denunciadora, também é irônica. Tuninho identifica-se como um homem que, em casa, para com a esposa, mantém uma atitude de autoritário e, ao mesmo tempo, mantém-se à distância dos problemas que permeiam a vida da esposa. Em resumo, alienado. Fora de casa (Tuninho está desempregado), no bar, a conversa é banal, sobre futebol e, em específico, sobre o jogo do próximo domingo. Numa conversa em casa entre marido e mulher, é possível perceber muito bem o quanto a relação conjugal deles está enfadada:

TUNINHO – Mulher é isso mesmo! Você inventa o diabo dessa cartomante pra saber da tua asma e do meu emprego! E quando acaba, vai lá e não dá a menor bola, a menor pelota. Muito bonito!

(...)

ZULMIRA – Benzinho!

(Bocejo tremendo de Tuninho.)

TUNINHO – Uai!

ZULMIRA – Dá uma opinião, um palpite: quem será essa mulher loura?

TUNINHO – E eu que sei?<sup>201</sup>

O bocejo e um “e eu que sei” revelam um evidente descaso do marido com a esposa. Enquanto ela faz suas reclamações sobre sua situação de saúde ou sobre a prima, Tuninho ora dorme ora esbraveja algo sobre futebol. Assim, ele permanece sempre à margem da vida de Zulmira e de seus problemas. A vida de Tuninho centra-se no futebol e nas conversas de botequins.

---

<sup>201</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 66-7.

TUNINHO – Imagina tu – talvez o Ademir não jogue.  
 ZULMIRA (*atônita*) – Que Ademir?  
 TUNINHO – Ora, não aborrece você também! Que Ademir? Ou tu nunca ouviste falar em Ademir? Parece que vive no mundo da lua?  
 (*Tuninho, enfurecido, anda de um lado para outro. Tem um sapato em cada mão.*)  
 ZULMIRA – Ai!  
 TUNINHO – Machucou-se no treino. Estupidamente!  
 (*Zulmira dobra-se, na cama, tossindo com todas as forças. Sob a pressão futebolística, Tuninho nem liga para a tosse da mulher.*)  
 TUNINHO – E se ele não jogar, não sei, não. Vai ser uma tragédia em 35 atos! Porque o Ademir, sozinho, vale meio time. Ah, vale!...  
 (*Tuninho vem se debruçar sobre a mulher, que continua tossindo.*)<sup>202</sup>

Assim continua a cena, Tuninho comentando sobre futebol sem, ao menos, notar que a esposa está passando por uma crise de tosse que a faz cuspir sangue. O descompasso entre o casal é bastante grande, a ponto de não ser mais possível um diálogo coeso entre eles. Enquanto um fala de futebol, o outro reclama das doenças, há uma alienação recíproca entre Tuninho e Zulmira. Enquanto Tuninho tenta manter dentro do lar conjugal a autoridade de marido, Zulmira irrompe contra isso com a traição, com a busca da satisfação sexual fora do casamento.

ZULMIRA (*dolorosa*) – Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o quê?  
 PIMENTEL – Não.  
 ZULMIRA (*num grito triunfal*) – Lavar as mãos!  
 PIMENTEL – E daí?  
 ZULMIRA – Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua-de-mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava-se para mim e me chamava de fria.  
 (*Zulmira altiva, empinando o queixo, como se desafiasse a platéia.*)  
 ZULMIRA – Fria, coitado!<sup>203</sup>

No decorrer do último ato, como foi dito anteriormente, as lacunas deixadas ao longo da trama são preenchidas pelo *flash-back*. No diálogo transcrito acima, por exemplo, fica evidente a total ignorância entre o casal protagonista da peça, chegando até o limiar da raiva entre marido e mulher. Essa relação desgastada propicia a Zulmira a liberdade para um caso extra-conjugal com Pimentel, ponto de partida para a ação dramática da peça.

<sup>202</sup> *Idem, ibidem.* pp. 93-4.

<sup>203</sup> *Idem, ibidem.* pp. 108-9.

Adiante, em *Perdoa-me por me traíres*, Raul é mais uma personagem que integra a gama dos autoritários. Tem-se conhecimento dessa sua característica já desde o início da peça, principalmente pelo discurso de Glorinha, sua sobrinha:

GLORINHA - ... te contei que, outro dia, só porque cheguei atrasada uma meia hora, ou nem isso, uns 15 minutos, talvez – ele me deu uma surra tremenda? E disse mais: que na próxima vez me mata e mata mesmo!<sup>204</sup>

Ao longo da peça essa característica vai se confirmar. Embora Raul só apareça efetivamente no segundo ato, Glorinha e Nair comentam sobre sua fúria durante todo o transcorrer do primeiro ato. E quando ele surge, no início do segundo ato, já aparece transtornado pela raiva contida:

GLORINHA – Ah, titio!  
 TIO RAUL (*sóbrio mas inapelável*) – Volta.  
 GLORINHA (*crispada*) – Por que, titio?  
 TIO RAUL – Você fica.  
 GLORINHA (*num sopro de voz*) – Eu não vou ao colégio?  
 TIO RAUL – Eu disse: fica.  
 GLORINHA – Mas hoje tem prova parcial!  
 (...)  
 TIO RAUL (*na sua ferocidade contida*) – Põe a pasta em cima da mesa. Agora fica assim, em pé, parada, que eu quero olhar os teus 16 anos.<sup>205</sup>

Observe-se a fala incisiva utilizada pelo tio. A forma ameaçadora e autoritária, de forma velada, fornece à personagem toda a monstruosidade da qual precisa. A autoridade retratada aqui se confirma ao longo dos dois últimos atos. No terceiro, depois de revelado que foi ele quem mandou Judite tomar veneno, matando-a assim, ele agora discute com Glorinha e quer também intimá-la a tomar veneno. Essa figuração da personagem Raul nos é transmitida não somente pelo que ele diz, nas suas falas, mas também pelo medo insistente de Glorinha, pelo que ela comenta dele e através das rubricas<sup>206</sup>, que indicam sempre uma ferocidade em Raul.

---

<sup>204</sup> *Idem, ibidem*. p. 127.

<sup>205</sup> *Idem, ibidem*. p. 147.

<sup>206</sup> Conforme foi explicado anteriormente, Décio de Almeida Prado explica em *A personagem no teatro* (In: CANDIDO. *Op. cit.*, 2002.) que há três maneiras de conhecermos as personagens: através do que elas falam, através do que as outras personagens falam dela e através das suas ações.

Nesta peça, não há uma fragmentação dialógica como a ressaltada em *A falecida*. O que acontece é a funcionalidade de um ato a outro. Ou seja, um ato está como base para o ato seguinte: o primeiro dá base para se desenvolver o segundo, que, por sua vez, baseia o desenvolvimento do terceiro. O que percebemos nos diálogos é que há a recorrência a dois temas principais: o medo que Glorinha tem de seu tio Raul e a morte de Judite, um interligando-se a outro continuamente. Esta peça tem uma estrutura diferenciada da primeira. Durante o primeiro ato, passam-se somente os casos de Glorinha e Nair: na casa de meninas e no médico. Este ato torna-se fundamental para o que vem a seguir, em que Tio Raul, descobrindo todo o acontecimento da casa de meninas, resolve revelar à Glorinha como sua mãe realmente morreu, que não foi um simples suicídio. E esse é o segundo ato: um *flash-back* para explicar o passado de Raul e dos pais de Glorinha. Por sua vez, o segundo ato é a base para o terceiro, pois Raul quer repetir o fato: se Glorinha carrega em si a beleza e a maldição da sua mãe, deve ter o mesmo fim que ela, ser morta por envenenamento. Assim, vê-se que os atos são muito bem ligados entre si, encadeados, com suas devidas fundamentações.

Mas voltando à questão dos diálogos, desde o início da peça já se tem noção da figura de Raul justamente por causa do que Glorinha fala dele. O medo constante de ser descoberta pelo tio a torna insegura em todas as suas ações. Medo, aliás, não gratuito, mas que só vai se concretizar a partir do segundo ato.

GLORINHA (*numa explosão*) – E se a polícia entra aqui?... Se leva todo mundo e se, depois, meu tio vai me buscar no distrito?... Madame, meu tio me mata a pauladas, juro à senhora! (*rebeta em soluços*)<sup>207</sup>

Tudo o que Glorinha faz é pensando na ira do tio. Mesmo com medo, Glorinha mantém uma característica que é sua naturalmente: a vontade orgiástica.

GLORINHA (*transida de medo*) – Tenho medo!  
 NAIR – Tens medo de tudo!  
 GLORINHA (*fremente*) – De tudo! Eu queria ir à casa de Madame Luba e te digo: tomei um banho caprichado, perfumei o corpo, me ajeitei toda e, na hora, fiz aquela vergonha... E quando estou namorando – vem o medo outra vez... (*com um esgar de choro*) Medo não sei de quê...  
 NAIR – Do teu tio, ora!  
 (...)

---

<sup>207</sup> *Idem, ibidem*.p. 130.

GLORINHA – Tenho mais medo do meu tio do que da morte. (*agarra-se a Nair*) É ele que me impede de morrer contigo, no cinema... Na Madame Luba eu só pensava nele...<sup>208</sup>

Num determinado momento, Glorinha diz que o tio não dormiu em casa, e que nunca foi disso. Esse fato só será explicado no terceiro ato, quando Raul revela que ficou a noite toda vendo a hemorragia de Nair.

TIO RAUL (*mudando de tom*) – Ontem eu estava aqui na minha casa, muito bem, quando bate o telefone. Atendo: era alguém que eu nunca vi mais gordo e que me chamava com urgência. Fui e veja você: era um ginecologista que te conhece.<sup>209</sup>

Então, sabe-se por que Raul passou a noite fora e por que resolveu contar sobre a morte de Judite à Glorinha:

TIO RAUL – Mas eu sei: não corres, nem gritas, porque me pertences. Porém te aviso: se correres ou se gritares, eu estou armado e te mato a bala, experimental! (*rindo*) E compreendes agora por que eu contei a história da tua mãe? (*os dois estão falando surdamente, rosto com rosto*) (*baixo*) Porque vocês duas se parecem como duas chamas e vão ter o mesmo destino, Glória!<sup>210</sup>

Mas a formação da personagem Raul não acontece somente através do medo da sobrinha a fim de ressaltar essa característica hedionda do tio. No segundo ato, Raul surge como o homem que tenta apaziguar a briga entre Judite e Gilberto. Entretanto, a partir do momento em que ele toma conhecimento da traição de Judite, ele tenta vingar-se da cunhada, instigando o irmão Gilberto a castigá-la.

GILBERTO – Quero que me respondas: que interesse é esse? A mulher é minha ou tua? E por que odeias a quem traiu a mim e não a ti?<sup>211</sup>

Todo o interesse de Raul no castigo de Judite só vem à tona no último ato, ao revelar à Glorinha que matou a cunhada porque a amava. Aliás, a morte de Judite é evocada já desde o primeiro ato. Mas desde o início sabemos que Judite se matou, ainda jovem, quando Glorinha tinha dois anos. Assim, todos acreditam.

---

<sup>208</sup> *Idem, ibidem.* p. 140.

<sup>209</sup> *Idem, ibidem.* p. 169.

<sup>210</sup> *Idem, ibidem.* p. 171.

<sup>211</sup> *Idem, ibidem.* p. 163.

DR. JUBILEU – Assim é que eu gosto. E uma coisa: sua mamãe ainda vive?  
 GLORINHA – Morreu.  
 DR. JUBILEU (*contendo-se*) – Viu como eu não lhe faço nada? Sou seu admirador, mas estamos aqui, conversando, normalmente. Sua mãezinha morreu e... teu pai?  
 GLORINHA – Minha mãe matou-se!  
 DR. JUBILEU – Ora veja!  
 GLORINHA – Quando eu tinha dois anos. Meu pai, então, enlouqueceu de desgosto e meu tio tomou conta de mim.<sup>212</sup>

Essa versão da história é a que vai prevalecer até o momento em que Raul revela a verdadeira versão da morte de Judite. E em vários momentos é esse o fato evocado, até que ficamos sabendo a verdade:

TIO RAUL (*batendo no peito*) – Eu matei! Eu! E olha: ninguém sabe, ninguém! Inclusive minha mãe, meus irmãos, pensam, até hoje, que foi suicídio! (*baixo, com um meio riso hediondo*) (*crece*) Mas o assassino está aqui e sou eu, o assassino! (*arquejando*) Segurei a alça, fui ao cemitério e, à beira do túmulo, derramei uma colher de pétalas em cima do caixão. Vê tu?<sup>213</sup>

Essa revelação leva a outras revelações também, como o desejo de Raul matar agora a sobrinha porque ela carrega em si a mesma natureza de Judite. Ele quer dar à sobrinha o mesmo fim da mãe. Entretanto, Glorinha, ao saber de toda a história, faz a sua jogada final: pede para não morrer sozinha, que o tio morra com ela. Assim, ela seduz o tio, dizendo que o ama e faz com que ele beba veneno. Confuso pelo amor que sentia pela cunhada, ele cede aos desejos da sobrinha.

Nessa peça, apesar das idéias não serem fragmentadas, os temas vão se cruzando, interpondo-se no texto, de forma que no final, os três estejam intimamente interligados: a morte de Judite fez com que Raul criasse Glorinha e transferisse para a sobrinha o amor incestuoso que sentia pela cunhada. Assim, Raul desenvolve-se como um tio cruel que tenta repetir o fato do passado, justamente porque viu que Glorinha trazia em si a continuidade orgiástica da mãe. Porém, a sobrinha consegue reverter a situação e quem morre não é ela, mas o próprio Raul – e, ironicamente, da mesma forma como ele matou a cunhada.

*A serpente* é uma peça que toda a responsabilidade do desenvolvimento do enredo recai sobre o diálogo, haja vista a pouca recorrência às rubricas. Os diálogos, apesar de curtos, são

<sup>212</sup> *Idem, ibidem.* p. 133.

<sup>213</sup> *Idem, ibidem.* p. 167.

diferentes do que Nelson já havia desenvolvido antes. Muito da espontaneidade e dinamismo dos diálogos rodrigueanos se perde nesta peça, que utiliza poucas personagens e um único ato. Logo no início, através do diálogo entre Lígia e o marido, sabe-se do mote central da peça.

LÍGIA – Acho gozadíssima sua insolência. Não se esqueça que nós estamos casados há um ano e que você.

DÉCIO – Pára.

LÍGIA – Me procurou só três vezes. Ou não é?<sup>214</sup>

A impotência de Décio é o que vai levar o casal à separação e Lígia ao desespero, sabendo que, a cada dia que passa, ela permanece virgem. Preocupada com a situação de sua irmã, Guida tenta lhe ajudar.

LÍGIA – Não dê um passo que eu me atiro. (*Elevando a voz*) Você está pensando: – “Essa fracassada não se mata”. Você se julga a mulher mais feliz do mundo e a mim a mais infeliz. Tão infeliz, que tive de me deflorar com um lápis. Quantas vezes, te vi entrando no quarto com teu marido.

(...)

GUIDA – Lígia, faça o que você quiser, mas escuta um minuto. Você quer ser feliz como eu, quer? Por uma noite? Olhe para mim, Lígia. Quer ser feliz por uma noite?<sup>215</sup>

É esta oferta de Guida que vai desenrolar a história. Após uma noite com Paulo, Lígia apaixona-se pelo cunhado e Guida fica cada vez mais perturbada com a possibilidade de perder o marido. Agora, Guida vê em tudo a relação incestuosa entre seu marido e Lígia. Essa perturbação dela é que vai atormentando-os até o final da peça.

GUIDA – Você não precisava dizer isso. É de uma intimidade repugnante. Deixa eu ver uma coisa.

PAULO – Por que você se atormenta?

GUIDA – Deixa eu te beijar. (*Pausa; experimenta o gosto*). Tua boca está com gosto de sexo.<sup>216</sup>

O tormento continua, ora com Lígia, ora com Paulo. Entretanto, Guida possui algum motivo, ao menos íntimo, para desconfiar do marido. E esse motivo fica evidente em duas principais conversas, que levam o enredo já para o desenlace final.

<sup>214</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 57.

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*. p. 63.

<sup>216</sup> *Idem, ibidem*. p. 68.

GUIDA – Não vamos falar desse assunto. Eu quero que você não se esqueça que sou a mulher amada todos os dias. E, de repente, você passa uma semana, toda uma semana, Paulo.<sup>217</sup>

O desejo de Paulo por Guida fica cada vez menos evidente, a ponto do próprio Paulo confessar que não consegue mais desejar a esposa.

LÍGIA – Não é nada demais. É o seguinte: – vocês têm se amado muito?  
PAULO – Nunca mais. Não consigo desejar Guida.<sup>218</sup>

Realmente, as dúvidas e os medos de Guida se confirmam: o marido, antes tão viril e apaixonado, agora não mais a satisfaz sexualmente. Esta peça não tem uma estrutura refinada, como as anteriores. Ela tem uma formação simples, baseada quase que somente em diálogos, sem maiores surpresas. Não chega a ser contraditória, até por sua simplicidade, mas não nos oferece grandes possibilidades teatrais.

Além disso, ela também pouco revela através da linguagem masculina e/ou feminina. Não creio que Paulo possa ser um marido tal qual outros vistos aqui, tampouco Guida corresponda às mulheres determinadas como Geni e Arlete, ou às mulheres frágeis como Selminha ou Ritinha. Vê-se aqui mais um homem que age de acordo com os desejos do momento e uma mulher confusa, atormentada por um ciúme doentio.

GUIDA – Agora você me beija na testa?

PAULO – Não reclama de tudo, meu coração.

GUIDA – Ao sair, ao voltar, você sempre me beijou na boca.

PAULO – Meu bem, vem cá.

GUIDA – Não aceito beijo que tive de pedir. E olha (*começa a chorar*). Onde é que vocês se encontraram? Foi no Alto da Boa Vista, ouvindo a cascatinha? Mas olha. Não é com você que eu quero falar. É com essa que está aí fora, deixando passar o tempo, para entrar.

PAULO – Vamos jantar fora. Quer?

GUIDA (*desesperada*) – Estou esperando a tua mulher, a mulher que eu deixei de ser.

PAULO – Não diga que Lígia é minha mulher.

GUIDA (*frenética*) – Tua mulher, sim! Eu não sou nada! Sabe o que eu sou? Sou tua cunhada!

PAULO (*desatinado*) – Pára Guida, pára!<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> *Idem, ibidem.* p. 77.

<sup>218</sup> *Idem, ibidem.* p. 80.

Lígia, durante a peça, pouco deixa transparecer seus sentimentos além do suposto amor que sente pelo cunhado. O que, em algumas partes, é transparecido é uma gratidão pela irmã por não tê-la deixado morrer ao oferecer-lhe uma noite com Paulo.

GUIDA – Agora, responde: – você se arrependeu?

LÍGIA (*ressentida*) – Sim!

GUIDA – Sua mentirosa.

LÍGIA (*em súbita euforia*) – Quer saber, quer? Sou mentirosa, sim. O que eu senti foi tudo – a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer.

(*Lígia abraça-se à irmã. Deixa-se escorregar ao longo do seu corpo e beija-lhe os pés. Luz no quarto de Paulo. Entra Guida.*)<sup>220</sup>

Enfim, como foi visto, a linguagem não só é importante para a formação da personagem como também é responsável por algumas atitudes tomadas durante o desenrolar da trama. E Nelson soube, muito bem, explorar e aproveitar esse recurso em favor de suas peças. Cada personagem sua estrutura-se pela linguagem que admite, pelas palavras que usa, formando alguns estereótipos sociais. E, como foi dito anteriormente, é através de uma personagem bem estruturada que o texto teatral se fortalece e se enriquece; é pelas personagens que a dramaturgia se funda.

Bem se sabe que, além da linguagem como elemento formador das personagens, há vários outros elementos, inclusive aqueles que transcendem o mero uso vocabular, que se torna um pouco limitado. Esse é o caso dos aspectos culturais e sociais que se integram às personagens e que, unidos a outros aspectos, constituem um todo indissolúvel.

A partir das relações sociais e culturais presentes em cada peça das tragédias cariocas, as personagens se baseiam nelas e vão se imbricando nos emaranhados de tais relações. Desta forma, desenvolvem-se, criam-se e fundamentam suas ações. Porém, nada disso é possível sem os diálogos e as rubricas. Cada elemento complementa o outro, integrando-se e formando, assim, as personagens – cada uma com seu próprio perfil.

Podemos ressaltar, ainda, a obsessão, traço característico que permeia algumas das personagens rodrigueanas e que as deixa, em determinado ponto, no sutil limiar entre o trágico e o cômico. Zulmira, por exemplo, tem certa obsessão pelo luxo e pela riqueza, principalmente

---

<sup>219</sup> *Idem, ibidem.* p. 81.

<sup>220</sup> *Idem, ibidem.* p. 67.

por um enterro glamouroso para si, o que se torna, então, o principal motivo das suas ações no segundo ato de *A falecida*.

ZULMIRA – Escuta, mamãe, presta atenção. Antigamente, usavam-se cavalos nos enterros, com um penacho na cabeça. Não é mais alinhado cavalo de penacho? Mais bonito? Não é?<sup>221</sup>

Essa “mania de luxo”, ou ainda uma vaidade superposta, de Zulmira também é encontrada em outras personagens, como em *Boca de Ouro*: D. Guigui, logo no primeiro ato, deixa-se levar pela vaidade de se vingar do ex-amante e aparecer em um jornal. Assim, ela narra a primeira versão da história, tocada pelo desejo de vingança e pela vaidade:

D. GUIGUI – Viste o meu cartaz?  
(*O morador cai em pânico.*)  
MORADOR – Não diz nada! Não fala!  
D. GUIGUI (*para o marido*) – Sossega o periquito!  
(*O fotógrafo faz explodir o primeiro flash na cara de D. Guigui.*)  
D. GUIGUI (*sinceramente lisonjeada*) – Até fotografia!  
MORADOR – Cuidado!  
D. GUIGUI (*para o marido, ralhando*) – Não te mete! (*novamente melíflua para o Caveirinha*) Quando é que vai sair?  
CAVEIRINHA – Amanhã no “Sol”.  
D. GUIGUI (*para o marido*) – Não deixe de comprar o “Sol”.  
CAVEIRINHA (*de supetão*) – D. Guigui, a senhora tem visto o “Boca de Ouro”?  
(*O simples nome causa um impacto no casal.*)  
MORADOR (*apavorado*) – Não te disse? Eu te avisei, mas você é teimosa! Cala a boca, mulher!  
(*D. Guigui, realmente chocada, perde um pouco o tom debochado.*)  
D. GUIGUI – Meu filho, eu não vejo essa pessoa há séculos! (*Atarantada, com um riso falso*) E até me esqueci de apresentar meu marido... Agenor...  
(...)  
D. GUIGUI (*interrompendo*) – Meu bem, não fala nesse homem que até dá peso! Um pé-frio que Deus te livre! Ih, deixa eu bater na madeira!<sup>222</sup>

Ainda nesta peça, outra referência à vaidade é o próprio Boca de Ouro. Além de característico suburbano carioca, ele tem fixação por ouro. Assim como Zulmira, ele sonha com um enterro luxuoso (no seu caso, um caixão todo de ouro) e, também como a falecida, é privado de seu maior sonho, pois é encontrado morto numa sarjeta sem a dentadura de ouro.

<sup>221</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 85.

<sup>222</sup> *Idem, ibidem.* p. 267-8.

BOCA DE OURO – Mas doutor, eu pago, eu já disse que pago! Não faz assim comigo! (*muda de tom e na sua euforia de criança*) Sonhei que morria e que me enterravam num caixão de ouro. Doutor, quando custa um caixão de ouro?

DENTISTA – Todo de ouro?

BOCA DE OURO – Todo!

DENTISTA – Uns vinte milhões de cruzeiros!

BOCA DE OURO – Vinte milhões de cruzeiros! Dinheiro pra chuchu! Doutor, sabe por que é que eu gosto de leão? Porque leão parece de ouro... (*recosta-se na cadeira*) Doutor, vou juntar os vinte milhões e quando eu fechar o paletó, vou meter um caixão de ouro...<sup>223</sup>

Essa idéia de ser enterrado num caixão todo de ouro, bem como sua obsessão pelo ouro e por sua dentadura, podem demonstrar a obsessão que essa personagem sofre pelo dinheiro, o que a aproxima de tantas outras do teatro rodrigueano, como Patrício, de *Toda nudez será castigada*. Patrício não só é corrompido pelo dinheiro, como também age durante toda a peça movido pela ganância, chantageando as pessoas como forma de extorquir dinheiro delas. Assim age com seu irmão, Herculano, com Geni e com Serginho. Enfim, Patrício manipula as informações a seu favor, sempre motivado pela ambição. Seguem alguns momentos da peça em que fica clara a manipulação de Patrício:

GENI – Se você me levar, eu te dou todas as minhas jóias!

PATRÍCIO – Sua burra! Herculano também quis me subornar. Resultado – fui dizer ao Serginho que vocês iam se casar. Também fui eu que levei Serginho pra ver vocês dois, nus, no jardim. Cuidado comigo!<sup>224</sup>

Logo adiante, em algumas cenas seguintes:

PATRÍCIO – Ouve, Serginho, ouve a minha idéia. Passei a noite em claro, só pensando o seguinte: – teu pai se casar com a Geni.

SERGINHO – Com uma prostituta?

PATRÍCIO – Pois teu pai vai ser o marido e a prostituta vai ser a esposa!

SERGINHO – Esposa, como minha mãe?

PATRÍCIO – Esse casamento é preciso, sabe por quê? Porque você vai cornear seu pai! Compreendeu agora?

SERGINHO – Tenho nojo dessa mulher!

PATRÍCIO – Mas é tudo calculado. Entende? Não é prazer, nem desejo, mas vingança! E é você que vai exigir o casamento!<sup>225</sup>

<sup>223</sup> *Idem, ibidem.* p. 264.

<sup>224</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 220.

<sup>225</sup> *Idem, ibidem.* pp. 222-3.

E, por fim, o golpe de misericórdia:

PATRÍCIO (*excitado*) – Sabe que, antes de partir, Serginho me deu uma nota alta, um cheque?

GENI (*embelezada*) – Serginho é bom, tão bom!

PATRÍCIO (*com alegre crueldade*) – Mas não foi por bondade. Ninguém é bom comigo. Foi medo. Eu ameacei de fazer escândalo no aeroporto.<sup>226</sup>

Estes são alguns momentos em que se pode perceber que Patrício, impulsionado pela vontade (ou, assim como Guigui, seria vaidade?) de se vingar do irmão, mas ao mesmo tempo querendo dinheiro, consegue exercer sobre as outras personagens da peça certa influência, direcionando as situações de acordo com a sua vontade ou necessidade.

Novamente para ressaltar essa idéia da morte e do enterro de luxo, numa tentativa de suprir a miserabilidade da vida pelo luxo da morte, Edgard, de *Bonitinha, mas ordinária*. Tanto quanto Boca de Ouro e Patrício, Edgard também se fundamenta na ganância pelo dinheiro.

PEIXOTO – Bem. Uma curiosidade: – o que é que você faria, o que, pra ficar rico? Cheio do burro? Milionário?

EDGARD – Eu faria tudo! Tudo! Com a frase do Otto no bolso, não tenho bandeira. E, de mais a mais, sou filho de um homem. Vou lhe contar. Quando meu pai morreu tiveram de fazer subscrição, vaquinha, pra o enterro. Os vizinhos se cotizaram. Comigo é fogo. A frase do Otto me ensinou. Agora quero um caixão com aquele vidro, como o do Getúlio. E enterro de penacho, mausoléu, o diabo. Não sou defunto de cova rasa!<sup>227</sup>

Logo no início da peça, em um tom “alto”, como Edgard mesmo diz, repete uma frase que supostamente havia sido dita por Otto Lara Resende: “O mineiro só é solidário no câncer”. A partir dessa frase, ele diz que todo mundo é canalha, e que se todo mundo é canalha, ele também pode ser canalha. Mas não é necessariamente como canalha que Edgard se constitui na peça, mas como um homem que está em dúvida freqüente. Gosta de Ritinha, mas aceitou se casar com Maria Cecília por dinheiro. Luta, insistentemente, contra a frase do Otto e, no final, se diz livre da frase, pois queima o cheque de Dr. Werneck e se vê livre da canalhice. Ainda na primeira cena, ele aceita – e confessa – ser canalha. A influência que sofre por causa da

---

<sup>226</sup> *Idem, ibidem.* p. 237.

<sup>227</sup> *Idem, ibidem.* p. 250.

necessidade do dinheiro<sup>228</sup> vai moldando a personagem pouco a pouco, sem, no entanto, deixá-la definitiva, de modo que o desenvolvimento da trama possa se encarregar de inverter a situação e, inclusive, destituí-la da obsessão pelo dinheiro.

Um outro traço que perpassa pelas personagens das *Tragédias Cariocas* é a influência religiosa. Algumas personagens comandam suas ações em vista do que a formação religiosa estabelece como correto. Exemplo disso é “Seu” Noronha, que procura manter a aparência de chefe de família embasado nos preceitos religiosos, que na peça é representada pela “Igreja Teofilista”, a fim de determinar regras para o lar. Por estar baseado na religião, “Seu” Noronha aponta, principalmente, para regras moralistas e puritanas. Tomamos conhecimento dessa fachada em várias partes da peça, desde o primeiro quadro do primeiro ato, quando Aurora diz que seu pai agora é da Igreja Teofilista e “*não admite papel higiênico em casa, acha papel higiênico um luxo, uma heresia.*”<sup>229</sup> Depois, o chefe da família chega em casa e descobre a parede do banheiro riscada com nomes e desenhos obscenos e procura saber quem foi o responsável.

“Seu” Noronha vira-se e dá com a filha em trajes íntimos.)

“SEU” NORONHA (*com odiento sarcasmo*) – Minha filha é aquilo!

ARLETE (*entredentes*) – Já começou, papai?

“SEU” NORONHA – Que trajes são esses?

ARLETE (*insolente*) – Estou na minha casa!

“SEU” NORONHA (*num crescendo*) – Tem coragem de falar com o seu pai, nua?

ARLETE – Eu não estou nua!

“SEU” NORONHA – Está nua, sim, senhora! Vá se vestir, já disse!<sup>230</sup>

Além de apresentar-se puritano e moralista, “Seu” Noronha ainda faz sessões de espiritismo, em que a *médium* é Hilda, sua filha. É através da religião, e das sessões espíritas, que ele fica sabendo do homem que chora por um olho só, aquele que perde suas filhas.

“SEU” NORONHA – Vão ouvindo! (*muda de tom*) Eu sempre senti que havia alguém atrás da minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como o “seu” Saul.

ARLETE – Ora, papai, o senhor acredita nesses troços!

<sup>228</sup> Assim Edgard, ao mesmo tempo próximo, diferencia-se de Boca de Ouro, pois o primeiro se forma por meio da necessidade que tem do dinheiro, enquanto Boca é uma personagem formada pela obsessão pelo dinheiro que tem.

<sup>229</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 190.

<sup>230</sup> *Idem, ibidem.* p. 202.

“SEU” NORONHA – Quero te dizer só uma coisa, Arlete: você é assim malcriada comigo, sabe por quê? Porque é um *médium*, que ainda não se desenvolveu. (*taxativo*) Você se desenvolva, Arlete, ou seu fim será triste... E chega, ouviu? Chega! (*novo tom*) E, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse o espelho antigo. (*arquejante*) Pois bem. Olhei o grande espelho e vi dois olhos, vejam bem, dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não.<sup>231</sup>

Enfim, a religião é um dos alicerces de “Seu” Noronha e, conseqüentemente, torna-se o alicerce da família num todo. Quando ele é desmascarado e descobre-se não uma formação puritana, mas promíscua, é o momento de decadência moral da família.

Em Herculano, ao contrário de Noronha, a religião não é alicerce apenas para uma fachada, uma máscara. Nele, a religião é, realmente, elemento fundamental para sua constituição. É por causa de sua crença que Herculano sente repulsa pelo sexo fora do casamento, bem como o desespero de quando soube que seu filho “serviu de mulher para o ladrão boliviano”.

HERCULANO – Um instantinho só. Eu acho que se Deus existe, existe. Sim, se Deus existe o que vale é a alma. Não é a alma?

PADRE – Adiante.

HERCULANO – Ou estou errado? Quer dizer, então, que o fato, a curra, passa a ser um vil, um mísero, um estúpido detalhe. A hemorragia também um detalhe, tudo um vil detalhe!<sup>232</sup>

Ou então, na conversa com o médico:

HERCULANO (*na sua euforia*) – Doutor, o senhor acredita em milagre?

MÉDICO – Acredito no homem.

HERCULANO (*comovidíssimo*) – Está certo, está certo! Eu também. No homem, sim. (*Vivamente*) Mas, doutor, o senhor me desculpe. Se tirarem do homem a vida eterna, ele cai de quatro, imediatamente.<sup>233</sup>

As personagens mais inseguras das peças são exatamente aquelas que precisam do meio familiar como pilar de sustentação. Assim como Herculano é inseguro o suficiente para tomar decisões que lhe digam respeito, apenas realizando o que os outros membros da família aprovam,

<sup>231</sup> *Idem, ibidem.* p. 207.

<sup>232</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 215.

<sup>233</sup> *Idem, ibidem.* p. 228.

também tem atitudes semelhantes a jovem Selminha, de *O beijo no asfalto*. Bastante insegura, Selminha fundamenta-se na família e no casamento.

No primeiro caso, são representantes da família sua irmã Dália e seu pai Aprígio. Selminha, praticamente, precisa deles para ter certeza de alguma coisa que diga respeito à sua própria vida. Então, o fato de Dália não ter afirmado com segurança sobre a felicidade conjugal de Selminha e Aprígio ficar insinuando a suposta homossexualidade de Arandir vão levar Selminha a tal insegurança sobre o que sente por Arandir que ela acaba por não ir encontrá-lo no hotel onde está escondido. Ou melhor, o fato de a própria família duvidar da sua felicidade leva Selminha a também pôr em xeque seu casamento com Arandir a ponto de desistir dele.

APRÍGIO (*realmente confuso*) – Não tem cabimento e olha: – deixa eu te contar. Perdi o fio. Ah! Teu marido correu na frente de todo o mundo. Chegou antes dos outros. (*Com uma tristeza atônita*) Chegou, ajoelhou-se e fez uma coisa que até agora me impressionou pra burro.

SELMINHA – Mas o que foi que ele fez?

APRÍGIO (*contido na sua cólera*) – Beijou. Beijou o rapaz que estava agonizante. E morreu logo, o rapaz.

SELMINHA (*maravilhada*) – O senhor viu?

APRÍGIO (*sem ouvi-la e com mais vivacidade do que desejaria*) – Você não acha? Não acha que. Eu, por exemplo. Eu não faria isso. Não faria. Nem creio que outro qualquer. Ninguém faria isso. Rezar, está bem, está certo. Mas o que me impressiona, realmente me impressiona. É o beijo.<sup>234</sup>

Logo em seguida, na mesma cena:

Selminha (*novamente excitada*) – Papai, hoje! Responde. Eu sou feliz?

Dália (*meio atônita*) – Por quê?

Selminha (*para o pai*) – Fala! E olha! Dália veio para cá logo depois da lua-de-mel. Vive com a gente. Não sai daqui. Fala. Sou feliz?

Dália (*com pé atrás*) – Parece.

Selminha (*atônita*) – Parece ou sou?<sup>235</sup>

E, enfim, na cena final da peça:

ARANDIR (*sem ouvi-la*) – Mas eu acredito em mim! (*Brutal sem transição*) Por que Selminha não vem?

DÁLIA – Não gosta de você!

<sup>234</sup> *Idem, ibidem.* p. 97.

<sup>235</sup> *Idem, ibidem.* p. 99.

ARANDIR (*com uma certeza cândida e fanática*) – Gosta! Ama! (*Sôfrego e ingênuo*) É um amor de infância! De infância! Eu era menino. E ela garotinha. Já gostava de mim. E eu dela. Dália, você não entende. Ninguém entende. Selminha só teve um namorado, que fui eu. Só, Dália. E eu nunca, nunca. Deus me cegue se. Nunca tive outra namorada. Só gostei de Selminha.

DÁLIA – Selminha não quer ser tua mulher!<sup>236</sup>

Os exemplos mostrados apontam como Selminha sofre influências da família. Primeiro, o pai que, insistentemente, insinua que Arandir tinha um caso com o atropelado. Depois, a irmã que não confirma uma felicidade conjugal na qual ela acreditava piamente. Tais fatos revelam não só a influência, como também a insegurança e incerteza vivida por Selminha.

Um elemento contradiz o outro, de forma que a destruição de um dos elementos de sustentação da personagem vai levá-la ao desequilíbrio e até mesmo ao aniquilamento. O segundo elemento no qual Selminha se fundamenta é no próprio casamento, justamente nessa tentativa de encontrar a felicidade conjugal, a auto-afirmativa que é, pouco a pouco, destruída pela própria família. Como já foi demonstrado anteriormente, Selminha busca a confirmação da felicidade de seu casamento no sexo, afirmando que ela e o marido fazem sexo todo dia. Em outros momentos também há a recorrência ao casamento feliz e seguro.

SELMINHA – Mas absoluta! Eu conheço tanto o Arandir, tanto que. Nem ele me esconde nada. Papai, olha. Confio mais em Arandir que em mim mesma. No duro! E o senhor fala. Engraçado! Fala como se duvidasse, como se.<sup>237</sup>

Mais adiante, um exemplo similar a este:

APRÍGIO – Ontem, eu perguntei se você conhecia o seu marido.

SELMINHA (*exaltada*) – Mas claro! Ou o senhor se esquece que eu sou a mulher. Que eu. Papai, Arandir, não pode nem me trair. Porque viria me contar tudo, tudinho. Outro dia. A fechadura do banheiro estava quebrada. Arandir empurra a porta e vê Dália nua. Sem querer, naturalmente, e nem ele podia imaginar que. Mas compreendeu? Pelada. Completamente! Tinha acabado de tomar banho. Pois Arandir veio, imediatamente, no mesmo minuto. No mesmo minuto, papai. Dizer: – olha acaba de acontecer isso, assim assim... Eu nem disse nada a Dália, porque ela ia ficar sem jeito. Mas a sinceridade de Arandir! O senhor sabe que eu adorei! Adorei!<sup>238</sup>

---

<sup>236</sup> *Idem, ibidem.* p. 148.

<sup>237</sup> *Idem, ibidem.* p. 99.

<sup>238</sup> *Idem, ibidem.* p. 120.

O conflito entre a família e o casamento de Selminha arrastam-se por grande parte da peça, até o momento em que tomamos conhecimento que Selminha não vai se encontrar com o marido, momento em que se revela a sobreposição da família ao casamento, em que o primeiro elemento de fundação elimina o segundo.

Guida é outra personagem que tem como base principal o casamento. Para ela, é imprescindível que seu marido lhe seja fiel e lhe dedique total atenção. Tanto quanto Selminha, Guida vê como marca da felicidade conjugal o sexo realizado com frequência. Assim, o marido (e, conseqüentemente, o casamento) se torna marca fundamental para sua constituição, até porque é por causa dele, e de suas atitudes, que Guida começa a ter decisões extremadas, como não deixá-lo sair de casa ao mesmo tempo em que Lígia. Guida acredita que, caso perca o marido, pouco lhe restará, já que no casamento está sua vida. Nesse aspecto, Guida aproxima-se de Selminha como personagem fortemente marcada pelo matrimônio.

GUIDA – Estou achando você tão estranho, tão desconhecido.

PAULO – Eu não fiz nada, ou fiz?

GUIDA – Faz uma semana que Lígia esteve aqui. Vocês estiveram aqui. Uma semana e você me fez uma carícia distraída. Você não me procurou mais.

PAULO – Não te procurei mais como?

GUIDA – Não seja cínico, Paulo.

PAULO – Você nunca me falou assim.

GUIDA – Paulo, você não me procurou mais, sexualmente. Entendeu, agora?<sup>239</sup>

Ou então, em outro momento, em que Guida afirma categoricamente para a irmã o que seu marido significa para ela:

LÍGIA – Você tem seu marido. Seu marido é tudo para você. Eu não sou tudo para você. Ou sou?

GUIDA – Meu marido é tudo para mim. Você é tudo para mim.<sup>240</sup>

Aparentemente, Guida se desenvolve baseada no amor que sente pela irmã, pois é a partir disso que ela oferece-lhe uma noite com Paulo. Porém, isso aos poucos vai se diluindo, visto que a importância que ela dá ao casamento e ao marido é muito maior.

Em contraposição às donas-de-casa, como Selminha e Guida, há mulheres promíscuas, libertinas, que se desenvolvem calcadas na prostituição.

---

<sup>239</sup> *Idem, ibidem.* p. 76.

<sup>240</sup> *Idem, ibidem.* p. 61.

Ritinha, de *Bonitinha, mas ordinária*, não se configura necessariamente como uma prostituta. Isso porque toda a sua preocupação está centrada na criação e casamento das três irmãs mais novas e sobrevivência da mãe demente. Assim, Ritinha possui o alicerce familiar e o alicerce libertino. O primeiro é o que mais a preocupa, a ponto de ela se tornar prostituta justamente para que ele não se esmoreça. Logo, um elemento existe em função do outro.

*(Estupefata, Ritinha avança para Aurora, que recua, com a cara desfigurada pelo ódio e pelo medo.)*

RITINHA *(arquejando)* – Eu me mato por vocês. Faço uma ginástica. Dou aulas até altas horas. Qualquer dia, sou assaltada no meio da rua. E você ainda tem a coragem? Dizer que eu flertei! Agora você vai repetir. Eu flertei?

*(As duas irmãs, cara a cara.)*<sup>241</sup>

E mais para o final da peça, numa conversa com Edgard:

RITINHA *(violenta)* – Eu tenho mania de suicídio. Só não me matei, ainda, porque tenho a minha mãe e as minhas irmãs. Por isso! Mas se você não quiser me ouvir, eu me atiro. Atiro debaixo do primeiro ônibus. Você duvida?<sup>242</sup>

Entretanto, pouco a pouco Ritinha descobre-se apaixonada por Edgard e, então, resolve revelar toda a verdade para ele, até que, no final, Edgard a resgata e ela consegue, enfim, sobrepor o amor à prostituição. Embora prostituta, Ritinha não é promíscua, conseguindo livrar-se da profissão por amor a Edgard.

Ao contrário de Ritinha, Geni não só é prostituta como também carrega em si a natureza libertina. E é nela que Geni se baseia e se desenvolve na peça. Como já afirmei anteriormente, é uma das personagens mais voluptuosas de Nelson Rodrigues.

*(Herculano fica, um momento, de costas para Geni. Então, lasciva, ela vem por trás dele. Apelo.)*

GENI – Vamos fazer um amorzinho bem gostoso? Depois, você vai embora, e eu durmo com uma nova, que chegou. Vamos fazer o amor? *(Geni colada a Herculano por trás, em cio)* Só essa vez e nunca mais!<sup>243</sup>

Essa carga lasciva que Geni tem permanece por toda a peça:

<sup>241</sup> *Idem, ibidem.* pp. 254-4.

<sup>242</sup> *Idem, ibidem.* p. 303.

<sup>243</sup> *Idem, ibidem.* p. 185.

HERCULANO (*grave*) – Uma pergunta. Você gosta de mim? Gostou de mim?  
 GENI (*atônita*) – Que palpite é esse?  
 HERCULANO – Geni, não é palpite. Quer responder?  
 GENI – Sujeito burro! (*Mudando de tom trinca os dentes*) Só de olhar você – e quando você aparece basta a sua presença – eu fico molhadinha!<sup>244</sup>

A volúpia, o desejo, já nasceu com Geni. Assim, toda e qualquer atitude dela gira em torno do sexo e para o sexo. Ela extrapola qualquer senso moral para agir de acordo com a sua vontade.

Uma outra personagem que tem um caráter lascivo e orgiástico inato é Glorinha. Mesmo com medo da agressividade do tio, ela age de acordo com seus desejos, indo à casa de prostituição juvenil de Madame Luba e, conforme ficamos sabendo através de Nair, ela já havia participado de festas promíscuas junto com a amiga.

NAIR (*resoluta*) – Pode deixar, Madame. (*face a face com Glorinha*) Vamos liquidar a questão. É o seguinte: você mesma disse que queria vir, combinou tudo comigo e em cima da hora quer dar pra trás. Agora é tarde e não tem escapatória.<sup>245</sup>

Caráter inato que fundamenta a personagem, que a segue até o fim da peça, quando, depois de induzir o tio a tomar veneno, volta à casa de prostituição. O caráter de Glorinha, inclusive, é responsável pelos atos da personagem que levam Raul à destruição.

Para encerrar o rol das prostitutas, eis um outro exemplo de prostituição para realizar o casamento da irmã mais nova (no caso, Silene). Arlete, de *Os sete gatinhos*, é a mais malcriada de todas as irmãs. Enfrenta o pai em sua autoridade e é a principal responsável pela descoberta final, quando vê que o homem que prostitui as moças da família é justamente o pai, ao induzi-las à prostituição. Arlete revela que prefere beijar mulheres, para se sentir menos prostituta.

“SEU” NORONHA – Não se faça de engraçada! Pergunto quem esteve lá antes de mim!  
 ARLETE – Eu.  
 (“Seu” Noronha estaca diante de Arlete.)  
 “SEU” NORONHA (*iluminado*) – Você! (*lento*) Sim, você, aqui, é a que tem boca mais suja; e a única que não topa a minha autoridade... (*crispando a mão no seu braço*) O que é que você foi fazer lá no banheiro?  
 ARLETE (*rápida e triunfante*) – Xixi!  
 “SEU” NORONHA – Cachorra!<sup>246</sup>

<sup>244</sup> *Idem, ibidem.* p. 192.

<sup>245</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. pp. 131-2.

Por fim, há dois casos especiais que merecem um aparte: os malandros Bibelot e Amado Ribeiro.

Bibelot é o estereótipo malandro que só anda de branco. Segundo ficamos sabendo no decorrer da história, ele é casado, mas a esposa está “nas últimas”, morrendo. Ele leva Aurora até um apartamento em Copacabana e lá revela que também levou ao mesmo apartamento uma menina de 16 anos que era virgem, segundo ele, um “broto”. Durante o encontro com Aurora, ela tenta pedir-lhe dinheiro pelo encontro amoroso, mas ele se nega a pagar e ainda manda que ela pague o táxi da corrida até Copacabana.

AURORA (*completando a frase anterior*) – Com meu pai nunca vi! E, lá na Câmara, não faz graça pra ninguém!

BIBELOT – Que Câmara?

AURORA – Dos Deputados.

BIBELOT (*com novo interesse*) – Ele é o quê lá?

AURORA (*com breve vacilação*) – Funcionário.

BIBELOT (*animado*) – Vem cá: se teu pai trabalha na Câmara, talvez tenha influência... Quem sabe se teu pai não podia arranjar uma marreta pra eu voltar à P.E.? Lá ele é funcionário importante?

AURORA (*desconcertada*) – Bem...

BIBELOT – É?

AURORA (*em brasas*) – Contínuo.

BIBELOT (*amarelo*) – Sei... (*muda de tom*) Quer dizer que ao apartamento você não vai?

AURORA – Não.

BIBELOT – Paciência.<sup>247</sup>

O interesse brusco de Bibelot pelo emprego de “Seu” Noronha, seguido do desinteresse quando Aurora afirma que o pai é contínuo, demonstra um pouco essa característica malandra de Bibelot, pois a intenção dele é se aproveitar de Aurora e também dos benefícios que ela pode lhe trazer. Esse é o principal aspecto dessa personagem, até o final da peça, quando ele é assassinado por “Seu” Noronha como sendo o homem que chora por um olho só.

Por último, Amado Ribeiro, personagem de *O beijo no asfalto*, revela-se totalmente sem caráter ao publicar uma notícia sensacionalista sobre o beijo no asfalto somente para vender jornais. Inventava uma suposta relação entre o atropelado e Arandir, suborna a viúva e quando a

---

<sup>246</sup> *Idem, ibidem*. p. 204.

<sup>247</sup> *Idem, ibidem*. p. 190-1.

notícia ameaça esfriar, inventa uma nova notícia, dizendo que Arandir matou o amante, que o empurrou para debaixo do loteação.

AMADO (*tirando o jornal do bolso*) – Muito bem. Presta atenção. (*À queima-roupa*) Olha bem esse retrato. É o sujeito que beijou o seu marido. A senhora, naturalmente, já viu esse camarada, claro!

VIÚVA (*vacilante*) – Não.

AMADO (*ameaçador*) – Madame. Nunca viu?

VIÚVA – Nunca! (*Aruba aparece.*)

ARUBA – Já falei lá.

AMADO (*para a viúva*) – Viu, sim! Viu!

VIÚVA (*em pânico*) – Juro!

AMADO – Você está mentindo! Mentindo!<sup>248</sup>

Por meio da coação, Amado consegue testemunhas para suas reportagens. E assim consegue alcançar o seu intento: vender jornal. Mas, para isso, destrói a vida de Arandir, Selminha, Dália e Aprígio.

As personagens não se limitam a isso. Muito do que elas têm em si beira ao inexplicável, algumas pelo absurdo, outras pela simplicidade. A leitura de como as personagens vão se constituindo ao longo da trama está altamente vinculada ao desenvolvimento dos diálogos, pois juntos – os diálogos e as personagens – vão definir grande parte do enredo.

#### 4.1.2 As rubricas

Como afirmei no início do capítulo, um elemento de grande valia no teatro de Nelson Rodrigues, muito bem aproveitado, principalmente no aspecto de inovação cênica, são as rubricas. Grande parte do desenvolvimento da ação, da formação das personagens e da figuração dos cenários acontece por meio delas. Em alguns autores, como é o caso de Nelson, as rubricas são, efetivamente, tão importantes quanto o diálogo para a formação das personagens e constituição do enredo. E, em se tratando de dramaturgia nacional, Nelson Rodrigues se destaca pelo uso das rubricas, uma vez que ali está evidente a maneira como o autor imaginou a encenação de sua peça.

<sup>248</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 124.

José Oiticica<sup>249</sup> explica que o cenário e as rubricas no texto dramático são aparições modernas, uma vez que nem no teatro grego nem no latino os autores utilizavam tais recursos. Aliás, esta foi uma aparição que se desenvolveu rapidamente no século XIX, com os românticos.

No entanto, Luiz Fernando Ramos<sup>250</sup> afirma que em vários textos dramáticos anteriores, desde os gregos, a rubrica estava imiscuída nos diálogos, sempre visando a encenação a partir do que o texto propunha. Enfim, longe de querer discutir o surgimento das rubricas, atendo-me ao que esse elemento pode auxiliar na constituição da estética dramática rodriguesa.

Nas peças em estudo, as rubricas expressam várias funções, tanto para o texto dramático como para a encenação. Entretanto, aqui me detenho em suas funções no texto. Além das funções habituais das rubricas, de identificação de personagens e constituição do cenário, proponho apontar iniciativas inovadoras de Nelson com base no texto didascálico.

O uso de rubricas para explicitar um cenário ou a indumentária de uma personagem é vasto no teatro de Nelson Rodrigues. Como nas rubricas está presente o narrador das peças, conforme explica Anatol Rosenfeld no ensaio *Literatura e personagem*<sup>251</sup>, este narrador é bastante rigoroso com detalhes e especificidades físicas. Nelson utilizou tal recurso também para trazer algumas inovações no campo cênico.

*(Cena vazia. Fundo de cortinas. Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes. Luz móvel. Entra Zulmira, de guarda-chuva aberto. Teoricamente está desabando um aguaceiro tremendo. A moça está diante de um prédio imaginário. Bate na porta, também imaginária. Surge Madame Crisálida com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de 10 anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. Zulmira tosse muito.)*<sup>252</sup>

A idéia de manter o palco vazio, apenas com um fundo de cortinas, com utensílios que as próprias personagens carregam de acordo com a necessidade da cena, pode indicar uma preocupação do autor em facilitar a montagem cênica da peça<sup>253</sup>. Daí também o uso de elementos imaginários, como táxi, portas, camas etc. Do mesmo modo, como texto literário, há

<sup>249</sup> OITICICA, José. “Do cenário e das rubricas em teatro.” In: *Curso de literatura*. Rio de Janeiro: Gernival, s.d.

<sup>250</sup> RAMOS, Luiz Fernando. *Op. cit.*, 1999.

<sup>251</sup> ROSENFELD, Anatol. *Op. cit.*, 2002.

<sup>252</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 57.

<sup>253</sup> Como foi dito no capítulo anterior, *A falecida*, peça a qual pertence esta rubrica inicial, caracteriza-se como um *Stationendrama*, principalmente pelas cenas curtas e rápidas. Daí seria dificultosa sua montagem caso houvesse diferentes cenários.

fortes indicações para o leitor de como as personagens devem se portar em algumas cenas. Além de determinar aspectos das personagens, a rubrica aqui também criou uma ambientalização de miséria, compondo a personagem da Madame Crisálida, que será reforçada pelo diálogo, e alguns aspectos cênicos da peça. Interessante observar a preocupação do dramaturgo em especificar os detalhes do espaço cênico, sem, no entanto, se despreocupar com a linguagem literária. Isso porque, ao descrever toda a cena, a linguagem que o autor utiliza é semelhante àquela desenvolvida na peça, tentando manter uma unidade de sentido, vinculado ao suburbano. A enfática frase “*bravamente com o dedo no nariz*”, além de evidenciar toda uma ironia do texto didascálico, também formaliza a situação degradante da cartomante. Uma outra função que a rubrica adquire, amplamente utilizada no teatro, é dar a sensação de movimentos das personagens no palco – ou indicar quando as personagens devem se movimentar.

*(Sai a vizinha para vestir a morta. Luz sobre o táxi, em que viaja Tuninho. Táxi, evidentemente, imaginário. O único dado real do automóvel é uma buzina, gênero “fon-fon”, que o chofer usa, de vez em quando. A idéia física do táxi está sugerida da seguinte forma: uma cadeira, atrás da outra. Na cadeira da frente vai o chofer, atrás, Tuninho. O chofer simula dirigir, fazendo curvas espetaculares.)*<sup>254</sup>

Essa idéia de movimentação é base comum para o desenvolvimento do texto dramático, ao mesmo tempo em que propicia a visualização da montagem cênica. Evidente que Nelson Rodrigues não permaneceu nesses limiares comuns, mas antes procura ampliar o enfoque urbano das peças. Semelhante uso de recursos imaginários também acontece em *Os sete gatinhos*, logo no primeiro quadro do primeiro ato.

*(Bibelot estica as pernas, eufórico. De vez em quando, os dois procuram sugerir o movimento do automóvel: carregam as cadeiras como se o táxi dobrasse esquinas, tirasse finos ou corresse em ziguezague.)*<sup>255</sup>

O táxi em movimento, ou um *jeep*, como em *Bonitinha, mas ordinária*, evidenciado pelo recurso físico do ator no palco carregando cadeiras, no texto aparece principalmente para indicar a transposição de lugares e um transcorrer do tempo, de modo que o leitor possa ter uma impressão semelhante à do espectador.

---

<sup>254</sup> *Idem, ibidem.* p. 101.

<sup>255</sup> *Idem, ibidem.* p. 193.

Mais do que um fator de integralização do texto cênico, a abordagem nas rubricas que Nelson faz é literária, lançando mão de recursos tão literários quanto aqueles utilizados nos diálogos. Ou seja, além da ambientação, descrição dos figurinos e caracterização das personagens, fatores comuns dentro das rubricas, o dramaturgo desenvolve nelas um texto paralelo à ação da peça, evidenciando uma característica altamente literária. Isso se dá devido aos recursos lingüísticos e ao processo narrativo evidente nas rubricas, formando o que Luiz Fernando Ramos chama de “poética da cena”. É evidente que existem casos em que as rubricas estão ali para descrever e definir os figurinos das personagens. Assim, as personagens são mais bem definidas a partir da indumentária que as compõem e o ambiente em geral: o malandro no ambiente e com as roupas que lhe convém, o suburbano, a prostituta.

*(Nair e Glorinha estão na porta de Madame Luba, ambas vestidas de colegiais, uniforme cáqui, meias curtas, cabelo rabo-de-cavalo, pasta debaixo do braço. Glorinha vacila e a outra insiste.)*<sup>256</sup>

Mas além de apontar fatores meramente ligados às personagens, se olharmos atentamente para as rubricas, podemos encontrar ali um narrador que acompanha toda a trama. Nesta rubrica inicial de *Perdoa-me por me traíres*, além da preocupação em caracterizar as meninas como colegiais, fato de suma importância para o desenrolar da cena que segue, também explora uma visão crítica do narrador. Essa crítica é em relação à prostituição juvenil, que se concretiza no decorrer da cena, quando as meninas são enviadas para homens com cargos de alto escalão no governo, como deputados e senadores. As meninas têm entre 14 e 17 anos; quanto mais jovem, melhor.

O narrador continua apresentando uma visão crítica daquele meio social quando, na mesma peça, a dona do prostíbulo, Madame Luba, bem como o deputado freqüentador da casa, aparecem ironicamente como arquétipos sociais:

*(Madame Luba é uma senhora gorda, imensa, anda gemendo e arrastando os chinelos. Dá a impressão de um sórdido desmazelo.)*<sup>257</sup>

Como vemos, é uma descrição irônica, assim como a do Dr. Jubileu também o é:

---

<sup>256</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 127.

<sup>257</sup> *Idem, ibidem.* p. 129.

DR. JUBILEU – Eu estou aqui (*de fato acaba de aparecer, na porta, o deputado Jubileu de Almeida, velho, velhíssimo*).<sup>258</sup>

A repetição de palavras com um mesmo campo semântico, como “gorda” e “imensa” são enfáticas quanto à personagem de Madame Luba. Assim como o uso de “velho, velhíssimo” na rubrica seguinte evidencia fortemente a posição crítica do narrador em relação a esse tipo social. A composição literária dessas rubricas indica a preocupação do dramaturgo em montar, em um primeiro momento, o cenário da peça e deixá-lo claro para o seu leitor. O estilo preciso e irônico de Nelson Rodrigues está transparecido também nas didascálias. De certa forma, a peça ironiza a situação, a sociedade na qual está inserido um grupo de exploradores, de extorsionários, que se valem de meninas ainda na infância para ganhar dinheiro através da atividade sexual que elas podem oferecer. Por outro lado, as meninas são frutos de uma curiosidade natural do ser humano; elas se inebriam de desejos reprimidos e buscam, enfim, a sua realização em tais ambientes.

Em *A falecida*, por conta da sua característica de drama de estações, o texto didascálico torna-se imprescindível para a construção literária do texto e, de quebra, da divisão entre as várias cenas que percorrem a peça. Como são cenas curtíssimas, elas são, em geral, separadas pelas rubricas.

*(Luz sobre a sinuca imaginária. Em cena, cinco rapazes, inclusive Tuninho e Oromar. Numa mesa imaginária, dão tacadas, também imaginárias. O único dado realístico do ambiente é o taco, que cada um dos presentes empunha. Sem prejuízo do bilhar, discutem futebol. Oromar passa giz no taco. Sempre que um parceiro dá uma tacada diz “pimba!”)*<sup>259</sup>

Ao observar o texto acima, podemos evidenciar vários fatores interessantes para a construção da peça num todo. Em primeiro lugar, a importância dada ao imaginário da peça, ao indicar que nada deve haver em cena, apenas elementos invisíveis. Por outro lado, destaca-se para a narrativa paralela à ação: “Sem prejuízo do bilhar, discutem futebol”. Ao fazer toda essa narratividade, o autor está quebrando as regras aristotélicas do drama puro ao inserir um sujeito diverso daquele presente somente através das personagens. Mas, além de tudo, transforma o texto da rubrica, de mera composição cênica, para uma construção literária.

---

<sup>258</sup> *Idem, ibidem.* p. 133.

<sup>259</sup> *Idem, ibidem.* p. 60.

Interessante observar a rubrica inicial da peça *Boca de Ouro*, já citada anteriormente, mas que vale a pena repetir:

*(“Boca de Ouro”, banqueiro de bicho, em Madureira, é relativamente moço e transmite uma sensação de plenitude vital. Homem astuto, sensual e cruel. Mas como é uma figura que vai, aos poucos, entrando para a mitologia suburbana, pode ser encarnado por dois ou três intérpretes, como se tivesse muitas caras e muitas almas. Por outras palavras: diferentes tipos para diferentes comportamentos do mesmo personagem. Ao iniciar-se a peça, “Boca de Ouro” ainda não tem o seu nome legendário. Agora é que, com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários. Está sentado na cadeira do dentista.)*<sup>260</sup>

Se por um lado a rubrica reforça as versões diferentes da personagem central da peça, ao afirmar que vários atores podem interpretá-la, por outro, sem tal rubrica, seria impossível construir a mesma imagem que é construída de Boca de Ouro no decorrer da peça, principalmente com as versões divergentes de Guigui sobre o ex-amante. Com a inserção desta rubrica, o leitor é levado a imaginar um Boca de Ouro pretendido pelo autor. Ao fazer a afirmação de que “Agora é que [Boca], com audácia e imaginação, começa a exterminar os seus adversários”, assim como dizer que o protagonista é um “homem astuto, sensual e cruel”, o narrador cria uma expectativa que se confronta com a peça num todo, mas que, ao mesmo tempo, integra a figura do bicheiro. Se por um lado há um contraponto entre a narrativa do texto didascálico e a trama da peça, por outro é a única forma de conseguir uma informação concreta sobre a personagem.

Há vários momentos em que a rubrica é utilizada para aprofundar a compreensão psicológica das personagens. Indicam estados de espírito das personagens, principalmente quando há várias alternâncias em uma só fala. Este é um dos maiores recursos de Nelson Rodrigues para a composição de sua dramaturgia, a fim de poder apontar exatamente como foi imaginada a inconstância das personagens em momentos-limites:

NAIR (*desesperada*) – Ou você pensa que eu vou sozinha a esse médico? Tenho medo da dor e posso morrer, não posso? (*sôfrega*) Dizem que o perigo é a perfuração, o perigo. Oh, meu Deus! (*selvagem*) Te chamei para morrer comigo e não quiseste! (*de novo suplicante*) Pelo menos isso, não custa. Quero ter alguém

---

<sup>260</sup> *Idem, ibidem.* p. 261.

comigo, alguém segurando a minha mão! E seu eu morrer, quero que tu me beijes, apenas isso: quero ser beijada; um beijo sem maldade, mas que seja beijo!<sup>261</sup>

Assim como em grande parte dos textos dramáticos, aqui a intervenção das rubricas torna-se fundamental para a compreensão da intenção do autor, de forma que a maneira como um ator a interpretou não faça diferença para o leitor, ao mesmo tempo diferenciando e unindo as artes literária e cênica. Ela une pois pode favorecer e/ou auxiliar na montagem da cena. Por outro lado, ela distancia à medida que faz do texto dramático um elemento independente da sua transformação cênica. Enfim, para o leitor da dramaturgia, as rubricas são parte fundamental para a compreensão do texto.

De acordo com José Oiticica, em seu Curso de Literatura, a partir da evolução de cenografia, suas técnicas e avanços, os autores esqueceram os limites das possibilidades cênicas e, algumas vezes, exigem figurações impossíveis. Assim, algumas rubricas e cenários tornam-se meramente literários, somente para ler. Nelson não foi diferente disso. Claro que, na maioria dos casos, as rubricas são enfáticas àquilo que a peça intenta, mas há situações em que as rubricas transparecem cenários impossíveis de serem levados à cena, ou então rubricas impossíveis de explicação.

Este é o caso, quanto ao cenário impossível, da cena final de *A falecida*, em que Tuninho, contrariando a vontade da esposa morta em lhe dar um enterro luxuoso, dá-lhe um paupérrimo e vai ao Maracanã assistir ao jogo entre Vasco e Fluminense.

*(Luz no Maracanã. Vai entrando Tuninho. Atrás, de boné, o chofer do táxi, empunhando uma bandeira do Vasco. Os dois atravessam uma multidão imaginária de duzentas mil pessoas. Efeitos sonoros do Campeonato do Mundo.)*<sup>262</sup>

Ora, a impossibilidade da construção de um Maracanã no palco leva a rubrica a sugerir uma “multidão imaginária”. O que poderia beirar ao impossível numa rubrica é resolvido pelo uso da imaginação.

Outro caso de rubrica impossível de montagem cênica é a rubrica inicial de *O sete gatinhos*. Ela tem a intenção de apresentar as personagens Aurora e Bibelot e evidenciar

<sup>261</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 141. Observe a referência ao beijo na hora da morte, já precedendo *O beijo no asfalto*.

<sup>262</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 118.

características deles a fim de situar o leitor (e, neste caso, somente o leitor, pois ela não pode ser levada à cena senão por um prólogo), mas torna-se uma narrativa paralela à situação da peça:

*(Aurora conhecera Bibelot na véspera. Ele estava de branco e, diga-se de passagem, foi o terno engomado, fresquinho da tinturaria, que primeiro a impressionou. Era um rapaz taludo, de 25 a 30 anos, largo de costas, um bigodinho aparado e cínico, uns lábios bem desenhados para o beijo e os olhos de um azul inesperado e violento. Usava a camisa fina, transparente, entreaberta na altura do primeiro botão, vendo-se a medalhinha de um santo qualquer. Durante a ação, Bibelot beija, constantemente, a medalhinha. Aurora e o rapaz conversam em cima do meio-fio enquanto não vinha a condução. Moravam ambos no Grajaú e esta coincidência foi uma facilidade a mais. E quando veio o ônibus, apinhado, viajaram em pé, cada qual pendurado na sua argola. Depois, ao despedirem-se, ficou marcado um novo encontro para o dia seguinte. Agora viam-se pela segunda vez. Aurora saíra da autarquia, onde trabalhava, às cinco em ponto. Encontrou-o na esquina combinada e, novamente, de branco, Bibelot inclina-se.)*<sup>263</sup>

Como pode ser percebido, há toda uma narrativa, munida de uma descrição altamente literária das personagens, de um dia anterior ao momento que será representado no primeiro quadro da peça. Essa rubrica inicial pode ser comparada à de *A falecida*, ao transparecer o estilo literário conciso e irônico do autor: “lábios bem desenhados para o beijo e os olhos de um azul inesperado e violento”. De fato, uma linguagem como esta é altamente interessante para a construção literária do texto. As imagens líricas evocadas no texto inicial se contrapõem ao uso meramente descritivo desse recurso. Esta rubrica fica impossibilitada de ser encenada, visto que toda sua narrativa não poderia ser inserida na cena corrente. Logo, este é um exemplo típico de rubrica feita especialmente para ser lida, uma rubrica, digamos, literária.

Ainda na mesma peça, há um momento em que a rubrica torna-se importante, ainda que bastante inusitada e, de certa forma, inexplicável. Enquanto “Seu” Noronha conversa com o inspetor Dr. Portela, D. Aracy oferece café aos dois.

*(Entra D. Aracy com uma bandeja e duas pequenas xícaras de café. Oferece, primeiro, à visita.)*  
*(...)*  
*(“Seu” Noronha apanhou a xícara e despeja o café no pires.)*  
*(...)*  
*(“Seu” Noronha bebe o café pelo pires.)*<sup>264</sup>

<sup>263</sup> *Idem, ibidem.* p. 187.

<sup>264</sup> *Idem, ibidem.* p. 213.

Essa seqüência de rubricas é muito importante para o desenrolar da cena, demonstrando polidez da família suburbana para com o inspetor ao oferecer café. Entretanto, o fato de o chefe da família, Noronha, derramar café no pires e bebê-lo permanece inexplicável.

Enfim, são exemplos de que, no texto dramático, nem tudo é passível de explicação ou possível no plano da encenação. Por isso, em alguns casos a própria rubrica funciona como solução para as impossibilidades. Em *Bonitinha, mas ordinária*, tendo consciência da impossibilidade de alguns cenários, indispensáveis para a dramaticidade da peça, Nelson possibilitou a montagem através da projeção dos cenários em tela.

(Na tela o portão do Cemitério São Francisco Xavier. Edgard e Ritinha saltam do jeep.)  
 (...)  
 (Edgard olha, fascinado, o túmulo aberto. Na tela, panorama do cemitério. Edgard salta dentro do túmulo.)<sup>265</sup>

Mais adiante, o mesmo recurso de projeção de imagens:

(Peixoto afasta-se. Edgard e Maria Cecília entram no jeep. Na tela, sucessão de paisagens, como se o carro é que estivesse em movimento.)<sup>266</sup>

A utilização desse recurso torna possível a grande variedade de cenários da peça e torna evidente a preocupação do dramaturgo com a originalidade de sua obra. Além, é claro, que ser um recurso altamente moderno. Entre a transição das personagens por vários apartamentos (de Ritinha, Edgard e Werneck), cemitério, escola, campo de pólo e rua, lugares que exigem movimentos e cenários mais sofisticados, Nelson inseriu a tela, a projeção de imagens desses cenários, a fim de possibilitar tal variedade, essencial para a boa estruturação e desenvolvimento da trama.

Nem sempre, no entanto, as rubricas estão no texto dramático para reafirmar as ações das personagens. Em alguns casos, o texto didascálico se faz presente no intuito de confrontar o que afirma e as ações protagonizadas pelas personagens. Enfim, as rubricas interagem com os diálogos, ora em convergência, ora em divergência.

A convergência entre o que a rubrica indica e o que as ações efetivam é habitual nas peças. Somente a título de exemplificação, vejamos a atitude de Zulmira em *A falecida*:

<sup>265</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 288.

<sup>266</sup> *Idem, ibidem.* p. 296.

(*Zulmira está possuída pela nova fé.*)<sup>267</sup>

A afirmação que é comprovada, pouco a pouco pelas falas da própria personagem, sempre instigadas pela obsessão pela nova religião:

ZULMIRA – Devo perdoar! A religião manda perdoar! Oh, meu Deus!  
 (...)  
 ZULMIRA – Perdoar sempre! Perdoar dia e noite! Morrer perdoando!...<sup>268</sup>

Essa relação entre rubrica e diálogo conduz a peça para uma coerência concreta e unificante, como também fortalece a personagem para uma formação mais consistente. No entanto, a divergência entre rubricas e diálogos, embora pouco freqüente, até rara nas peças em estudo, não pode ser considerada como uma incoerência do texto teatral. Por vezes, a discrepância entre uma rubrica e diálogo justifica o ato da personagem naquele momento. Isso é o que acontece, por exemplo, em algumas peças deste ciclo. Em *A falecida*, a divergência é utilizada para efeito de ironia, bem ao feitio de Nelson:

TIMBIRA – Gosto dessa pequena, pronto acabou-se. Não sei, acho muito jeitosa, um corpinho, que me põe maluco... E não está mentindo... Esse negócio do enterro de 36 mil cruzeiros é batata – aposto os tubos! Quero ser mico de circo! A qualquer momento ou ela ou alguém da parte dela, vai chegar aqui e...  
 (*Tuninho entra. Primeiro Funcionário cutuca Timbira, interrompendo-o.*)<sup>269</sup>

Sabemos que Timbira está comentando seu apreço por Zulmira – e do enterro caro que ela encomendou – e, justamente neste momento, Tuninho, esposo de Zulmira, entra na funerária para comprar o caixão mais barato que há. A divergência da qual falo se estende por algumas falas, quando se sabe qual tipo de caixão quer, mas no momento em que Tuninho irrompe na sala onde está Timbira, já antecipa a irônica situação de contradição: Timbira acredita que “alguém da parte dela vai chegar”. Tuninho entra, mas não para comprovar o que o agente funerário dizia, que “o enterro de 36 mil cruzeiros é batata”.

<sup>267</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1985. p. 70.

<sup>268</sup> *Idem, ibidem.* p.75.

<sup>269</sup> *Idem, ibidem.* p. 115.

Relação diferente de rubrica e diálogo, com objetivo diverso daquele tratado acima, está em *Os sete gatinhos*. Nessa peça, “Seu” Noronha, aparente homem religioso, vive o conflito entre a intenção religiosa e a raiva humana:

“SEU” NORONHA (*ofegante*) – ... Mas eu não devo bater... Não tenho esse direito... Preciso me controlar...  
(*E, súbito, deflagra-se o impulso. Esbofeteia violentamente a filha. Arlete cambaleia.*)<sup>270</sup>

Nessa parte, vê-se que a ação determinada pela rubrica é justamente o contrário do que a fala de Noronha evidencia. Entretanto, essa aparente contradição entre eles é utilizada para, justamente, realçar a situação conflitante na qual está inserida a personagem do pai. “Seu” Noronha, neste momento da peça, está entre a instância do homem e do ser religioso, conflitam em si mesmo o pai raivoso e impulsivo e o homem que acredita nos ensinamentos religiosos, na sua fé. E a divergência evidente entre o que a fala intenciona e o que a rubrica realiza é a confirmação de tal conflito interior da personagem. Aliás, o conflito evidenciado pela divergência entre a rubrica e o diálogo é aquele mesmo conflito que aponta para a ação trágica, conforme pôde ser observado acima: “Seu” Noronha age agressivamente com a filha, esbofeteando-a.

Uma outra personagem que vive em conflito evidente é Ritinha, de *Bonitinha, mas ordinária*, conflito entre a razão e a emoção, entre o sentimento que nutre por Edgard e a obrigação que tem de sustentar as irmãs mais novas e a mãe. E, assim como Noronha, Ritinha é denunciada pelas rubricas, embora fale coisas contrárias àquelas que pratica. O primeiro exemplo é logo no início da peça, quando Ritinha é “seqüestrada” por Edgard:

RITINHA – Que inferno. Bem. Vou beijar, mas obrigada. Porque sou obrigada.  
(*Ritinha, com desespero, apanha o rosto do rapaz entre as mãos. E dá o primeiro beijo na boca. Em seguida, tocada por um desejo súbito, beija-o novamente, por conta própria. Edgard se exaspera.*)<sup>271</sup>

Pode ser percebida, aqui, a divergência entre o que Ritinha diz e o que ela faz. Essa contradição, bem como outras que podem estar presentes na peça, apenas reafirmam o que já é evidente desde o início da peça: que Ritinha está em constante conflito com ela mesma, pois, ao

<sup>270</sup> *Idem, ibidem.* p. 204.

<sup>271</sup> RODRIGUES. *Op. cit.*, 1990. p. 264.

mesmo tempo em que gosta de Edgard e quer ficar com ele, ela é prostituta para sustentar sua família, incluindo sua mãe demente. Assim, a divergência entre rubrica e diálogo vem para confirmar a intenção da peça, ao menos nestes exemplos demonstrados, em que Nelson utiliza esse jogo entre os dois elementos para justificar ou consolidar a formação de uma ou outra personagem.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando me propus a trabalhar um conjunto de oito peças de teatro de Nelson Rodrigues, pretendia realizar uma leitura social – ou antes, ver como o autor fez a leitura da sociedade em que estava inserido. Ao traçar esse objetivo, ingressei no universo rodrigueano a fim de entender o conjunto de sua obra dramática. Ao longo da pesquisa, penso ter percorrido quatro caminhos que, em um primeiro momento, parecem distintos. No entanto, eles se cruzam, pois um ponto sempre se ressalta em meio a esses quatro momentos: o social.

A pergunta que me orientou para este estudo foi: de que forma Nelson Rodrigues tornou-se um leitor da sociedade? O viés antropológico fez-se necessário para que os outros se delineassem com maior clareza. Por isso, perceber que em cada personagem do dramaturgo existe um conflito interno, provocado pelo confronto entre os desejos individuais contra as regras sociais, foi fundamental para compreender como a trama sofre suas modificações e incentivos. Cada desejo liberado pelas personagens não é gratuito, pois ao mesmo tempo em que influencia a própria constituição estética da obra, também traz refletida uma repressão social, advinda de preceitos culturais que ultrapassam séculos. Ou seja, os desejos sexuais estudados no primeiro capítulo são o principal ponto de transparência da leitura social elaborada por Nelson, de olhar intimista e individual.

Como foi visto, o conflito gerado possibilita duas outras leituras: a primeira, que permeou o segundo capítulo, é a expressionista, pois, como consequência da liberação desses desejos, os heróis rodrigueanos são levados ao seu aniquilamento, provocando um desfecho trágico. A segunda leitura é voltada à questão do trágico. Imagino que neste dramaturgo a idéia de tragédia seja a mescla entre o sentido do trágico e a estética trágica clássica, sendo que o primeiro é proveniente de um conflito interno das personagens, ao passo que a estética, embora com referência clássica, adquiriu formas variadas ao longo da história.

Por fim, realizei no último capítulo uma análise da estética dramática: o funcionamento das peças enquanto texto teatral. Dessa forma, a maneira como as personagens se formam, através dos diálogos e das rubricas, retoma o que foi tratado nos capítulos anteriores, sendo possível perceber a constituição das personagens mais importantes em complementação à maneira como são construídos seus desejos individuais e como isso as faz conduzir a trama.

No entanto, é importante ressaltar que o ponto que converge entre todas essas leituras é o social: à medida que foram apontados elementos de formação das personagens, seja pela perspectiva antropológica, seja pela expressionista ou ainda pela trágica, a análise converge para a forma como Nelson tentou trazer para dentro de seu texto dramático o contexto social das décadas de 50 a 70, anos em que foram escritas as *Tragédias Cariocas*. Em direção contrária àquela que estavam outros dramaturgos de sua época, que escreviam textos engajados politicamente, Nelson preferiu retratar a sociedade pela perspectiva individualista e intimista, buscando em cada ser a sua motivação para cada atitude que se reflete no contexto de vivência interpessoal.

A visão de que Nelson falava somente de sexo permaneceu por muito tempo. Mas essa idéia não se sustentou somente pela crítica, mas também pelo próprio autor, que se autointitulava “tarado de suspensórios”. Em uma crônica escrita em 1970, ele escreve:

Em que consiste o “Paredão” de *Manchete*? É uma enquete. A revista escolhe uma vítima e chama uma série de personalidades. Faz-se o julgamento ou, melhor do que isso, a execução. As perguntas devem ser mortíferas como balas.

Quando o Zevi fez o convite, a minha modéstia entrebuchou. Aleguei que o “Paredão” exige os méritos especialíssimos que me faltam. Quem se lembraria de fuzilar um homem secundário como eu? Retrucou o Zevi: – “Você é muito discutido”. Retifiquei: – “Fui discutido”. E, de fato, eu era um ser polêmico. Imaginem vocês um centauro que fosse a metade cavalo e a outra metade também. Era esta a minha imagem para gregos e troianos. Detestado por uns, tarado para outros, mal-amado por todos.

Dirão vocês que exagero. Mas creiam que, durante vinte anos, fui eu o único autor obscuro do teatro brasileiro. Na estréia da minha peça *Anjo Negro*, o *Diário de*

*Notícias* me chamou de *tarado* no alto da página, em oito colunas. Nunca me esqueço de uma piedosa dama que, num sarau de grã-finos, disse, esbugalhada: – “Nelson Rodrigues é um necrófilo!”. Houve, em derredor, um suspense pânico. Alguém perguntou: – “A senhora tem certeza?”. Chamou o marido e fez-lhe a pergunta: – “O Nelson Rodrigues é o quê?”. Veio a resposta: – “Necrófilo!”.

Mas há pior e, repito, pior. Em outro sarau, um sujeito explica que “Nelson Rodrigues fazia a sesta num caixão de defunto”. Pensando bem, eu não era bem um autor controvertido. Havia em torno de minha pessoa, textos e atos, uma sólida e cruelíssima unanimidade.<sup>272</sup>

Exageros à parte, Nelson não estava de todo errado. Falava de seu passado, principalmente das suas peças míticas, quase todas censuradas. Em uma outra crônica, do mesmo livro, o autor reclama que seis atrizes se recusaram a fazer *Geni*, de *Toda nudez será castigada*, “por altíssimos motivos éticos”. No entanto, em relação às *Tragédias Cariocas*, encontramos também uma série de artigos de jornal execrando suas peças. Entre os jornais cariocas da década de 50 e 60, a peça mais discutida e polemizada foi *Perdoa-me por me traíres*. Claro, não era uma unanimidade como o autor sugere na crônica acima, mas aqueles que partiam em sua defesa sequer conseguiam argumentar a favor de Nelson. Alguns a interpretavam como moralista, defendendo que a peça apontava os vícios da juventude<sup>273</sup>, fato que possibilitou à crítica uma vasta produção contrária a esta hipótese. Eis alguns exemplos do que foi escrito em 1957:

Mas, como em tantas outras de suas obras, para não dizer em quase todas, essas qualidades indiscutíveis de dramaturgo que Nelson Rodrigues possui, submergem afogadas numa avalanche de morbidez e grotesco gratuitos, de um absurdo, de uma falta de verossimilhança que domina tudo e que fazem pensar numa procura pura e simples de sensacionalismo, de escândalos.

A argumentação de que tudo isso existe na vida, de que os gregos, Shakespeare e Dostoiewski pintaram quadros semelhantes não vale, porque se a realidade se justifica a si mesma, os universos terríveis dos mencionados autores, justamente pelo mérito destes convencem, enquanto que o teatro de Nelson Rodrigues – à grande parte dele pelo menos – falta essa aceitabilidade que não é da vida mas da obra de arte, isto é, no caso a verdade teatral, por um defeito de realização e a conseqüência é tudo soar falso teatralmente, inadmissível e mesmo ridículo.

Mesmo quando como nesta peça – segundo foi propalado aos quatro ventos – quer ser intencionalmente e acima de tudo moral, acaba sendo deprimente, mórbido, doentio e nada moral.<sup>274</sup>

<sup>272</sup> RODRIGUES, Nelson. “Quem extravasa ódio?”. In: *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 180.

<sup>273</sup> Conforme artigo transcrito no primeiro capítulo desta dissertação. Ver páginas 12-3.

<sup>274</sup> OSCAR, Henrique. “Perdoa-me por me traíres, peça de Nelson Rodrigues”. In: *Diário de Notícias*. 23 jun.1957.

A negação do próprio valor artístico da obra dramática de Nelson fica evidente nesta crítica de Henrique Oscar. Para o crítico, o valor estético do teatro rodrigueano fica submerso pela “avalanche de morbidez e grotescos gratuitos”. A peça era lida, na época, como uma simples e gratuita representação do sexo como elemento de sensacionalismo. Semelhante leitura fez Paulo Salgado, ao afirmar que Nelson era, realmente, um dramaturgo de grande força e talento, mas que os desperdiçava em troca de elementos mórbidos para sua peça:

O dia em que Nelson Rodrigues se capacitar de que ele é um dos maiores dramaturgos jamais surgidos no Brasil, então sim, nossa literatura terá ganho um autor de força magnífica, senhor de um diálogo brilhante, e com uma força plástica raramente alcançada. Que magnífico material desperdiçado neste ‘Perdoa-me por me traíres’. Aquele tio fanático pela honestidade da família a ponto de se tornar um assassino maníaco; a luta tremenda da menina pura, perdida entre tanta podridão, e ainda o drama com laivos de tragédia grega aquele casal que tinha uma atração física mútua a ponto de pedirem perdão até pelas traições!<sup>275</sup>

Sobre *Os sete gatinhos*, Henrique Oscar foi ainda mais enfático em relação ao que achou da peça estreada em 1958:

Nelson Rodrigues, que há quinze anos surgiu como o autor que parecia ser o renovador da dramaturgia brasileira, orientou-se depois pelo caminho barato e sensacionalista que todos sabem. Fazendo o pior uso de suas qualidades. Agora está em cartaz no Teatro Carlos Gomes mais uma de suas peças. ‘Os sete gatinhos’, que se enquadra na linha de suas novas tendências, foi a pior de todas. Não acreditamos que o autor de ‘Vestido de Noiva’ escrevesse aquilo a sério. Por isso recusamo-nos também a levá-la a sério, acrescentando apenas que o espetáculo é tão ruim como o texto e lamentando que o dramaturgo de quem tanto se esperava para renovação do nosso teatro, preferisse concorrer dessa maneira para a sua desmoralização.<sup>276</sup>

Grande parte das críticas de jornais da época<sup>277</sup> comentavam que o teatro de Nelson possuía um caráter sensacionalista. Em geral, os críticos que o viam assim o diminuía como dramaturgo e criticavam também a própria encenação.

Alguns críticos mais atentos, como Décio de Almeida Prado, viam na literatura dramática de Nelson Rodrigues uma temática mais apurada. E todas as ressalvas que Décio fez ao texto de Nelson não se davam ao caráter sensacionalista tão assinalado por outros, mas antes

<sup>275</sup> SALGADO, Paulo. “Os novos críticos – ‘Perdoa-me por me traíres’, no Municipal”. In: *Correio da Manhã*. 25 jun. 1957.

<sup>276</sup> OSCAR, Henrique. “‘Os sete gatinhos’ no Teatro Carlos Gomes”. In: *Diário de Notícias*. 21 out. 1958.

<sup>277</sup> Vide anexos, onde constam mais textos jornalísticos sobre as peças aqui estudadas.

eram embasadas em uma análise detalhada da própria formação teatral das peças. Por exemplo, Décio problematiza<sup>278</sup> o fato de Nelson ter trabalhado com três versões na peça *Boca de Ouro*, à semelhança do filme japonês *Rashomon*, sem, no entanto, conseguir situar as três versões dentro da peça. Assim, o maior problema assinalado por Décio sobre *Boca de Ouro* “é não saber precisamente o que fazer com as suas três versões”<sup>279</sup>. No texto de Décio sobre *Toda nudez será castigada*<sup>280</sup>, o crítico faz algumas restrições à estrutura da peça, mas também ressalta a qualidade de Nelson como dramaturgo e salienta a temática dialética tratada pelo autor em quase toda a sua obra teatral: a ambivalência entre amor-ódio, atração-repulsão.

Por outro lado, para fazer um contraponto à crítica de Décio de Almeida Prado, cito um texto de Alexandre Eulálio sobre a mesma peça, *Toda nudez será castigada*, publicado no jornal *O Globo* no dia 23 de junho de 1965. O texto tem o início altamente elogioso:

Em toda a obra de Nelson Rodrigues, seja no teatro, seja nos folhetins que servem de rascunho às peças, existe uma aguda intenção de paródia. Consciente ou inconsciente, a representação sardônica e mesmo caricatural da realidade é inseparável do seu sentido trágico da vida, e das mesmas atitudes de protesto e desmitificação social, assumidas pelo escritor. É assim esse gênio da caricatura que lhe confere a vivacidade extraordinária do seu diálogo, estilização muito hábil do cotidiano, de extraordinária eficácia agressiva, e que consegue passar, com idêntica versatilidade, do caricato ao lírico, e do trágico ao burlesco.<sup>281</sup>

Após a morte de Nelson, em 1980, o caminho começou a ser invertido: rapidamente, ele foi consagrado como o maior autor dramático nacional, o grande renovador da dramaturgia brasileira, sem maiores ressalvas. Os críticos iniciaram uma releitura da sua obra e, enfim, começaram a ver ali não somente sexo, mas uma perspectiva de leitura do indivíduo enquanto ser social. Ou, como diria Léo Schlafman<sup>282</sup>, Nelson passou a ser o autor mais representado no teatro brasileiro após a sua morte. Ele precisou passar por uma espécie de purgação em vida até ser consagrado postumamente. A partir dos anos 80, todo o escândalo das suas peças (ao total foram sete peças interditas pela censura) foi diluído e, então, Nelson passou a ser considerado um grande autor dramático da literatura brasileira. Em suas peças estavam refletidas questões hierárquicas, problemas sociais, repressão sexual, enfim, cultura nacional, e não apenas sexo.

<sup>278</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins Editora, 1964.

<sup>279</sup> *Idem, ibidem*. p. 181.

<sup>280</sup> PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

<sup>281</sup> EULÁLIO, Alexandre. “Toda nudez será castigada”. In: *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. p. 493.

<sup>282</sup> SCHLAFMAN, Léo. “A tragédia carioca de Nelson Rodrigues”. In: *Revista do Livro da Fundação Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Imprensa Oficial. Número 45, ano 14, out. 2002.

De fato, Nelson foi um grande dramaturgo. No entanto, como apontei nesta dissertação, há algumas imperfeições presentes em peças como *A serpente* e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*.

Concordo com a apreciação de Décio de Almeida Prado sobre *Boca de Ouro*, pois a problemática levantada pelo dramaturgo ao abordar três versões da mesma história não é solucionada. Mas podemos pensar por outro lado: não seria este um aspecto moderno da dramaturgia rodrigueana? Ou ainda: não seria esta justamente a questão mais voltada à análise comportamental das personagens, apresentando a manipulação de opiniões, tal qual aparece em *O beijo no asfalto*? Ao ler *Boca*, não se pode deixar de levar em consideração também o caráter polêmico da peça ao apresentar uma personagem visivelmente volúvel, contraditória, incapaz de afirmar categoricamente o que sente e o que viu – seja pela pressão psicológica, seja pela manipulação do meio externo.

Por outro lado, visto que as análises apontam para outra direção, creio não ser possível concordar com a opinião do crítico sobre *Toda nudez será castigada*. Conforme afirmei anteriormente, esta, ao lado de *A falecida* e *O beijo no asfalto*, compõem o conjunto das peças mais bem desenvolvidas das *Tragédias Cariocas*. São peças que unem toda a estrutura em torno de um motivo claro, formando uma coerência interna do texto dramático. A escolha vocabular, a construção das personagens, o direcionamento das cenas, a formulação do conflito: tudo gira numa esfera dialética e coerente. No caso de *O beijo no asfalto*, até mesmo o final melodramático está dentro da perspectiva que a peça oferece: a ambigüidade de Aprígio possibilita que sua declaração ao gênero não seja infundada, o que prejudicaria a estrutura da peça. Assim também acontece com *Toda nudez...*, quando Serginho foge com o ladrão boliviano e Geni se mata. Ainda que seja um desfecho melodramático, isto não é problemático para o conjunto da peça. Se durante o desenvolvimento da trama Serginho apresenta-se incomodado com a simples menção à língua espanhola, isso provoca uma compreensão ambígua da personagem. Ou melhor: essa ambigüidade da personagem possibilita o final que a peça tem. E, ao contrário do que pode parecer, a ambigüidade não está ali por mero acaso, mas com a finalidade de provocar uma tensão mais reforçada da peça.

Enfim, cada peça tem sua peculiaridade estética, mas todas têm como base a leitura social. Por meio dos desejos de cada personagem, há o reflexo de uma sociedade fundamentada em preceitos cristãos e tabus sociais, cheia de momentos sórdidos, no âmago familiar. A base rodrigueana é a família, principalmente aquela que está em sua derrocada, marcada por

elementos suburbanos e cotidianos, deveras grotescos. E, de fato, tais fatores sociais influenciam tanto a construção do trágico rodrigueano, na esfera do trágico familiar e brasileiro, quanto a construção da tragédia enquanto gênero, de âmbito mais universal.

Sobre esse aspecto, Décio de Almeida Prado escreveu o seguinte:

O próprio Nelson Rodrigues, tão estranhadamente carioca, não permaneceu de todo imune à tentação universalizante. As peças que denominou “tragédias”, escritas muitas delas em sucessão imediata a *Vestido de Noiva*, inspiravam-se no modelo supremo com que tantas vezes lhe acenava a crítica – o teatro grego, nada menos que o grande teatro grego, de Ésquilo, de Sófocles, de Eurípidés. (...) Esse, indubitavelmente, o alicerce de peças como *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre as protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. (...) As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto do cotidiano, de impulsos primevos, elementares – e aí é que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud.

Paralelamente, Nelson Rodrigues, brincando com os gêneros teatrais, ia escrevendo as suas “tragédias cariocas” e “tragédias de costumes” (*A falecida*, *Boca de Ouro*, *Beijo no asfalto*, *Perdoa-me por me traíres*), ligadas mais de perto à paisagem social do Rio de Janeiro, além de esporádicas “divinas comédias” (*Os sete gatinhos*) e até mesmo algumas “farsas irresponsáveis” (*Dorotéia*, *Viúva porém honesta*), o máximo de irresponsabilidade que o palco se pode permitir, posto que a farsa, por si mesma, já não costuma responder por nada do que faz em cena.<sup>283</sup>

Realmente, as personagens de Nelson Rodrigues são brasileiríssimas, mas isso não escapa ao fato delas retratarem conflitos existentes em várias épocas e de diversos lugares e ambientes. Isso porque são representações de uma sociedade movida por preceitos cristãos, evidentes em grande parte do mundo ocidental. E, nas *Tragédias cariocas*, por estarem mais próximas da realidade brasileira, não significa que tenham se distanciado da realidade universal.

<sup>283</sup> PRADO, Décio de Almeida. “Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)”. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. (org.) *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. vol. 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. pp. 549-550.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### PERIÓDICOS

Correio da Manhã

Diário de Notícias

Tribuna da Imprensa

Última hora

### DO AUTOR

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Teatro completo*. Vol. 3. 6. impressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. *Teatro Completo*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

### SOBRE O AUTOR

BLEDSON, Robert Lamar. *The expressionism on Nelson Rodrigues: a revolution in Brazilian drama*. Microfilmed by University of Wisconsin, Michigan. 1971.

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

EULÁLIO, Alexandre. "Toda nudez será castigada". In: *Escritos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1992. FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues expressionista*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FACINA, Adriana. *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1993.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

PAULINI, Marcelo Mott Peccioli. *Alguns Aspectos da Dramaturgia de Nelson Rodrigues*. Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 1994.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a Obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

PRADO, Décio de Almeida. *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. "Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)". In: HOLANDA, Sérgio Buarque. (org.) *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. vol. 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins Editora, 1964.

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

SCHLAFMAN, Léo. "A tragédia carioca de Nelson Rodrigues". In: *Revista do livro da Fundação Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Imprensa Oficial. Número 45, ano 14, out. 2002.

**GERAL**

- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- CANDIDO, Antonio et alli. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CASALS, Josep. *El expresionismo: Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad*. Barcelona: Montesinos Editor, s.d.
- EAGLETON, Terry. *Sweet Violence: the Idea of the tragic*. Malden: Blachwell Publishing, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade – A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GUINSBURG, J. *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MAGALDI, Sábado. Introdução. In: *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. vol. 4. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. “Recônditos do mundo feminino”. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MONTES, Maria Lucia. “As figuras do sagrado: entre o público e o privado. In: SCHWARCZ, Lilia Mortiz (org). *História da vida privada no Brasil*. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. Tradução de J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- OTTICICA, José. “Do cenário e das rubricas em teatro.” In: *Curso de literatura*. Rio de Janeiro: Germinal, s.d.
- PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts. I – Portrait d'une generation*. Paris: Payot, 1979.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética de cena*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 1999.

ROSENFELD, Anatol. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva/ Edusp/ Editora da Unicamp, 1993.

\_\_\_\_\_. *Prismas do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: EPU, 1991.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Teoria de drama moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

## ANEXOS

Seleção de críticas que circularam em periódicos quando na época das montagens das peças. Nos jornais pesquisados, em geral, havia um suplemento literário onde eram escritas críticas de teatro, quase diariamente. Em alguns textos algumas palavras ficaram pouco legíveis, e, por isso, coloquei o símbolo (?). Alguns dos críticos são: Aldo Calvet, Paschoal Carlos Magno, Paulo Salgado, Henrique Oscar dentre outros e alguns anônimos.

SOBRE *PERDOA-ME POR ME TRAÍRES*:

Última hora - 22 de junho de 1957. "*Perdoa-me por me traíres, no Municipal - (1)*"

"Se aceitarmos como justas as palavras do produtor Gláucio Gil e as do diretor Léo Jusi sobre esta peça de Nelson Rodrigues, temos forçosamente que considerar o espetáculo de quinta-feira última, no Teatro Municipal, como uma tentativa ou experiência de nova expressão dramática em que se deve tomar a estética como o belo horror e a técnica como pura abstração dependente da autenticidade cênica aparente. 'Perdoa-me por me traíres', como geralmente sucede em toda a obra do discutido dramaturgo, é profundamente moralista. Basta como prova ver os degenerados e as degenerações que ele lança ao castigo e à condenação, sem a mínima piedade, sem o menor ensejo de remissão. cremos que, sob este ponto, aliás, há em Nelson Rodrigues uma preocupação senão exagerada pelo menos tumultuária, tão grande a sua ânsia de perfeição do ser humano como espécie e como elemento da sociedade. Se examinarmos bem a temática de 'Perdoa-me por me traíres', logo verificaremos a insatisfação exacerbada do autor que, inspirado na idéia de desorientação da adolescência, por falta de segurança e de educação doméstica - problema tão magnificamente exposto no 1º. ato irrepreensível como estrutura e exposição - não se contenta com as conclusões subjetivas, buscando de imediato os responsáveis para expô-los à execração da platéia num jogo retrospectivo nem sempre de interesse teatral,

como é o caso, por exemplo, do martirológico de Judith e Gilberto, e por que não também o de Raul. O que não existe realmente na peça de Nelson Rodrigues é perdão, indulgência, clemência, amor, tolerância, remissão das culpas e dos culpados, dos pecados e dos pecadores, das fraquezas e dos fracos, tão desgraçadas suas personagens, tão torturadas pelas suas desventuras, pelas suas paixões mórbidas, pelos seus instintos (?), que crescendo do subterrâneo da alma ao domínio plano de todas as reações, principalmente do cérebro e do coração, tão miseráveis são essas criaturas de corpo e espírito, que diga-se dos seus semelhantes se preocupam um único (pico?) de libertação - a morte por todas as formas de suicídio. O que é dramático de Nelson Rodrigues, por violento e chocante, que contraditório às regras estabelecidas da teatrologia, prontamente assinalado por Gláucio Gil e Léo Jusi, é discutível, cultura se reconhece que é o estilo crudelíssimo ainda em sua fase embrionária agora por vezes à plenitude poética. Mas isto é motivo de melhor observação e de maior estudo. 'Perdoa-me por me traíres' pareceu-nos uma experiência audaciosa no seu empirismo. A reação do público supomos muito importante como fator de orientação ao autor e diretor, pois somos dos que acreditam que teatro é aquilo que se identifica com a sua época e se comunica com o público de sua época."

#### **SOBRE OS SETE GATINHOS:**

**Correio da Manhã** - 16 de outubro de 1958. "*Festival Nelson Rodrigues*", por Paschoal Carlos Magno.

Com 'Os sete gatinhos', que o próprio autor apresenta e classifica como 'divina comédia' em 3 atos, começará, amanhã, no Teatro Carlos Gomes, o 'Festival Nelson Rodrigues'. É este, sem dúvida, um acontecimento inédito em nossa vida dramática. Não se conhece, com efeito, um festival de um autor brasileiro ainda vivo e ainda em plena atividade criadora. Seis peças de Nelson Rodrigues deverão ser encenadas, obedecendo a seguinte ordem: - estréia com 'Os sete gatinhos', peça inédita e que traz a marca de toda a experiência estética e vital do dramaturgo brasileiro; em seguida - 'Vestido de Noiva', na mise-en-scène de Sérgio Cardoso; 'Anjo Negro', que o Rio conheceu, há dez anos atrás, sob a direção de Ziembinski e na interpretação de Maria Della Costa e Itália Fausta; 'A falecida', a 'tragédia carioca', com que estreou a Companhia Dramática Nacional, e que teve direção de José Maria Monteiro e cenários de Santa Rosa; 'Senhora dos Afogados', a tragédia que abriu a segunda temporada da Companhia Dramática Nacional, sob a direção de Bibi Ferreira e cenário de Santa Rosa; o monólogo 'A valsa n. 6', que o autor escreveu expressamente para a sua irmã e a atriz Dulce Rodrigues, que esta representou no Teatro Serrador, dirigida por Madame Morineau; 'Perdoa-me por me traíres', que o produtor Gláucio Gil apresentou, há tempos, na direção de Léo Jusi. 'Perdoa-me por me traíres' constituiu um impacto na nossa rotina teatral. Foi aplaudida, foi vaiada e teve, conforme atestam os boletins da 'Sbat', uma bilheteria recorde.

O autor discutido - 'O autor mais discutido do Brasil', dizem de Nelson Rodrigues. E, de fato, o caráter polêmico de sua obra e de sua figura amplia o interesse no festival. Críticos e espectadores terão ensejo de uma meticulosa revisão. É uma espécie de 'Juízo Final' sobre o autor que tantos negam e tantos exaltam. Cabe a pergunta: - sobreviverá o teatrólogo à revisão crítica que ele próprio oferece? - Na hora em que todos se preparam para julgar toda a obra de

Nelson Rodrigues, vale a pena fixar esta figura do teatro brasileiro. Sabemos que é discutido e por que discutido? Enquanto tantos outros se consagram, em termos definitivos, o público não sabe o que dizer, o que pensar, do autor de 'Os sete gatinhos'. Uns, como o poeta e acadêmico Manuel Bandeira, afirmam que Nelson Rodrigues 'é, de longe, o maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura'. Outros contestam a validade artística de sua obra. Atribuem às suas peças apenas um propósito de escândalo, um cru sensacionalismo. Vem o próprio Nelson Rodrigues e declara: - Estou só. Cada vez mais só.

Opiniões e atitudes de Nelson Rodrigues - E, com efeito, manda a reconhecer que ele nada tem de glória oficial. Ainda Nelson Rodrigues admite que seus admiradores somem, que são cada vez em menor número. E acrescenta: - 'Vou acabar apanhando papel no meio da rua. Esquecido. Aliás, eu quero ser esquecido, e para sempre.' Mas se isso é verdade ou, por outra, se seus admiradores o renegam, insistimos na pergunta: - por quê? Eis a verdade - o dramaturgo de 'Os sete gatinhos' irrita e confunde, não só pelas suas peças, mas pelas suas atitudes e opiniões. Ele é um homem que, num programa de TV, declara, com a maior gravidade: - A mulher sadia, normal, gosta de apanhar. Só as neuróticas é que reagem.

Diante dessa opinião, não falta quem afirme: - 'Não está sendo sincero. Quer ser original a muque.' Sobre teatro, ele afirma algumas reflexões de Nelson Rodrigues: - Devíamos ver uma peça teatral, não sentados, não chupando bombons, mas de joelhos e atônitos. Pois o que ocorre no palco é o nosso julgamento, o julgamento do nosso mundo, o julgamento do que pecamos e do que poderíamos ter pecado. A platéia está ali como ré e nada mais. E se ela ri, eu fico numa torva e ignara perplexidade: - ri de que ou de quem? Da própria lágrima, da própria paixão, da própria agonia? É a nossa própria miséria que o teatro nos esfrega na cara.

Os sete gatinhos - Ainda sobre 'Os sete gatinhos', ele diz coisas que parecem desafiar a paciência de muita gente: - "a minha primeira 'divina comédia' é uma peça extremamente mórbida, varrida de parricidas, canalhas de ambos os sexos, adúlteras, insanos. 'Mórbida', disse eu. Aliás, jamais neguei ou discuto a morbidez do meu teatro. Uma das minhas escassas contribuições para o drama brasileiro foi, justamente, a de ter incorporado à nossa história teatral a sordidez que é inerente ao ser humano. Ai do teatro no dia em que lhe faltar a abjeção que todos nós temos, todos! Dentro da obra que venho realizando, a morbidez parece-me incontestável e, sobretudo, necessária. Será um defeito? Nem defeito, nem qualidade. Apenas uma característica. Muitos estranham que eu não apresente pessoas normais. Explico: - o homem normal, com a sua amena transparência, é um sinistro pobre diabo, sem papel na vida mesma ou no palco. Um sujeito só adquire categoria dramática quando rompe com seus limites morais. Assim o suicida que, no seu lúcido sacrifício, desafia e refuta não sei quantos valores naturais e sobrenaturais, e se antecipa a Deus e o substitui. Assim também o assassino, a adúltera. Num mundo como o nosso, definitivamente doente e infeliz, é quase um dever, quase uma obrigação, ser também feliz, também doente.

**Correio da Manhã** - 21 de outubro de 1958. " 'Os sete gatinhos', no Carlos Gomes", por Paschoal Carlos Magno.

O sr. Nelson Rodrigues disse-nos que em 'Os sete gatinhos' exaltava a sordidez. E não nos mentia. Pois tudo que há de mais abjeto, repelente, repulsivo, nojento, sórdido, extravasa nos três atos, recém-estreados, no Carlos Gomes, inaugurando o 'Festival Nelson Rodrigues'.

Como é que esse autor – dos mais importantes do Brasil de todos os tempos, com uma peça de importância universal – desperdiça seu talento com a imundície?

Neste seu último (?) não existe aquela 'força poética' trans-mediada ou total da qual sempre nos deu tão belas mostras alguns dos seus trabalhos anteriores. O diálogo, porém, é ainda o mesmo, dos mais expressivos, dos mais próximos ao cotidiano. Como é que um autor que tem a capacidade de criar um começo de segundo ato realmente admirável e nos dá com frequência através da linguagem usada e dos tipos exibidos, a presença do nosso ambiente com seus costumes e tipos, sacrifica esse raro poder de fixação e comunicação, para reduzi-lo a instrumento de fatigante vulgaridade, como se fosse simplesmente caçador de clichês do mais barato sensacionalismo?

Do naufrágio de 'Os sete gatinhos' salva-se a direção de Willy Keller que é segura, de ritmo justo, sabendo captar e transmitir o plus (?) e os clarões do melhor do texto. Salva-se também a colaboração dos cenários, aliás bonitos, do sr. Bianco. Salva-se a interpretação, particularmente a da sra. Sandra Menezes e dos srs. Jece Valadão, tão mal caracterizado, e Eugênio Carlos. (...)

**Última hora** – 23 de outubro de 1958. “ ‘Os sete gatinhos’, no Carlos Gomes – II”, por Aldo Calvet.

Que é a família de 'seu' Noronha senão um aspecto doloroso da chamada classe média da sociedade contemporânea? Em que situação econômica se encontra hoje em dia um simples contínuo com cinco filhas moças sem instrução, educação e habilidade para ganhar a vida num trabalho honesto e compensador? A prostituição é a mais antiga das profissões mas também a mais fácil. A corrupção começa com a miséria do lar, pois as privações determinam o desrespeito e este a afronta, a tolerância, a passividade, a revolta ou a indiferença, a desonra, enfim. Na residência de Noronha havia uma única esperança – Silene, cuja virgindade se transforma num símbolo de pureza. Porque todos são corruptos, porque todos se prostituíram, é preciso criar essa mística da virtude por meio da inviolabilidade do hímem. Tudo se admite desde que o resultado se converta em manifestação de culto por essa obsessão. Quando se descobre que a membrana já não existe, que a semidivindade adolescente é suscetível de corromper-se também, por impulsos instintivos, por apetites voluptuosos, pois estes e aqueles não se submetem à vontade e aos caprichos das leis sociais estabelecidas, quer no lar, quer fora do lar, aí então nada mais resta além do desespero da desforra por meio do delito. É necessário matar para lavar a honra ultrajada do mito. Mas a idéia da sedução da menor (Código Penal) é banida, porque tudo aconteceu por amor e por amor Silene espera cumprir o seu destino de mulher. Ela quer um filho e pediu a seu amante que lhe desse. O problema da mãe solteira não lhe interessa. É superior. Rompe com os preconceitos caducos. É bem diferente de Glorinha (Perdoa-me por me traíres) que se envergonha da maternidade com alguma razão, é claro, pois sem afeto, deixou-se arrastar a uma aventura sexual, em casa de tolerância (Mme. Luba), assediada pelo tio (Raul) monstruoso e de quem temia a mais terrível represália (ameaça de morte), preferiu confiar o ato degradante a um charlatão da cirurgia anticoncepcional, morrendo na mesa de operação. No caso de Silene não existe sedutor nem seguidor. Que justifica o assassinio de Bibelot? A paixão de Aurora. Trata-se, pois, de um crime passional por

transferência e premeditado, já que do seu silêncio dependia a vida daquele jovem belo e desfrutável. Mas é com esse crime que Aurora se redime porque não é uma decaída vulgar, porque ama, odeia e sofre. 'Os sete gatinhos' possui dois caracteres femininos perfeitamente distintos e humanos. O conflito gira em torno desses dois tipos que constituem a substância dramática da peça, dando-lhe beleza moral, poesia trágica, força emotiva. Todos os demais são elementos circunstanciais que existem em função das trágicas paixões de Silene e Aurora. Nelson Rodrigues, como sucede sempre em suas peças, esbanja talento, reforçando a ação principal de episódios às vezes tão contrastantes que chegam facilmente ao cômico irresistível. (...)

**Última hora** - 28 de outubro de 1958. "*Rapa ou Carrocinha de Cachorros para os críticos!*" - Reage Nelson Rodrigues.

Está desencadeada a batalha da crítica contra a última peça de Nelson Rodrigues, a tragédia 'Os sete gatinhos', em exibição no Carlos Gomes. Os colunistas de teatro escrevem assim sobre a obra do mais discutido autor brasileiro: - "... tudo o que há de mais abjeto, repelente, repulsivo, nojento, sórdido, extravasa nos três atos recém-estreados no Carlos Gomes". (Paschoal Carlos Magno). E não é esta uma manifestação isolada. Os demais críticos, atiram-se contra 'Os sete gatinhos' com a mesma disposição passional. Do alto de sua coluna do 'Jornal do Brasil', Mário Nunes fala em 'peça ignóbil' e clama - 'Polícia! Polícia! Polícia!' O Sr. Ney Machado não se limita a execrar 'Os sete gatinhos'. Sua fúria é também retrospectiva. Volta-se contra as peças anteriores de Nelson Rodrigues e não poupa nem mesmo o que ele chama de 'famigerada Vestido de Noiva'. É impressionante, também, o desprezo e o asco com que a Sra. Bárbara Heliodora, em duas ou três linhas, julga e liquida toda a obra do autor de 'Perdoa-me por me traíres'. Outro que acompanha o Sr. Ney Machado na indignação com efeito retroativo é o Sr. Gustavo Dória. Não gostou de 'Os sete gatinhos' e, nessa base, nega tudo o que Nelson Rodrigues já fez e, inclusive, as peças que ele mesmo exaltou com a maior veemência. A atitude de um Aldo Calvet que reconhece o poder verbal e a densidade lírica e dramática de 'Os sete gatinhos' é uma exceção. Outra exceção: - o Sr. Lúcio Fiúza, que procura conservar uma linha de isenção e objetividade.

Falaram os críticos do autor. Que diria o autor dos críticos? Entrevistado, Nelson Rodrigues declara:

- Não me espanta, absolutamente, a atitude da crítica, em sua maioria absoluta, contra 'Os sete gatinhos'. Se existisse um rapa intelectual, um rapa da inteligência, quantos colunistas de teatro ainda restariam impunes? Eu digo 'rapa' e já me inclino a uma retificação: - a carrocinha de cachorros. Considero uma grave injustiça que se lince os cães vadios, que são os vira-latas das ruas, e que se poupe certos críticos, que são os vira-latas do teatro. Pergunto: - por que caçar uns com o laço de arame e não caçar também, os vira-latas impressos? A única desculpa que a Limpeza Pública pode apresentar é a seguinte: - um crítico de teatro é invencível. Limpar uma redação de um crítico dramático (com as exceções já referidas) é uma impossibilidade completa. Vejam o Sr. Henrique Oscar. É imortal. O sujeito menos avisado há

de pensar que ele seja perecível como todos nós. Absolutamente. Insisto: - o Sr. Henrique Oscar é imortal. Ele existe, ele existiu, ele existirá, antes, durante e depois de nós. Através dos séculos, pode mudar de cara, de nome, de terno, mas é a mesma a burrice pessoal, intransferível e milenar. Digo Henrique Oscar, como diria Gustavo Dória ou Mário Nunes. Daqui a duzentos anos ou, melhor, daqui a mil anos, com outras caras e outras roupas, estarão ostentando a mesma obtusidade eterna. O gênio passa: o idiota nunca. Não sei, amigos, não sei se a alma é imortal. Mas a burrice o é. E eu comecei dizendo que já esperava a atitude dos críticos pelo seguinte: - meu teatro sempre desagradou aos cretinos de ambos os sexos.

### **SOBRE BOCA DE OURO:**

**Última hora** - 19 de janeiro de 1961.

Pode-se antecipar que a estréia de 'Boca de Ouro, amanhã, no antigo Parisiense, agora 'Teatro Nacional de Comédia', será um dos acontecimentos mais importantes dos últimos anos, no teatro brasileiro. A qualidade do texto, de um formidável potencial lírico e dramático, e a audácia da montagem, fazem da estréia de 'Boca de Ouro' uma data tão decisiva, para o nosso drama, como foi em 43 a de 'Vestido de Noiva' e em 53 a de 'A falecida'. E, assim, com a encenação da tragédia carioca de Nelson Rodrigues, o Sr. Edmundo Moniz atinge o ponto mais alto de seu trabalho à frente do Serviço Nacional de Teatro.

A peça - É a história de um famoso bicheiro. Em Madureira, ele instala o seu império do bicho. Mal sabe assinar o nome e no entanto, domina toda uma sociedade com seu implacável, o seu gigantesco cinismo. Astuto, cruel, (?) e, ao mesmo tempo, generoso e sonhador. 'Boca de Ouro' suborna deputados e jornalistas, conquista grã-finas, mata mulheres e concorrentes. Sua figura, por fim, é mais folclórica do que real. No dia de sua morte a multidão corre para o necrotério. Há, segundo Palut, da volante, uma fila dupla, que 'se alonga', 'serpenteia', 'ondula' da Avenida Presidente Vargas até o pátio do Instituto Médico Legal.

A vida do 'Drácula do bicho' é contada, em três versões diferentes, por uma mesma pessoa: - D. Guigui, ex-amante do 'Boca de Ouro'. Mas, notem, não se trata da verdade de cada um de Pirandello ou de 'Roshomon'. Nelson Rodrigues faz questão de acentuar: - 'São as seiscentas mil verdades de cada um'.

O espetáculo - A montagem de 'Boca de Ouro' não seria possível se o Sr. Edmundo Moniz, homem de cultura e coragem, não tivesse feito uma concentração maciça de elementos técnicos e artísticos. Para dirigir o espetáculo, foi convidado José Renato, do Teatro de Arena. Trata-se de alguém presente e atuante no movimento de renovação do nosso teatro. Entusiasta da tragédia de Nelson Rodrigues, José Renato vem trabalhando, há três meses, dia e noite no levantamento de 'Boca de Ouro'. Anísio Medeiros fez os cenários. A concepção do ambiente cênico da peça

constitui uma novidade total no Brasil. Anísio trabalhou com gigantescas ampliações fotográficas.

(...)

O grande momento - O grande momento de 'Boca de Ouro' é o do concurso de busto. Humilhado por três grã-finas, o bicheiro analfabeto e brutal resolve humilhá-las também. Arranca de uma gaveta um colar de pérolas verdadeiras e o esfrega no nariz das grandes damas -'

Ganha este colar quem tiver o seio mais bonito! É este um instante inesquecível da peça, capaz de arrebatá-lo, pela sua potencialidade teatral, qualquer platéia.

**Diário de Notícias** - 26 de janeiro de 1961. " 'Boca de Ouro' pelo Teatro Nacional de Comédia", por Henrique Oscar.

O que mais grave nos parece ocorrer com a nova peça de Nelson Rodrigues - "Boca de Ouro" - que o Teatro Nacional de Comédia está apresentando, é um tremendo equívoco sobre seu gênero, no qual incidiu inicialmente o autor e levado às últimas conseqüências pela direção. No final do 2º. Vol. do "Teatro" de Nelson Rodrigues, editado pelo SNT encontra-se a mencionada obra e ali a vemos classificada de "Tragédia Carioca". José Renato tentou levá-la à cena assim e o espetáculo ainda mais que a leitura demonstra que não se trata de um texto trágico mas altamente cômico, muito mais de uma farsa à maneira de "A falecida" que de uma pretensa tragédia, qualquer que seja o sentido atribuído à expressão, exceto na medida em que podem ser considerados trágicos em suas desgraças os personagens de Molière.

As observações e as situações grotescas que dominam o texto evidenciam tratar-se de obra nitidamente cômica, com uma excelente evocação sobre o ridículo das aspirações da nossa pequena burguesia suburbana ("ir à Europa ver a Grace Kelly", "ser enterrado num caixão de ouro"). O autor parece não se ter dado conta disso e pensou que podia dar um tom de sarcasmo ou ironia a essas observações e situações e encaixá-las num contexto trágico. O mais surpreendente, porém, é que José Renato não se haja dado conta de que tinha pela frente um material que lhe permitiria - independentemente das intenções originais do autor e com muito melhor resultado - fazer algo à maneira de "Revolução na América do Sul" e "Um elefante no caos".

Essa indecisão do texto é seu maior defeito, mais grave, por exemplo, que certas incoerências entre quando a peça é a narração de um personagem e quando é a "realidade" da obra que está ocorrendo, ou a confusão que resulta da falta de clareza sobre determinados episódios ou situações. O método de narrativa por evocação, com cenas curtas, à maneira do cinema, já fora usado desde "Vestido de Noiva" e o que se pode lamentar é que, no atingir um nível superior ao de suas últimas peças, o autor tenha retomado - pelo menos até certo ponto - o esquema dramático de sua obra mais famosa. Falta ainda à peça mais unidade, uma melhor fusão entre as cenas, um entrosamento que era conseguido excelentemente na obra anterior citada e cuja falta na presente foi ainda agravada pelas deficiências da encenação.

Por outro lado, temos ali algumas das boas qualidades do autor, como seu diálogo vivíssimo, extremamente direto, capaz de situar um personagem ou um conflito com uma ou

duas falas. Domina esse sentido de cronista, de repórter, que caracteriza Nelson Rodrigues, a feição jornalística e conseqüentemente de mais imediata ação sobre o espectador ou leitor, de seus escritos, mesmo quando correspondem à total irrealdade. Assinala-se ainda a felicidade na fixação do ridículo, por um humor negro que em alguns casos é de excepcional felicidade. Quanto a sua temática, é a do costume. Não vamos insistir a respeito. Nelson Rodrigues mostra uma visão mórbida, repugnante da humanidade, como vem fazendo há vinte anos. Se é essa a sua idéia do mundo, assiste-lhe o direito de recriá-la, cabendo-nos apenas observar até que ponto o faz em termos artísticos. E até que essa sua peça, não é das mais horripilantes. A autenticidade dos tipos pode ser discutível, mas a força com que são jogados sobre a platéia os torna aceitáveis como aparecem e isso é o que se pode exigir da ficção: fazer-nos aderir ao seu mundo. Em resumo: um texto com qualidades, mas que em conjunto resulta teatralmente irrealizado.

A direção, conforme dissemos, peca basicamente por ter querido forçar cenas trágicas “à vera” entremeadas de ditos cômicos, que as anulam completamente. Todo o espetáculo se ressentia dessa ambigüidade, não se tendo realizado a “tragédia” que supomos que o autor desejou, nem concretizando a “farsa” que muito mais visivelmente se depreende de seu contexto. Marcações e inflexões contraditórias se entrecrocavam ao longo dos três atos, o mesmo acontecendo com a linha da maioria dos personagens. Primária, ruim e mal ensaiada nos pareceu a atuação da comparsaria, cujos componentes estavam visivelmente hesitantes em cena, na noite a que compareceu a imprensa, quando no entanto já era o segundo espetáculo e ainda assim ocorreram inúmeros acidentes, como equívocos de iluminação, dispositivos projetados fora de foco e em ordem errada, cenários balouçantes, indecisões de cortina, etc., falhas que infelizmente parecem ser a regra nas apresentações do Teatro Nacional de Comédia. A orientação individual dos atores em alguns casos funciona, em outros falha completamente, havendo inclusive marcações absurdas, como uma aparição de Vanda Lacerda, que faz o personagem narrador, para repetir gratuitamente uma palavra do protagonista, como a indicar que a narração continua, quando em outros instantes, como dissemos, não há essa preocupação, o espetáculo sendo confuso a respeito de quando se evocam cenas narradas e quando “acontecem” mesmo.

Milton Moraes, que faz o protagonista, tem momentos ótimos, os cômicos e outros muito ruins, quando é obrigado a enveredar pelo tom trágico. Ivan Cândido está igualmente muito bom, sofrendo também as conseqüências da mencionada dubiedade, no Leleco. Osvaldo Louzada, como Agenor, é o intérprete que consegue maior unidade e coerência no seu desempenho. Outros intérpretes masculinos, como Ferreira Maia, Rodolfo Arena e Magalhães Graça estão muito fracos. Vanda Lacerda, Guigui – a personagem narradora – vai bem em cenas de rua, mas exagera nas de interior, em que, prejudicada ainda por cima por um vestido incrível, parece mais leoa ou uma cartomante. Teresa Raquel, na grã-fina que intervém no final, domina o elenco feminino. À simples leitura da peça, já se sabia que Beatriz Veiga não podia fazer o principal papel feminino: Celeste, de quem o protagonista se refere sempre como uma “menina”. O espetáculo confirma isso melancolicamente. Faltam-lhe de todo físico, leveza, temperamento e talento teatral para o personagem. Hugo sabemos até onde isso não seria mais próprio de um espetáculo de revista, embora esteja no texto...

Cenários com projeções, como vimos há mais de dez anos na Ópera de Paris, ou com fotografias ampliadas como no bailado de Jean Cocteau “Le Jeune Homme et la Mort”, levado aqui em 1950, são uma solução que poderia ser válida em princípio, desde que funcionasse. Infelizmente, o trabalho de Anísio Medeiros falha por completo, tanto na concepção, como na

realização e na apresentação, não criando nenhum clima para a peça e aumentando ainda mais a precariedade do espetáculo.

#### **SOBRE O BEIJO NO ASFALTO:**

**Diário de Notícias** - 12 de julho de 1961. “ *O beijo no asfalto* no Teatro Ginástico”, por Henrique Oscar.

A nova peça de Nelson Rodrigues - ‘O beijo no asfalto’, que o Teatro dos Sete está apresentando no Ginástico - vai certamente desencadear uma série de ataques e defesas, uma onda que publicitariamente muito aproveitará ao autor, assegurando o êxito de bilheteria e reafirmando-lhe as características de escritor controvertido, que decerto não aprecia menos. Não tendo podido comparecer à estréia, onde um grupo de amigos seus teria tentado uma vaiazinha apenas para constar, para que a nova obra não carecesse da consagração do tumulto e da controvérsia, vimo-la num dia em que se estabeleceu uma discussão na platéia, que ocupou toda uma cena e incidente sensacionalista ao gosto de Nelson, do tipo que certamente assegurara o comparecimento do público em massa.

Todavia, estamos diante de uma obra sensivelmente superior às últimas apresentadas pelo autor de “Álbum de família” e onde, a nosso ver, as qualidades do autor de “Vestido de Noiva”, reaparecem inequívocas, apesar de uma ou outra fraquezas, de um ou outro excesso. Aqui a peça cresce, praticamente sem ramificações, sem o desenvolvimento paralelo de subtemas, sem a aparente dispersão que só em “Vestido de Noiva” acabava se soldando num todo uno. Em “O beijo no asfalto”, quase todas as cenas acrescentam alguma coisa ao conflito, fazem progredir a ação. Há uma unidade na exposição e no desenvolvimento inegáveis.

O fracionamento da ação em quadros, no que se costuma designar como técnica cinematográfica, embora possa ser um recurso de quem não é capaz de armar um ato inteiro, coeso, permite que elas vão se somando e a ação progredindo. Estruturalmente encontramos apenas alguns senões na obra: o protagonista Arandir, pareceu-nos somente sofrer, não insistindo no enfrentar, lutar contra a campanha de que é vítima, ao contrário, até fugindo e, assim, não se caracterizando perfeitamente como um herói trágico. O outro - mais marcante - é a insuficiente preparação para o desfecho. O autor não prepara, por nenhum indício, no decorrer da ação, a revelação que o sogro fará no final, sobre o verdadeiro móvel de sua conduta. Se isso

se justificaria com a velha regra da conveniência de fazer o espectador incidir em falsas pistas, o fato contraria outra regra mais importante, a da necessidade de um mínimo de plausibilidade no desenvolvimento dos personagens e situação. Sem dúvida, dentro do esquema da obra, o protagonista tinha de ser sacrificado, mas a solução nos aparece arbitrariamente motivada.

Pierre Aime (?), num livrinho excelente que recomendamos a todos que se interessam pelo gênero dramático, intitulado "L'Amateur de Théâtre" - mas que preferiríamos traduzir por "O Apreciador de Teatro" - lembra que nos dados ou situação e dos personagens o autor tem o máximo de liberdade. Mas expostos uma a outros, tem que desenvolvê-los com uma lógica perfeita, dentro do quadro que armou. E é sob esse aspecto que a figura do sogro nos parece arbitrária, pois acreditamos que uma pessoa com seus sentimentos não agiria como na peça.

**SOBRE BONITINHA, MAS ORDINÁRIA:**

**Diário de Notícias** - 4 de dezembro de 1962. "*Oto Lara Rezende ou Bonitinha mas ordinária*"

A nova peça de Nelson Rodrigues, 'Oto Lara Rezende ou Bonitinha mas Ordinária', que o Teatro Novo apresenta no Teatro da Maison de France, dá-nos a impressão de que o autor regrediu como dramaturgo, pela volta à forma de suas obras menos felizes como 'Perdoa-me por me traíres' ou 'Os sete gatinhos'. Desapareceram praticamente as qualidades dramáticas reveladas em 'Vestido de Noiva' e reafirmadas recentemente em 'O Beijo no asfalto'. Para quem não souber ainda, explicamos que o título se deve a uma frase que o autor atribui a Oto Lara Rezende, segundo o qual o mineiro só é solidário no câncer e que teria o mérito de caracterizar a maneira de ser do homem contemporâneo em geral.

A pretexto ou com o intuito de mostrar esse egoísmo, essa ausência de solidariedade o autor linha uma série de ceninhas, de esquetes autônomos em que os personagens se comportam da maneira mais sórdida, para confirmar a citada afirmação. Todavia, falta ao texto intensidade dramática, força teatral, aquela qualidade que fez de Nelson Rodrigues um dramaturgo que pode ser discutido em suas idéias ou temas mas que em geral se afirma como um autor teatral autêntico. O que devia ser a terrível denúncia, ou a constatação da horrível verdade falha totalmente, porque por seu artificialismo, sua falsidade, o primarismo com que é apresentado, tudo aquilo que devia ser chocante, revoltante, mórbido, não chega a ser levado a sério, resultando apenas ridículo, engraçado em seu bisonho esforço por atingir um clima a que o texto jamais chega. Ao espectador maduro e experiente, essa tentativa bisonha de horrorizar, apenas faz rir por seu primarismo.

E se há um ou outro momento em que as velhas qualidades rodriguianas se manifestam, como no começo da peça, esta vai se deteriorando à medida que progride para atingir um terceiro ato calamitoso, descosido, arrastado e monótono. Muito grave é que Nelson Rodrigues, que se notabilizou por uma economia dramática surpreendente, uma de suas maiores qualidades, deixa-se agora influenciar pelo cronista, a pior coisa que podia acontecer a um dramaturgo e se põe a fazer frases, emitir piadas, a colocar pensamentos na boca dos personagens, no pior estilo de um teatro há muito embolorado.

Acrescenta-se que a peça, repete, incansavelmente, não temas – o que seria lícito – mas recursos e efeitos de várias obras anteriores. O acerto de certos fragmentos de diálogo, a graça de determinadas observações e o sarcasmo de outras, além de um ou outro momento teatral, não redimem o texto de sua deficiência estrutural, da gratuidade de tanta coisa que devia ser trágica e resulta cômica. Aliás, a reação do público da estréia, encarando como farsa o que devia ser uma tragédia, achando graça nos momentos mais terríveis, que não se está mais em tempo de levar a sério, pelo menos quando mostrada com tal primarismo, ilustra melhor do que qualquer comentário essa irrealização do texto.

O espetáculo dirigido por Martim Gonçalves tampouco ajuda. Com as interrupções entre cada ceninha, acaba de desarticular um texto já fragmentado e sua lentidão faz parecer longuíssima uma peça que afinal é bastante curta. Os recursos sonoros e cinematográficos aparecem como totalmente gratuitos, em nada esclarecendo ou enriquecendo a ação dramática, apenas enfeitada por eles. As marcações são rotineiras, não revelam qualquer criação, ou a tentativa de procurar um estilo uno e coeso. Há choques entre recursos adotados, influências sobretudo do cinema europeu moderno, mas nenhum resultado que melhore a peça ou o espetáculo. As cenas supostamente terríveis, como a do idílio no cemitério, da curra e a festa grã-fina ou a corrupção na repartição dos correios não convencem nem impressionam, deixando de causar o impacto emocional que pelo menos determinavam certos pormenores mais crus de “O beijo no asfalto”. Aqui tudo parece paródia ou brincadeira, de modo que nem um sucesso de escândalo será talvez possível...

O elenco é de uma desigualdade espantosa. Artistas formados e experimentados como Teresa Raquel – que domina toda a representação, Fregolente – de apreciável discrição e se impõem individualmente, ao lado da ótima ponta de Dinorá Brilli. A ação do diretor sobre os atores será sensível somente em Carlos Alberto que era muito ruim em seus trabalhos anteriores e está aqui muito bom. Os demais, com poucas exceções, catalogam-se entre o inexpressivo, o academismo superado ou uma bisonhice, um amadorismo incipiente. O autor precisa voltar ao nível de suas melhores peças anteriores e o Teatro Novo realizar algo de maior mérito e interesse, para que ambos se recuperem da decepção causada por esse espetáculo.

**SOBRE *TODA NUDEZ SERÁ CASTIGADA*:**

**Diário de Notícias** - 30 de junho de 1965. “*Toda nudez será castigada*’, no *Serrador*”, por Henrique Oscar.

A nova peça de Nelson Rodrigues - ‘*Toda nudez será castigada*’ - em cartaz no Teatro Serrador não inova em sua obra nem lhe acrescenta nada. Mais uma vez o jornalista de indiscutível talento está presente, a focalizar instantâneos que aparecem ricos de vida e de autenticidade, por mais chocante que seja o seu conteúdo. Aliás, após assistir durante mais de vinte anos à dramaturgia rodrigueana o redator se acostumou de tal sorte às barbaridades que contêm seu enredo ou seu diálogo, que a encara forçosamente com a maior naturalidade. Aqui provavelmente todos os extremos foram ultrapassados e é possível que o espectador comum repila certos pormenores. Na noite da estréia, porém, as maiores escabrosidades foram aceitas com um ingênuo diálogo de crianças inocentes...

Nelson Rodrigues nos conta mais uma de suas histórias, tipicamente situada no universo que o caracteriza, com personagens lamentáveis e aberrações que são reveladas como coisas corriqueiras. A obra tem, já o dissemos a força da verdade em quase todas as cenas. Aquele submundo é apresentado de um modo que parece autêntico. Por outro lado não há uma dispersão de temática como acontecia em outras peças, mantendo-se uma coerência na narração que permite acompanhar perfeitamente tudo que o autor quis nos contar. Sob esse aspecto a obra se apresenta como das menos embaralhadas peças rodrigueanas.

Todavia, no decorrer da peça há uma transferência de importância nos personagens. O viúvo e sua amante que eram os protagonistas, a partir de certo momento cedem o lugar ao filho do primeiro e se reduzem à condição de meras personagens coadjuvantes. O terceiro ato é arrastado, falho, longo e cacete, com as repetidas idas do viúvo ao consultório do médico para pedir orientação sobre o filho. Essas cenas são as mais fracas da peça e mantêm de pé aquele desafio feito à Nelson Rodrigues de ser capaz de escrever uma obra em que os atos se desenrolem inteiros, sem fracionamentos.

O grave é que se tudo foi muito bem entendidinho, não se sabe para que o autor escreveu a peça, que verdade quis comunicar ao público, qual o objetivo de sua obra e que

nudez é essa que será castigada. Ficamos inteirados do enredo, mas duvidamos que ele enriqueça a experiência de quem quer que seja. A revelação que termina da peça é daqueles golpes de teatro de mau gosto, folhetinescos e inverossímeis, de que o autor tantas vezes lança mão, de modo que não podemos aceitar que nos expusesse toda a obra somente para mostrar a possibilidade de verificação desse final. Se o tio bêbado é uma figura convencional, as três tias solteironas tão típicos habitantes do mundo rodriguelano, figuras que de maneira aproximada assombram outras de suas peças.

Força é reconhecer que o texto foi servido por um espetáculo servido por um espetáculo de primeira ordem, sem o qual a obra muito provavelmente não se sustentaria e o que há de intencionalmente forte nela redundaria num ridículo total. Ziembinski é o grande encenador de Nelson Rodrigues. Ninguém como ele sabe armar as cenas que o autor concebeu, das as inflexões que impõem aceitação a um texto que, dito de outra maneira, estaria submetido a muitos riscos. O estilo telegráfico e rápido de Nelson Rodrigues, suas cenas rápidas e incisivas, muitas vezes rudes ou escabrosas, encontram em Ziembinski o encenador que sabe valorizá-las ao máximo, orientando os atores sobre a maneira de atuar de forma a sustentar um e outras.

Com essa sua habilidade, Ziembinski orientou Cleyde Yáconis no sentido de um desempenho excepcional. Tudo o que lhe cabe dizer ou fazer recebe uma adequação total, uma autenticidade que impõe a aceitação. Cleyde Yáconis volta ao rio numa peça discutível, mas num trabalho admirável. Luiz Linhares embora também esteja muito bem, no viúvo, não tem a força de Cleyde Yáconis na prostituta. Valoriza igualmente seu texto, mas não com a mesma força, embora ainda seja capaz de se impor num papel que beira o ridículo e do qual ele se salva. Apreciamos Ênio Gonçalves, ator menos experiente, num papel que é o mais perigoso de todos, conseguindo impor-se apesar de tudo que envolve seu personagem. Nelson Xavier faz com o habitual talento a figura um tanto convencional do tio bêbedo, uma espécie de narrador, o acessório dramático sem o qual o autor não conseguiu estruturar sua peça. Muito convincente é a atuação de José Maria Monteiro, na ponta do delegado, enquanto Alberto Silva, no médico, é o único intérprete totalmente falso que não convence em seu papel e com o inconveniente ainda de atuar nas cenas precisamente menos sólidas do texto. O veterano Ferreira Maia está honrosamente presente na figura do padre e o dispositivo cênico de Napoleão Moniz Freire, típico para um espetáculo de Ziembinski e uma peça de Nelson Rodrigues, com seus vários planos, serve perfeitamente o fim a que se destina.

**SOBRE A SERPENTE:**

**Tribuna da Imprensa** - 16 de março de 1980. "*Nelson Rodrigues, o fazedor de frases*"

Duas jovens irmãs, que se casaram no mesmo dia, na mesma hora, na mesma igreja, vivem com seus maridos num apartamento no alto de um edifício. Sem consumir o Xuxm dos maridos deixa a casa e a esposa abandonada, ao ameaçar suicídio, recebe da irmã a proposta de uma noite de felicidade, com o cunhado para perder a virgindade.

Basicamente, é este o argumento de 'A serpente', a mais recente peça de Nelson Rodrigues, que estreou ontem no Teatro do BNH, no Rio, com um elenco formado por Carlos Gregório (Décio), Xuxa Lopes (Lígia), Sura Berditchevsky (Guida), Cláudio Marzo (Paulo) e Yuruaah (Crioula), com a direção geral e cenografia de Marcos Flaksman.

A morte, o sexo, a virgindade e a impotência - fixações características da obra de Nelson Rodrigues - estão presentes a todo instante em 'A serpente', escrita no final do ano passado, durante um mês, algumas horas por dia - "por falta de preparo físico", especialmente para a atriz Fernanda Montenegro. Mas a "Grande Dama do teatro brasileiro", revela Nelson Rodrigues, não pode aceitar a empreitada em função do sucesso de "É", de Millor Fernandes. Depois da estréia, ainda emocionado e cansado, Nelson Rodrigues não se cansava de repetir que "foi tudo uma coisa doce, sublime, maravilhosa, emocionante, comovente, inesquecível..."

- Tenho meios de julgar o meu próprio trabalho porque tenho muita experiência como autor teatral, conheço bem essas noites de estréia. E vou lhe revelar um segredo: toda aquela multidão que estava lá (o teatro estava, efetivamente, lotado) me abraçava e repetia a todo instante "que coisa maravilhosa". Ainda estou atônito, apesar de, até segunda ordem, sem um autor bem sucedido.

"A serpente", para seu autor, é um texto de extrema concisão e concentração, contendo só o essencial. É músculo puro, sem gordura, diz ele, para quem seus personagens conseguiram utilizar muito bem o "tempo interior" de cada um. Com apenas um ato, de 70 minutos, a peça na verdade, parece ser mais longa. Esse fato, assegura o autor, é explicado "pela personalidade do texto", isto é, consegue parecer mais longo do que realmente é".

- Contou toda a história quase que de forma telegráfica.

Porque foram realizadas muitas gestões, sobretudo pelo autor, “A serpente” não sofreu qualquer corte da censura, “mesmo porque procurei não irritar os censores”, ainda que circulam rumores de que foram substituídas algumas palavras do texto original.

Ao negar que a ausência do chamado “contexto social” prejudique “A serpente”, o diretor e cenógrafo Marcos Flaksman assegura que, pelo contrário, essa falta de contexto “radicaliza o sentido da obra, na medida em que isola o homem de todos os pequenos e grandes compromissos que ele tem com o seu exercício de vida”. Para ele, a espinha dorsal temática do texto é a presença da morte, tratando da essência e não da aparência humana.

- O próprio Nelson me disse, certa vez, que a tragédia que se desenrola com os dois casais de “A serpente”, se desenvolve com tanta intensidade, que eles poderiam ser vistos com os dois únicos casais existentes sobre a terra.

Os cinco personagens de “A serpente” se revelam unicamente através de seus atos: nenhum deles pensa, todos agem, sem sondagens psicológicas. E essa ação, do início ao fim, desenvolve-se dentro de um clima de ópera, onde os atores esbravejam, ao invés de falarem, “como um tenor na ária”. Até os monólogos interiores são feitos aos berros.

Frases como “o homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar” aparecem com frequência na fala das personagens, como que para comprovar o excelente frasista que é o dramático Nelson Rodrigues.