

MARCELO MOTT PECÇOLI PAULINI

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Marcelo Mott

Pecçoli Paulini

e aprovada pela Comissão Julgadora em

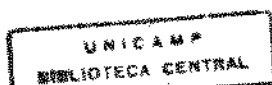
20, 12, 1994.

Prof. Dr. Antonio Arnoni Prado

ALGUNS ASPECTOS DA DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES

*Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento de Teoria Li-
terária do Instituto de Estudos da Lin-
guagem, UNICAMP, sob orientação do Prof.
Dr. Antonio Arnoni Prado*

Campinas/1994



AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, amigos e professores, em especial os especiais

Ao Arnoni, pela orientação e amizade

Ao CNPQ, pelo apoio financeiro

INDICE

Apresentação.....	01
Capítulo 1: " <u>Uma Leitura de 'Os Sete Gatinhos'</u> ".....	05
Capítulo 2: " <u>Em Busca da Continuidade Perdida</u> ".....	35
2.1) <u>Considerações introdutórias</u>	35
2.2) <u>A busca da continuidade e a transgressão da morte</u> <u>em 'A Falecida' "</u>	39
2.3) <u>A busca da continuidade e a transgressão do sexo</u>	46
2.4) <u>Sexo e morte relacionados</u>	52
Capítulo 3: " <u>Considerações sobre a visão do corpo e suas</u> <u>implicações na dramaturgia rodrigueana</u> ".....	62
Capítulo 4: " <u>Desmanchando contextos convencionais</u> ".....	88
Capítulo 5: " <u>O diálogo com o teatro de vanguarda</u> ".....	107
Capítulo 6: " <u>Considerações finais</u> ".....	119
Bibliografia:.....	128

A P R E S E N T A Ç A O

O primeiro contato que tive com o universo de Nelson Rodrigues - já lá vão dez anos - não se deu através da leitura de um texto seu. Afortunadamente, tive o privilégio de assistir, no teatro do SESC - Anchieta, São Paulo, em 1984, quando ainda era um estudante colegial, à inesquecível montagem intitulada "NELSON 2 RODRIGUES", espetáculo concebido e dirigido por Antunes Filho, e que englobava dois textos de Nelson: "Album de Família" e "Toda Nudez Será Castigada".

Vivi então uma daquelas experiências estéticas que, talvez pelo espírito adolescente, dificilmente esquecemos e revivemos com tal intensidade. Pela mesma época assisti pela primeira vez à adaptação cinematográfica de "Toda Nudez Será Castigada", feita magistralmente por Arnaldo Jabor.

A esse primeiro encontro, marcado pelo fascínio e a perplexidade, dei procedimento através da leitura dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues que me caíam em mão. A cada peça lida, a surpresa de que a vida é, no fundo, como no teatro rodriguesano. Trágica e patética, banal e insólita, melodramática e

farsesca. O aprendizado de que o absurdo é a constatação do óbvio.

Em 1989, novamente o privilégio de ver mais um espetáculo de Antunes sobre Nelson: "PARAISO ZONA NORTE", que reunia "A Falecida" e "Os Sete Gatinhos". Confirmadas e revividas as emoções de cinco anos antes, surgiu então a vontade de perseguir, na continuidade de minha formação acadêmica, as causas dessas mesmas emoções. Inicialmente limitei-me a "Os Sete Gatinhos", a partir do que elaborei a monografia para a admissão no programa de mestrado dessa universidade, ainda em 1989.

Desse primeiro e primário texto, desenvolvendo-o na busca de compreender algumas atitudes das personagens de Nelson Rodrigues no sentido de dar outra dimensão às suas vidas, formulei o primeiro capítulo do trabalho que agora apresento.

As celebradas obsessões rodrigueanas pela temática do sexo e da morte levaram-me a Bataille e ao segundo capítulo, onde percebemos a origem dessas obsessões na ansia pela ruptura da barreira entre os seres que nos condena a uma descontinuidade difícil de ser superada.

Sempre me perturbou nos textos de Nelson a excessiva recorrência de doenças e elementos orgânicos repugnantes, que nelas apareciam configurados de uma maneira estranha ao tratamento que até então esses mesmos temas recebiam através da literatura naturalista. O terceiro capítulo tenta explicar essa recorrência temática e sua funcionalidade na dramaturgia do autor.

A contextualização do universo rodrigueano no seu ambiente social, tentando resgatar sua historicidade, e o movimento de destroçamento do tecido social pela desfiguração do sen-

so comum proporcionaram a quarta etapa desse estudo.

No momento seguinte, um paralelo entre o teatro de Nelson e as experiências de vanguarda da dramaturgia universal, na européia, principalmente, e que se convencionou chamar por "Teatro do Absurdo". Breve, essa ponte toca nos seus principais aspectos, tantos os convergentes como os divergentes.

E finalmente, um esforço no sentido de compreender o universo dramático de Nelson Rodrigues valorizando-o a partir de critérios mais restritos ao literário, encerram esse estudo.

Embora tenha iniciado essa apresentação relatando minhas experiências com textos dramáticos do autor efetivamente concretizados no palco, para onde foram concebidos e onde melhor se realizam, quando bem montados, não é sob essa perspectiva que os analiso, mas sim privilegiando-os enquanto textos literários apenas, por restrição inerente à minha formação.

No fundo esse estudo é fruto das dúvidas e do fascínio que o teatro de Nelson Rodrigues sempre me provocou, desde o primeiro momento. Um sintoma de que esse trabalho não dá conta do universo abordado está no fato de que o mundo e as personagens de Nelson Rodrigues continuam me fascinando, surpreendendo e desafiando. O receio de que o esmiuçar e a tentativa de mediar por critérios racionais todo esse complexo insólito de personagens e suas atitudes terminasse por quebrar seu encanto não se concretizou, seja pela grandeza dessa obra e pela magia da literatura, seja pela modesta amplitude desse estudo.

Nesse sentido, espero nunca chegar ao fim do trabalho que ora apresento, salvaguardando assim os segredos do encanto, os mistérios do fascínio, sem a mobilização e a manipulação,

pela revelação racionalizada, de suas emoções básicas.

Outubro de 1992/Outubro de 1994

CAPITULO 1 :Uma Leitura de "Os Sete Gatinhos"

"Os Sete Gatinhos", uma "DIVINA COMEDIA EM TRES ATOS E QUATRO QUADROS", conforme definição do autor, foi escrita em 1958, e mais tarde (1981) incluída pelo crítico Sábato Magaldi no terceiro volume - "Tragédias Cariocas I" - do "Teatro Completo" do dramaturgo, organizado e prefaciado pelo mesmo crítico. No prefácio a essa reunião, conta Sábato Magaldi que sugeriu a Nelson o agrupamento de suas últimas produções teatrais sob o tema geral de "Tragédias Cariocas de Costumes", mas deparou com uma recusa do autor, que insistia em "Tragédias Cariocas", apenas. Ressalto que, no prefácio à anterior compilação do "Teatro Quase Completo" (1965/1966) de Nelson Rodrigues, o crítico Pompeu de Sousa já reclamava sobre a classificação de tragédia para as peças em questão, e propunha "Comédia de Costumes", pois louvava nos textos elementos da "extraordinária dignificação dramática do trivial e de tão bela poetização da gíria"(1).

Se estudarmos o nascimento e a evolução de sua obra dramática, veremos que Nelson Rodrigues - ao decidir-se pelo teatro, a par de um primeiro impulso no sentido de ganhar o dinheiro de que tanto necessitava, dispendo-se a escrever chanchadas, conforme confissão própria, - passado esse primeiro impulso, tinha a intenção de, se não revolucionar, ao menos acrescentar algo de novo no cenário da dramaturgia brasileira. Algo diferente do visto até então em nosso teatro, alheio ao modernismo de 22 (já que o Oswald de "O Rei da Vela" permaneceria inédito nos palcos até 1967) e às novas experiências estéticas do século que começara

já há quarenta anos (a primeira peça do autor, "A Mulher Sem Pecado" é de 1941, e a seguinte, a revolucionária "Vestido de Noiva", estreou em 1943).

Compreendemos a preferência pela tragédia, a opção por um teatro "sério": o juízo de valor estético do autor, um homem de atitudes e idéias paradoxais que, ao lado de construir uma obra com aspectos revolucionários, parecia preso a ideais no mínimo conservadores, para não dizermos anacrônicos, quando inicia sua produção literária. Estamos pois, nos referindo ao preconceito antediluviano contra a Comédia, à questão da classificação hierárquica dos estilos, tomando-se a tragédia como o mais importante, o mais nobre deles. " Como Nelson impôs sua obra, sobretudo no início, contra a dominante comédia de costumes, não gostaria de filiar-se a uma corrente cuja ambição artística lhe parecia em geral menor. Tanto pela fidelidade ao seu universo como a um projeto estético superior, Nelson julgava imprescindível mover-se sempre no território da tragédia"(2), ainda que no universo dos subúrbios cariocas e fazendo uso de um humor insólito e corrosivo.

A verdade é que, ante a liberdade que os estilos e gêneros vêm adquirindo no teatro moderno, e isso desde o romantismo, a classificação das peças em tragédias, dramas, comédias ou farsas, deixou de ser assunto de fatal pertinência, principalmente no caso de Nelson Rodrigues, em que "tragédia e farsa andam comumente juntas nas suas peças e certamente todos nos lembramos, depois de termos assistido à encenação de uma de suas peças, de que, frequentemente, os momentos de tonalidade mais trágica são também aqueles que tendem a provocar o riso na platéia"(3).

A mestria do dramaturgo no uso da gíria, o aproveitamento da fala escrachada do carioca, as definitivas definições das rubricas, no sentido do grotesco e do deboche, levam a uma contundente banalização do trágico. O dinamismo do seu diálogo, conduzindo a ação de um momento de dor para um esvaziamento brutal dessa mesma dor, podemos exemplificar numa só fala de Bibelot, personagem da peça que primeiro estudaremos: " Câncer. Onde está o cinzeiro?"(4).

Estamos pois, diante de um teatro que, a despeito de possíveis aspirações de seu autor, não se prende a gêneros, mas sim que funde diversos deles, ora tendendo para o trágico, ora para o cômico, fazendo com que, talvez, a melhor classificação para "Os Sete Gatinhos", e várias das outras peças do autor, seja a tragicomédia, ou melhor ainda, a comédia trágica.

A casa do Seu Noronha fica no Grajaú, bairro da zona norte carioca, onde se dará a ação da peça em estudo. As personagens pertencem à baixa classe média: Noronha é um simples contínuo da Câmara Federal e suas filhas se prostituem. Até certo ponto, o que subjaz na peça é a condição social do grupo. A pobreza, a falta de perspectiva na vida, o universo fechado da exploração capitalista desenham o chão em que o drama se desenrolará, apresentando, com muita habilidade, o cotidiano de uma classe social pouco favorecida e suas idiossincrasias.

No entanto, o autor transcende esses elementos, pois a peça não se deixa limitar por uma transposição mimética de aspectos sociais e econômicos. Ela alça vôo e penetra no domínio de um universo trágico, ainda que desfigurado, alcançando suas per-

sonagens uma amplitude mais elevada. Isso não significando aqui, de nossa parte, uma adesão a um juízo de valor quanto à teoria dos estilos, conforme preconizava Aristóteles - ao falar sobre os objetos da imitação da poesia na sua "Poética" - , e que foi posteriormente retomado pelo classicismo francês, a saber: a questão dos imitativos alto e baixo e a rigidez da separação dos estilos.

Em resumo, a peça não pode ser vista como uma obra que se esgota na transposição realista dos costumes e hábitos de uma classe social. Somados a esses elementos, que sem dúvida têm sua importância, aparecem com maior destaque os elementos característicos do que se classificou como as peças míticas e psicológicas do autor. Enfim, "as tragédias cariocas, unindo a realidade e os impulsos anteriores, promovem a síntese do complexo homem rodrigueano" (5). Esse homem rodrigueano é um ser frágil, frustrado, fadado ao fracasso; mas também violento, dono de impulsos incontroláveis que o levam à prática das maiores abjeções, sem qualquer referência à pena causada a outrem, num nível mais imediato.

É ainda um ser marcado por um trágico sentimento de culpa, carregando o peso da própria condição humana, talvez. "A maioria dos protagonistas de Nelson suporta uma carga de aniquilamento que os aproxima do herói expressionista... O homem carrega dentro de si demônios que, se liberados, o perdem para sempre" (6). Esse sentimento de culpa que martiriza a personagem rodrigueana acarreta nela uma ânsia de purgação. Muitas vezes verdadeiros crápulas, cínicos, devassos, seres de uma sexualidade exacerbada, é comum a essas personagens terem repentinos em que sentem uma necessidade inelutável de confessar a sua própria ignomínia e

de se punir.

Achamos pertinente um resumo da peça, bem como uma breve caracterização das suas personagens. Seu Noronha, o chefe da família, é um homem autoritário, ou tenta sê-lo - ao menos, amargurado, impulsivo. Trabalha como contínuo na Câmara, e, num momento da peça, exige que uma outra personagem lhe atire ao rosto, em tom de ofensa mortal, a palavra "contínuo". Há nele uma necessidade de se humilhar, uma busca de punição por uma culpa que carregaria. No início do drama, Noronha já está convertido ao teofilismo, que em sua essência assemelha-se a uma espécie de espiritismo. O teofilismo dá a Noronha uma grande revelação: há um homem que perde as virgens da família, e esse fato, tornado obsessão em Noronha, vai dominá-lo o tempo todo da ação da peça. Quer matar esse homem. 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. A absoluta pureza da filha menor é que possibilita a todos suportar as próprias existências decaídas. "Silene é pura por nós". Noronha parte em busca do homem que desgraça suas filhas sem saber, num nível consciente, ser ele próprio esse homem. É um traço em comum com o herói expressionista: uma fatalidade que vem do íntimo do ser e o arrasta para o abismo. É a isso que sua obsessão o leva. Devemos registrar que a fatalidade do herói expressionista difere da do trágico pois, no primeiro, ao invés da força arbitrária do destino, como ocorre com o segundo, a fatalidade está associada a uma escolha deliberada do próprio protagonista, ainda que num instante de ex-

plosão irracional.

Com exceção de Silene e Aurora, que têm importante função na trama da peça, dona Aracy, (a "Gorda"), esposa de Noronha, e as filhas Débora, Hilda e Arlete desempenham papéis secundários. Submissas e imobilizadas pela lei do pai, dentro da dinâmica familiar, também para elas Silene é o referencial da pureza que lhes falta, no qual buscam o suporte para a degradação do universo em que vivem. As filhas se prostituem para garantir a educação e o casamento de Silene. O sonho de levá-la ao altar congrega essa comunidade. Dona Aracy, abandonada sexualmente pelo marido, sem divertimentos ou motivação maior na vida, acabrunhada pelas limitações de uma existência medíocre e tristemente cotidiana, evade-se desenhando e escrevendo obscenidades no banheiro. É uma personagem de índole fraca, quase sem vontade própria. Apenas no final, quando as filhas se rebelam contra o pai, é que dona Aracy toma algum alento e diz: "Não quero que me chamem de Gorda". É cúmplice das filhas nos seus "arranjos" fora de casa. Arlete é a mais rebelde das filhas. Tem a coragem de enfrentar o pai nas discussões familiares e justifica suas preferências lésbicas dizendo ter asco a cuecas usadas, e o fato de beijar mulher na boca a faz se sentir menos prostituta. Hilda é médium. Completando o quadro, aparece Débora, sem maior relevância.

Aurora, junto com Silene, é uma das personagens fulcrais da peça. Suas ações, seu comportamento, são impulsores da ação em "O Sete Gatinhos". Trabalha numa autarquia, para manter as aparências, apenas; mas apesar de se prostituir por Silene, não abandonou de todo seus valores morais: procura justificar sua prostituição a Bibelot - com quem estabelece um caso - e recusa-

se, a princípio, a ir para a cama com ele "sem um romancezinho". Em certo momento do drama, Aurora especula se Bibelot a ama realmente, pois caso isso acontecesse, passaria por cima de tudo para salvá-lo. É uma moça carente, que nunca foi amada de verdade. Por isso entende-se que um verdadeiro amor, caso o de Bibelot se confirmasse, estaria para ela acima de tudo, inclusive de Silene, a irmã que ama com veneração. Aurora será a única das personagens envolvidas no triângulo amoroso que se formará na peça, e que envolverá também Silene e Bibelot, a ter consciência dele.

Silene "é uma menina bonitinha, mas um tanto enjoativa, que aparenta seus 15 ou 16 anos". É afetada, mimada, e estuda num colégio de meninas ricas de onde foi expulsa por ter matado a pauladas uma gata prenhe. Alega que o fez por ódio e nojo da gata. Pensamos que esse comportamento revela um substrato psicológico doentio, um horror à visceralidade, ao corpo e suas manifestações orgânicas, principalmente as relacionadas ao sexo, como a gravidez, no caso. Notamos a presença de uma dicotomia em sua personalidade, pois, apesar de ter matado a gata por ela estar grávida, Silene protege instintivamente o filho que traz no ventre, quando ameaçada pelo pai.

Muitas personagens de Nelson Rodrigues oscilam de um moralismo atroz, no que se refere ao sexo, a uma erotização instantânea e brutal, quando não exacerbado. Bibelot encaixa-se no segundo tipo. Apresenta uma sexualidade dividida, precisando de uma mulher em casa (pureza) e outra na zona (deboche), característica muito comum aliás, ao machismo da sociedade brasileira. Ele é o homem pelo qual as duas irmãs se apaixonam. Deflora Silene, mais por insistência dessa, já que sua "tara" sexual privile-

gia as mulheres de aparência esculachada, não apreciando muito as menininhas de família. Gigolô, cínico, brutal e supersticioso, crê na eficácia mágica de uma medalhinha que leva ao peito e a beija continuamente durante a ação. Acredita que um dia será assassinado por uma mulher da zona. Não tem o menor escrúpulo em relação às outras personagens, aos seus sentimentos, aspirações, desejos. Junto com inúmeras outras criaturas de Nelson, que por assim agirem podem ser concebidas como personagens-ilhas, seres que romperam, ou nunca tiveram, laços que os unissem uns aos outros, Bibelot parece ignorar seus semelhantes enquanto seres humanos. Fazem-lhe companhia, na vasta galeria rodrigueana, entre tantos outros, o Doutor Werneck, de "Bonitinha, mas Ordinária" e o Timbira, de "A Falecida". Voltando a Bibelot, apenas um relance de ternura e piedade pela esposa agonizante de câncer ameniza-lhe um pouco a figura.

O Dr. Portela, acessor de direção do colégio de Silene, é o encarregado de comunicar à família sobre a expulsão da menina por ter matado a gata e o faz com laivos de sadismo. E pedante, pretensioso e de um cruel convencionalismo moral: aceita o aborto praticado por uma mãe solteira, quando em função estritamente das aparências sociais, ao mesmo tempo em que recrimina o assassinato da gata como o mais monstruoso dos atos.

O Dr. Bordalo é o médico da família, um homem aparentemente bom, "até faz partos de negras de graça". Percebe-se, no seu relacionamento com Silene, um fundo lúbrico que se concretiza quando ele, depois de formado o bordel de filhas, possui a menina. Como outras personagens rodrigueanas, tem também acessos repentinos de culpa e desejo de auto-humilhação: pede a Aurora

que lhe cuspa na cara e que não deixem sua filha beijá-lo no caixão. Aliás, ele se mata, vencido pela culpa de ter possuído Silene.

Por fim, temos ainda o Seu Saul, um gringo vermelho e sardento que, na "guerra do Kaiser", sofreu um acidente e tornou-se impotente. Mas isso não o impede de realizar-se sexualmente como pode: apenas segurando as mãos de Silene.

As funções condutoras nas personagens da peça restringem-se, basicamente, às de Noronha, Aurora, Silene e Bibelot, ficando as demais como personagens que, de uma maneira mais reservada apenas, têm papel importante na trama.

A peça inicia-se com o segundo encontro entre Aurora e Bibelot, já que a rubrica indica que se conheceram na véspera do dia em que começa a ação dramática. Aurora é levada a um apartamento em Copacabana, onde se entrega ao amante. No diálogo que precede a ida ao local, somos informados de alguns dados importantes da trama. Como por exemplo, que Aurora se prostitui, mas que o dinheiro ganho é todo para o enxoval de Silene. Segundo ela, apenas a mãe sabe do seu comportamento, enquanto o pai o ignoraria. No final da peça saberemos que não é bem assim. Somos informados também da conversão de Noronha ao teofilismo. Quanto a Bibelot, sabemos que ele é um ex-funcionário da Polícia Especial, dela expulso por ter assassinado um homem, e que sua esposa, devido a uma operação, não sente mais prazer. Desenha-se também o caráter de Bibelot e seu gosto por mulher esculachada, prostituída. Por fim, sabemos que ele deflorou um "broto", e que esse tal broto o ama.

Aurora, nesse segundo encontro, já está completamen-

te envolvida por Bibelot, e, uma das razões dadas por ela é de caráter fetichista: o terno branco do moço: "Escuta: gostei de ti e te digo mais: um terno branco, fresquinho da tinturaria, me põe maluca, doida!" (7). A cena amorosa que encerra o primeiro quadro da peça termina com Aurora dizendo em delírio: "Me xinga, me dá na cara!" (8). Segundo o autor, na rubrica que precede essa última fala, "(Aurora começa a rir, numa medonha histeria)". O elemento fetichista e o elemento histérico colocam-na na galeria das personagens rodrigueanas sexualmente exacerbadas.

O segundo quadro se passa na casa do Seu Noronha, que entra enfurecido após ter encontrado a parede do banheiro riscada de nomes e desenhos obscenos. Chama as filhas para esclarecer o fato. Apenas Aurora não comparece, por estar fora de casa, no encontro com Bibelot. Ninguém se responsabiliza pelas obscenidades e a discussão leva Noronha a esbofetear Arlete, que re-
truca chamando o pai de "Contínuo, contínuo". Seu Noronha, compreendendo que ninguém vai confessar nada, diz que tem uma grande revelação a fazer à família. É a seguinte: qualquer vagabunda se casa, menos suas filhas, e conclui: "tem alguém entre nós, alguém que perde as minhas filhas" (9). Essa revelação lhe foi feita através do espírito do Dr. Barbosa Coutinho, médico de D. Pedro II. O Dr. Barbosa Coutinho, numa sessão do rito teofilista, mandou Noronha olhar num espelho, onde ele viu dois olhos. Só que o olho maior chorava e o outro não. Convoca as filhas a descobrirem esse homem e diz, com esgar de choro: "Esse alguém, que chora por um olho só, sabe que ainda temos uma virgem!" (10). Arranca um pequeno punhal de prata e diz que é preciso apunhalar o olhar da lágrima. Pede às filhas que tragam a ele esse homem. Nesse mo-

mento entra Seu Saul, portador de um recado do colegio de Silene avisando sobre a volta da menina ainda naquele dia para casa. Encerra-se o primeiro ato.

No início do segundo ato, entram o Dr. Portela e Silene, expulsa pelo episódio da gata. O pai recusa-se a crer e invoca a palavra de Silene, que acaba por confessar a verdade. Esse representa o primeiro momento de quebra do frágil equilíbrio em que se encontram as personagens, mas essa ruptura acaba não se concretizando de imediato, pois Noronha finaliza, beijando a filha na testa: "Nenhum colégio é digno de tí! ... As meninas não são meninas, são femeazinhas, só você é menina, só você! (soluça)" (11).

O segundo quadro do segundo ato inicia-se no quarto de Silene, com o Dr. Bordalo descobrindo sua gravidez. Perante o pai, a princípio a menina nega o fato, mas acaba confessando-o quando ameaçada por Noronha de levar um pontapé na barriga. Nesse momento da ação é desfeita a aura em torno de Silene. As irmãs querem a divisão do dinheiro do enxoval e pretendem abandonar a casa, uma vez que Silene as desiludiu. Ante a explosão das filhas, Noronha apresenta uma contraproposta: transformar a casa num bordel. Ele largaria o emprego de continuo e as filhas ganhariam em casa o que ganhavam na rua, e propõe ainda que o Dr. Bordalo seja o primeiro freguês a se servir de Silene. O médico instiga as moças a reagirem ante a absurdo proposto por Noronha, mas esse mostra-lhe que estão todos de acordo, que há uma comunhão entre eles. Perdida Silene, a família pode apodrecer junta. Torna-se inútil qualquer convenção: Dona Aracy confessa a autoria dos palavrões no banheiro, Hilda diz que viu Arlete beijando mu-

lher na boca. Todas as máscaras podem cair agora.

O terceiro ato começa com uma sessão espírita em casa de Noronha, estando a família reunida em volta de Hilda, o médium, com exceção de Silene, encerrada em seu quarto. Hilda recebe o espírito do primo Alípio, cuja mensagem é ambígua. Parece referir-se a Noronha, chamando-o de velho assassino e ameaçando-o de morte, mas também parece referir-se ao homem da lágrima. Uma coisa é clara: anuncia um homem vestido de virgem e ordena que enterrem o homem e a lágrima no quintal. As filhas e Dona Aracy sentem a confusão da mensagem, mas Noronha nada percebe, ao nível de sua consciência, é bom que se diga. Para ele, a mensagem é clara e fomenta sua obsessão pelo homem que chora por um olho só. É Aurora quem lhe chama a atenção para a necessidade de se punir o real deflorador de Silene, e oferece seu namorado, Bibelot, para executar a vingança. Para isso é preciso que descubram o sedutor da menina, e é Aurora quem se encarrega de arrancar da irmã a confissão da identidade do malfeitor. No diálogo entre elas, Silene afirma amar o pai de seu filho e não ser uma desgraçada, conforme pretendia a família. Diz ainda que viu uma lágrima no olho do amante, "uma lágrima só, parada no cílio". Aurora, apesar disso, comove-se com o amor de Silene e resolve poupar o rapaz. Mas um adendo da irmã reverte a situação. Aurora acaba por descobrir que o homem que deflorou Silene é ninguém menos que seu próprio namorado, Bibelot, o "homem vestido de virgem".

A cena seguinte se passará entre Bibelot e Aurora, agora jogando sua cartada definitiva: se Bibelot a amar, estará salvo; mas ele diz que tão logo sua esposa, agonizante, morrer, casar-se-á com o tal broto que deflorou, ou seja, Silene. Aurora

deixa-o dormindo no seu quarto e denuncia-o ao pai, que o apunhala. Nota-se que Aurora identificara o homem que deflorou a irmã com o homem da lágrima, conforme o vaticínio, orientada pelas próprias palavras de Silene. Após o crime, Arlete procura no rapaz apunhalado a lágrima da morte, e constata assombrada que ele chora pelos dois olhos. Nesse momento, as filhas tomam consciência do equívoco e avançam sobre Noronha, acusando-o de assassino. Ele defende-se alegando que o sedutor de Silene merecia morrer, mesmo que não fosse a entidade virtual preconizada pelas revelações do além e que perdia suas filhas. Arlete argumenta que foi ele próprio quem prostituiu Silene, entregando-a a Seu Saul e ao Dr. Bordalo. Num ímpeto, as filhas avançam sobre o pai que, acuado, chora. Chora uma única lágrima. Arlete toma o punhal e mata o homem de uma lágrima só.

Analisando o enredo da peça, podemos diagnosticar que ela se escora sobre três núcleos dramáticos, as três possibilidades de evolução da ação a serem efetivamente aproveitadas para o desenrolar do drama. São eles: a obsessão de Noronha, o mito de Silene, e o triângulo amoroso. Procuraremos mostrar, de maneira breve, como esses três núcleos se inter-relacionam e promovem a movimentação da peça.

No momento em que Noronha convoca as filhas para a busca e vingança contra o homem que as perdeu, e que ainda ameaçava Silene, constitui-se o primeiro núcleo. A obsessão de Noronha aparece já com toda a sua força. Anterior ainda a esse momento, antes do início da ação efetiva do drama, o segundo núcleo, o mito de Silene, já estava delineado.

Como o encontro de Aurora e Bibelot no apartamento e concomitante, ainda que não o seja em cena (como ocorria com os três planos revolucionários de "Vestido de Noiva"), ao momento da formação do primeiro núcleo, também institui-se aí o terceiro eixo dramático da peça, o triângulo amoroso, pois Bibelot já havia deflorado Silene; embora essa situação triangular não seja então revelada, nem ao público, nem às personagens nela envolvidas.

Agora vejamos como esses eixos inter-relacionar-se-ão:

A expulsão de Silene do colégio e a conseqüente descoberta da sua gravidez vão desfazer seu mito, tendo como conseqüência a criação do bordel de filhas e a inutilidade da manutenção de qualquer máscara convencional. No entanto, o núcleo da obsessão de Noronha ainda persiste. Mais do que nunca, o pai quer agora vingar-se do homem que perdeu suas filhas. É nesse momento que o terceiro núcleo dramático, o triângulo amoroso, passa a influir diretamente na ação. Aurora lembra Noronha que é preciso punir o verdadeiro sedutor de Silene, e que poderiam deixar para depois o virtual homem da lágrima. Ao propor que seu namorado Bibelot seja o vingador da irmã, Aurora promove a imbricação das linhas de força do drama. Com exceção do mito de Silene, já desfeito, os outros dois eixos dramáticos da peça foram intimamente ligados.

Assim, o terceiro deles vai desenvolver toda a sua potencialidade dramática levando Bibelot à morte. Resolveu-se o triângulo com a morte de um de seus componentes. Nesse ponto da peça, apenas o primeiro núcleo ainda persiste, a obsessão de Noronha, que será resolvido com a descoberta do misterioso ser que

perdia as virgens da família: o próprio Noronha, conforme já vimos. E o momento do reconhecimento, a "anagnorisis" aristotélica, e da conseqüente catástrofe do drama.

Vimos como a família de Noronha vive em torno de um referencial que a sustenta compensatoriamente: Silene! O grupo mitifica a adolescente na esperança de compensar a frustração de seu cotidiano falido e o desalento em que vive, próprios da sua situação existencial, moral e também sócio-econômica. Ela, Silene, é por eles aquilo que nunca poderão alcançar. Comungam todos em torno do mito, sustentáculo das suas relações intra-familiares e com o resto do mundo também. E enquanto ele, o mito, perdura, unifica o grupo e dá um sentido positivo à vida de cada membro da família.

São falas do pai, Seu Noronha:

"... O senhor não pode entender a pureza da minha filha ... Silene é pura por nós ou você não percebe que ela é pura por nós?" (12)

" O senhor não entende nada de pureza, de inocência... O senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... Assim é Silene - uma virgem atravessada de luz ... E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da terra, só ela é virgem e só ela é menina..." (13)

"... Sabe por que esta família ainda não apo-

dreceu no meio da rua? (*Num soluço*) Porque havia uma virgem entre nós! O senhor não entende, ninguém entende. Mas Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós!" (14)

Através de Silene a família procura escapar de uma existência horizontal, sem maiores amplitude e perspectiva, projetando dessa maneira sua razão de viver em algo superior, de outra instância e dimensão. Celebrando a pureza de um dos seus, o grupo organiza-se em torno de um referencial e se redime.

Devemos registrar que o mito de Silene é um mito "degradado", provindo do catolicismo. A imagem da "virgem varada de luz" remete-nos a figura da Virgem Maria e à idéia da castidade absoluta. Só que aqui o fenômeno religioso aparece deteriorado em termos de cunho moralista e convencional, ditados pelas regras de um cotidiano que se espelha na mediocridade de seu meio, o subúrbio.

As colocações de Noronha sobre a pureza de Silene trazem à tona um tema muito caro à dramaturgia de Nelson Rodrigues: a questão do sexo. Não nos preocuparemos com o virtual moralismo do autor, proclamado por ele próprio, aliás, e por diversas vozes da crítica. Basta-nos o registro de que sua obra está toda fundamentada nos conflitos entre sexo e pureza, pecado e virtude, corpo e alma.

Notamos que o ideal de pureza em "Os Sete Gatinhos" é uma virgem de vitral atravessada de luz. Percebe-se aí que há uma necessidade de retirar do ser humano o seu material orgânico, seu corpo e seus processos fisiológicos, para que haja pureza. O

puro parece entã, incompatibilizar-se com o elemento corpóreo.

Podemos adiantar ainda que os conflitos morais que atormentam as personagens rodrigueanas manifestam-se em suas atitudes dúbias, principalmente no que diz respeito ao sexo. A passagem de uma repulsão violenta para um estado de desejo eletrizante e avassalador pode ocorrer numa velocidade incrível. Personagens que se odeiam, aparentemente, ao menos, são capazes de se entregarem a surpreendentes e repentinos acessos da mais intensa paixão. Essa atitude paradoxal aparece também, um tanto velada, no comportamento de Silene: mata a gata prenhe por nojo da gravidez, numa evidente repulsão ao elemento sexual, mas entregara-se, ou melhor, se quisermos ser mais corretos, seduzira Bibelot, exibindo a outra parte da dicotomia atração-repulsão ao sexo.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues está escorada em jogos de revelações inesperadas, momentos de desvendamento, quando caem as máscaras mais recônditas e se revela o tom farsesco da situação dramática. Vimos isso em diversos momentos de "Os Sete Gatinhos. Extrapolando os limites dessa peça, podemos salientar exemplos no mesmo sentido com diversas outras personagens de Nelson Rodrigues. Zulmira, de "A Falecida", constrói em torno de sua própria morte a razão última, o grande momento de sua existência, afinal também ela teria direito a sua "hora da estrela" de cinema. Arandir, de "O Beijo no Asfalto", confessa que, de toda a sua vida, " a única coisa que se salva é o beijo no asfalto"(15), beijo dado em um atropelado agonizando numa sarjeta: "Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom!"(16). Ou ainda Dr. Werneck - o milionário

que em "Bonitinha, mas Ordinária" promove uma festa onde, para seu regozijo e de seus convidados, são defloradas três humildes suburbanas. Pincelado pelo autor como uma figura hedionda, o próprio Dr. Werneck, após satisfazer seus apelos sádicos, implora à mulher, saturado da própria abjeção:

"WERNECK - Lígia, eu queria que você me dissesse. Dissesse, agora, neste momento, que eu sou bom.

D. LIGIA *(na sua emoção contida)* - Você é bom, Heitor.

(Werneck escorrega ao longo do corpo da mulher. Agarrado as suas pernas, repete.)

WERNECK - Eu sou bom, Lígia, eu sou bom!"

(17)

Voltando a nossa peça, Silene pode ser vista como um talismã de remissão para os seus. Em vez de carregar os elementos negativos, os pecados do grupo, como um bode expiatório, ela na verdade representa o que eles não são em termos positivos. Organiza-lhes a existência a ponto de justificar até a prostituição das irmãs, cujo dinheiro arrecadado vai para o seu enxoval de virgem. Mas o equilíbrio que ela lhes proporciona é precário. Mesmo antes de descobri-la grávida, já pululam na trama desentendimentos, conflitos entre o pai e as filhas, palavrões surgem misteriosamente na parede do banheiro. E há ainda o vaticínio do Dr. Barbosa Coutinho: o homem que chora por um olho só e que per-

de as virgens da família.

Sabemos que após essa revelação, Noronha torna-se um obcecado. Já estava convertido ao teofilismo e é numa das sessões do rito que se dá o alerta sobre a fatalidade persecutória a sua família. Na realidade, o que o teofilismo lhe oferece de mais importante talvez seja uma justificativa para o comportamento das filhas, todas "galinhas" desde crianças, segundo a própria Aurora. A descoberta de Noronha, por um lado isenta sua família da responsabilidade de responder ao próprio destino, deslocando a culpa de cada um deles e dos seus atos para a entidade perdedora das virgens e responsável por suas desgraças, e pode ser vista como a maneira encontrada pelas personagens no intuito de atenuar seus sofrimentos, o que representa uma acomodação e uma forma de alienação. Mas por outro lado torna-o ativo e garante-lhe sua grandeza enquanto personagem, grotesca e pátética, é verdade, mas portadora de uma vontade potencializada às raias da obsessão. 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. Assim vemos nas grandes peças do repertório clássico do teatro ocidental, desde "Antígona" até "Um Inimigo do Povo" de Ibsen, com a figura do Dr. Stockmann. Ou ainda, para lembramos um exemplo da dramaturgia brasileira, "O Pagador de Promessas", de Dias Gomes, e a triste figura de um Ze-do-Burro. Pensamos que Noronha pode unir-se a essa galeria, a de grandes personagens da dramaturgia ocidental.

A trama de "Os Sete Gatinhos" apresenta algumas

analogias com o "Edipo Rei" de Sófocles. Edipo procurava o responsável pela peste que assolava Tebas, e sua investigação obstinada leva-o a descobrir ser ele próprio o causador dos males que afligiam a cidade. Segundo Noronha, o doutor Barbosa Coutinho ordenara a ele que olhasse num espelho antigo, onde vê o olhar da Única lágrima, e desde esse momento quer apunhalar o dono desse olhar. Como Edipo, vemos que Noronha também consulta oráculos. Édipo, cegado pelo orgulho e pelo poder, rejeita as falas de Tíresias e vai até o fim na sua obsessão. Noronha age da mesma forma. Não se reconhece no espelho, não se identifica com o que vê refletido a sua frente, como o causador da perda das filhas, e, na sessão espírita do último ato, força o sentido das palavras do primo Alípio, mesmo perante as dúvidas do resto da família quanto ao seu real conteúdo. O primo Alípio deixa vaga a identidade do responsável, podendo tanto ser Noronha quanto o homem vestido de virgem. Noronha, obcecado, não vê, ou melhor, não quer ver. Precisa crer que é outro, e não ele, o homem que desgraça suas filhas, enganando a si próprio, através de um subterfúgio psicológico. Em suma, tanto na tragédia de Sófocles como em "Os Sete Gatinhos", devido a ambiguidade das falas oraculares(18) , o consulente não atina com a revelação do oráculo e acaba se perdendo.

Edipo carregava, como uma maldição, um traço distintivo na genealogia dos Labdácidas: o coxear; o que conotava, no imaginário grego, um indício de uma conduta suspeita. Enquanto tirano, Edipo representava um desequilíbrio na democracia grega. Analogamente, desequilíbrio no andar (coxo) e no poder (tirano) (19). Assim como Edipo apresenta uma assimetria, também Noronha é vítima de outra: chora por um olho só. Seu choro é a metáfora de

uma coisa irrecuperável, sua incapacidade de articulá-la. Socialmente, fora do âmbito do lar, é um simples contínuo, humilhado por todos. Em casa, tentará recuperar um mínimo de autoridade tornando-se ele mesmo o patrão, ao inaugurar o bordel de filhas. Pretende tirar lucro da desagregação e da degradação de sua própria família.

A diferença que podemos salientar entre Edipo e Noronha é que, enquanto o primeiro, na medida do homem justo e do herói trágico, não conhece sua culpa, vítima de uma fatalidade engendrada pelo inquestionável "*fatum*" grego, o segundo procura justificar sua culpa através de uma fatalidade forjada, ainda que inconsciente, para mascarar a verdade. Notamos que por essa diferença passa toda uma tradição teatral, a saber, a própria evolução do sentido e da significação do trágico na história da dramaturgia ocidental.

Essas considerações todas nos aproximam do tema do destino. Na peça em estudo, uma possibilidade é a de ser ele visto como uma força que está acima de nós, dirigindo nossos atos e isentando-nos de responsabilidade. Nesse caso, o destino apresenta-se como uma forma de alienação, postergando ao outro o compromisso perante a vida que caberia ao próprio indivíduo.

Imerso numa existência inautêntica, esvaziado enquanto homem que se deixa dominar pela fala, pelo discurso do outro, a criatura, agindo automaticamente, busca um sentido para sua vida em artifícios que o alienam e que servem para afastá-lo da consciência de uma angústia maior. E a partir desse prisma que se vai assimilar valores morais e éticos sem um questionamento autêntico, tomando-os como verdade e regra. São esses os valores,

inautênticos, superficiais e postiços, que vão nortear, e desnortear, toda uma galeria de personagens de Nelson Rodrigues

A busca obsessiva pelo homem da lágrima pode ser vista como uma necessidade, inconsciente, de auto-punição da parte de Noronha. Pois, de qualquer forma, ele sabia ser o próprio desgraçador das filhas. No final do drama, através de uma fala de Arlete, a revelação:

" ARLETE (*agarrando-o*)- Mandou o gringo e, depois, o medico! (*para as outras*) Vocês! ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (*violenta, para o pai*) Velho! Voce mandou um deputado me procurar!" (20)

A auto-humilhação, a punição, o sentimento de culpa que as personagens rodrigueanas carregam são uma constante. Sem pretendermos um raciocínio forçado ou cerebral, poderíamos dizer que o assumir a culpa, por mais abstrata que seja, reflete, nas personagens, uma justificativa atenuante do estar no mundo, afastando a idéia de que a existência é cruel e sem sentido a ponto da arbitrariedade e do desamparo totais. Dessa maneira, os seres humanos, não sofrendo e morrendo inutilmente, mas sim por causas específicas, um erro, um pecado, uma culpa, deixariam, paradoxalmente, as criaturas mais aliviadas. Trocando em miúdos, a idéia do desamparo é mais insustentável que a da culpa.

Nesse sentido, essa busca de auto-punição das personagens rodrigueanas poderia ser vista como uma tentativa, desesperada, de estabelecer um elo com o transcendente, pelo sim-

ples fato de crer em algo superior e inextricável regendo suas vidas e que se encarregaria de castigá-los por seus pecados. Um sintoma do homem religioso (nota-Eliade) em Nelson Rodrigues, só que, adiantando-nos um pouco, do homem religioso num mundo sem Deus.

De qualquer modo, podemos pensar o destino relacionando-o à liberdade das personagens, mais que a quaisquer determinismos, o que sem dúvida também é interessante. No momento fatal do desenlace, teríamos o assassinato do pai como efeito das ações, das atitudes deliberadamente tomadas pelas filhas, vingando-se dos desajustes de suas vidas cotidianas.

Registramos que uma primeira mácula no caráter de Silene, a cruel morte da gata prenhe, não chega a ocasionar uma inversão na ordem dos acontecimentos dramáticos, uma peripécia, em termos aristotélicos, pois a cegueira voluntária de Noronha inocenta a menina, como vimos anteriormente. Mas o golpe definitivo já estava arquitetado desde antes do início da ação da peça, quando ocorre o defloramento e a gravidez de Silene. Com a descoberta do fato, agora sim, temos uma peripécia.

Destruído o referencial básico da existência, instaura-se a desordem. É o tempo das orgias e do deboche, dos excessos e dos desvirtuamentos comportamentais. Agora a família já pode apodrecer no meio da rua. Caem todas as máscaras: as irmãs reivindicam o dinheiro do enxoval, Gorda, a mãe, confessa a autoria dos palavrões no banheiro e Noronha propõe a abertura do bordel de filhas. Se já colocamos acima Silene como uma espécie de inversão da noção de bode-expiatório, estamos autorizados agora a

ver essa situação última como uma inversão da " comunhão dos santos" do imaginário católico. Aqui teríamos uma espécie de comunhão dos pecadores:

"DR. BORDALO (*fora de si, para as outras*)
- E vocês? não dizem nada? não reagem? Nem a senhora, que é mãe? (*gritando*) Por que não fogem? Fugam! abandonem esta casa! (*apontando "seu" Noronha*) Este homem é um louco! (*para as mais velhas*) Eu recebo vocês na minha casa! Fiquem lá, até que...

"SEU" NORONHA (*triumfante*) - Viu? (*apontando Aurora*) Só esta bestalhona quis protestar. As outras espiam e calam... A porta está aberta e ficam!

DR. BORDALO (*furioso*) - Vocês têm uma alma e ... (*estaca, atônito*) Ou não têm alma?... (*como se pensasse em voz alta*) Mas se não fogem é porque são escravos, uns dos outros...

"SEU" NORONHA (*exultante*) - Nem elas se livram de mim, nem eu me livro delas! ..."

(21)

O mito erigido em torno de Silene foi uma tentativa de fuga de um cotidiano limitador. Fracassada essa tentativa, perdem-se as esperanças e um novo recomeço, uma nova tentativa

faz-se imperiosa para tornar o mundo novamente habitável. A obsessão de Noronha leva ao assassinato de Bibelot, um ato de vingança. Mas o verdadeiro sacrifício primordial, o sacrifício do Pai, o "decapitar o dragão", deve imolar o próprio Noronha. Suas filhas, numa cena que as remete às Erinias das tragédias gregas, disseram-se encarregadas, vingando-se do assassino de Bibelot e do homem que as perdia.

A questão da vingança associa-se ao sagrado através do ritual sacrificial. "Conforme Girard, a violência consiste na essência do sagrado. No entanto, ... , nas sociedades sacrificiais nem todos os seres são sacrificáveis. Quando a violência ocorre sobre os não-sacrificáveis, gera-se nova violência porque a comunidade se sente na obrigação de vingar a vítima; daí ocorre o trágico. ... A vingança sacraliza-se como violência purificadora" (22). Daí a sequência dupla de crimes sacrificiais na peça: o assassinato de Bibelot implicando no de Noronha.

A tragédia grega erigia-se sobre a figura do *pharmakós*, segundo Vernant, "réplica do rei, mas ao inverso, semelhante a esses soberanos de carnaval que são coroados no tempo de uma festa, quando a ordem é posta abaixo, as hierarquias sociais são invertidas: as proibições sexuais são suspensas, o roubo torna-se lícito, os escravos tomam o lugar dos senhores, as mulheres trocam suas roupas com os homens; - então, o trono deve ser ocupado pelo mais vil, mais feio, mais ridículo, mais criminoso. Mas, terminada a festa, o anti-rei é expulso ou condenado à morte, carregando consigo toda a desordem que ao mesmo tempo encarna e da qual ele purifica a comunidade(23)". Parece ser esse o destino de Édipo e também o do seu Noronha.

Especulando sobre as possibilidades existenciais que sobram às personagens, a Gorda e as filhas, que perspectiva lhes restam após a última tentativa? Somos obrigados a reconhecer que tal esforço resulta, no mínimo, num amargo sabor de fracasso. O universo em que as criaturas rodrigueanas vivem, definitivamente, não lhes é favorável. É um mundo ingrato, egoísta, "humanidade cachorra", como brada Noronha. Para aumentar esse desalento, Nelson parece recusar aos seus a possibilidade da salvação. Constatamos que, ao agirem, suas personagens não levam em consideração seus semelhantes, possuem o caráter narcisista das criaturas que erigem seus próprios universos egocêntricos. Nunca deixam de tomar suas atitudes, quaisquer que sejam, por levarem em conta motivos extrínsecos e humanitários. Preferem arriscar tudo primeiro, para depois se debaterem entre si e com suas consciências.

As tentativas das personagens de organizarem suas vidas em torno de algo que as justifique, parecem não passar, enfim, de vãs tentativas, o que, no entanto, não anula sua existência. Concluimos afirmando que, mesmo procurando alguma forma de sustentação existencial onde se apoiarem, acabam deparando-se com o imprevisível, com reviravoltas melodramáticas às vezes, com constantes logros e frustrações, que as reduzem a um estado de aniquilamento total e doloroso. Poderíamos pensar até no estado de *derelição* proposto por Heidegger, para quem "a derelição é o sentimento do ser-aí (*Dasein*) de estar jogado no mundo e de ser abandonado a si mesmo num mundo profundamente inautêntico e anônimo. Essa derelição não é um estado que seria possível superar: não está ligada nem a um momento histórico nem tampouco a uma concepção religiosa do pecado, mas intrinsecamente à inautenticidade

dade e a degradação que afetam o ser-ai"(24).

NOTAS

CAPITULO 1

(1) Pompeu de SOUSA, "Introdução", "Teatro Completo" - vol. 4, Nelson Rodrigues, pág. 334

(2) Sábato MAGALDI, prefácio às "Tragédias Cariocas I" - "Teatro Completo" - vol. 3, de Nelson Rodrigues, pág. 9

(3) Berta WALDMAN e Carlos VOGT, "Nelson Rodrigues - Flor de Obsessão", pág. 39

(4) Nelson RODRIGUES, " Os Sete Gatinhos", pág. 150. Registramos que essa mesma fala aparece de maneira quase idêntica em "Toda Nudez Será Castigada": "PATRICIO - Câncer. No seio. (Sem transição) Onde está o cinzeiro?"

(5) Sábato MAGALDI, prefácio às "Tragédias Cariocas I", pág. 11

(6) idem, "Nelson Rodrigues - Dramaturgia e Encenações", pág. 30

(7) Nelson RODRIGUES, " Os Sete Gatinhos", pág. 192

(8) idem, ibidem, pág. 198

(9) idem, ibidem, pág. 206

(10) idem, ibidem, pág. 207

(11) idem, ibidem, pág. 221

(12) Nelson Rodrigues, " Os Sete Gatinhos", pág. 219

(13) idem, ibidem, pág. 225

(14) idem, ibidem, pág. 230

(15) Nelson RODRIGUES, " O Beijo no Asfalto", pág. 149

(16) idem, ibidem, pág. 149

(17) idem, "Bonitinha, mas Ordinária", pág. 319

(18) O helenista Jean-Pierre Vernant estuda a questão da ambiguidade, presente nos mais diversos níveis na tragédia grega, no capítulo *"Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de "Edipo Rei"*, in "Mito e Tragédia na Grécia Antiga", vol. 1 (v. bibliografia)

(19) Sobre a simbologia do *andar coxo* na cultura grega, ver o estudo *"De Edipo a Periandro"*, in "Mito e Tragédia na Grécia Antiga", vol. 2 (v. bibliografia). Sobre a ameaça que o tirano representava na democracia grega, ver o capítulo *" Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de " Edipo Rei"*, in "Mito e Tragédia na Grécia Antiga", vol. 1 (v. bibliografia).

Sugestões das professoras Berta Waldman e Vilma Arêas, no tocante aos aspectos acima, levaram-me à analogia, no que diz respeito à assimetria, entre Edipo e Noronha.

(20) Nelson Rodrigues, " Os Sete Gatinhos", pág. 251.

(21) idem, ibidem, pág. 229

(22) Lígia M. da Costa e Maria Luiza Ritzel, " A Tragédia - Estrutura e História", pág. 49. A obra em que René Girard expõe a citação usada pelas autoras do texto dessa nota é *"A Violência e o Sagrado* (v. bibliografia).

(23) Jean-Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet - "Mito e Tra-

Grécia na Grécia Antiga", vol. 1, págs. 127/128 (v. bibliografia).

(24) verbete *derelição* - Dicionário Básico de Filosofia (v. bibliografia)

Capítulo 2: "Em Busca da Continuidade Perdida"

"Não conheço nada mais falso do que o instinto de conservação. É um instinto que Deus negou ao homem. Na verdade, cada um de nós vive criando pretextos para morrer. O cigarro que se fuma, a cerveja que se bebe, que é isso, senão a nostalgia da morte? O homem é triste, não porque morre, mas porque vive."

Nelson Rodrigues - "EU SOU UM REACIONÁRIO"(1)

"Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma idéia libertina"

Marquês de Sade (2)

2.1) Considerações introdutórias:

O desejo não obedece a regras de nenhuma ordem no universo rodrigueano. Suas personagens atuam turbilhonadas por uma compulsão, com uma voragem que escapã à esfera das atitudes racionais. Além da força inapelável do sexo, notamos nas criaturas de Nelson um fascínio pela morte. Muitas vezes imbricadas, essas forças intrigam pela sua truculência e destrutibilidade. Extrapolados os dados culturais da sociedade brasileira, e principalmente a carioca, de onde não podemos nos distanciar, resgataremos para nosso estudo um escopo amparado em algumas idéias de Georges Bataille sobre a problemática do erotismo. Dele podemos retirar diversos caminhos paralelos aos percorridos na dramaturgia rodrigueana, como a questão do sexo, ou o erotismo dos cor-

pos, ligada a idéia da morte. E também a própria essência do fenômeno erótico: a relação entre o interdito e a transgressão, fundamento do próprio sentimento do erotismo, ou seja, o sentimento de um movimento vertiginoso, natural e inerente ao ser humano. Movimento que o leva, através de uma experiência interior, a um "pressentimento" que tem da morte e à sua conseqüente busca. É também substancial no homem o fato de carregar consigo a idéia da própria morte e de associá-la à da reprodução sexual, já que a procriação exige a morte de seres anteriores, e sempre gera um novo ser igualmente mortal aos seus predecessores: "vista em seu conjunto, a vida é o imenso movimento de gerar e destruir o que gera" (3). E essa idéia relaciona-se, através da instituição dos interditos referentes à morte e ao sexo, com o impulso básico do sentido do "existir" de cada indivíduo, ser solitário ao extremo, perdido na descontinuidade, no isolamento. A esse impulso Bataille denomina como o "movimento cego da vida", e, enquanto seres humanos, nele estamos imersos e a ele sucumbimos, na tentativa de superarmos a angústia de nossa situação. Seres descontínuos que somos, nossa ânsia de primar com o absoluto, o indiferenciado, empurra-nos a esse movimento. E a experiência de uma continuidade (são termos de Bataille a dicotomia "continuidade-descontinuidade" dos seres) se dará, furtivamente, pela vivência do fenômeno erótico, e, mais definitivamente, pela morte.

Carregamos então uma necessidade de romper nossos próprios limites, indo além de nós mesmos, e esse impulso, violento e natural, abre-nos a três possibilidades fundamentais: o erotismo dos corpos, indo além de nós mesmos ao encontro do outro; o misticismo, agora indo em direção a Deus; e a morte, já

que ela, ou pelo menos a sua contemplação, fornece-nos a experiência da continuidade, quando finalmente mergulhamos no indiferenciado, rompendo nossa condição de isolamento que desfrutamos enquanto indivíduos vivos e únicos.

Mas a movimentação nesse sentido não se realiza de uma maneira pacífica. Ao contrário, ela articula-se em torno de sentimentos conflitantes: a busca da experiência da continuidade luta constantemente contra a resistência individual de cada um de nós de enfrentarmos a morte. Disso vai resultar então uma série de interditos com os quais a espécie humana passa a conviver, e transgredir, conforme veremos.

Os interditos primordiais criados pelo ser humano, e que proporcionaram inclusive a passagem de um estado de Natureza a um estado de Cultura e Civilização, são basicamente de duas categorias: o interdito da morte e o interdito do sexo. O homem, como único ser consciente de que morrerá um dia, tenta afastar, através do tabu, essa idéia que o persegue, estabelecendo assim uma ambiguidade de sentimentos em relação a ela. De um lado o repúdio, erigindo o interdito, enterrando seus mortos na vã tentativa de, escondendo o cadáver, obliterar a consciência da própria finitude. E de outro, o fascínio consequente do impulso vertiginoso visto acima. Além desse interdito da morte, o outro, também essencial, é o ligado ao sexo, presente em todas as sociedades conhecidas, desde as mais primitivas, e que se subdivide em tabus diversos: o do incesto, sendo a relação entre mãe e filho a mais universalmente condenada; o do sangue menstrual e do parto; o da virgindade; o dos desvios sexuais em relação a finalidade reprodutora do sexo.

É significativo, tanto para Bataille como para o desenvolvimento de nosso estudo, notarmos a estreita relação estabelecida, desde tempos imemoriais, entre esses interditos, o da morte e o do sexo. Assim temos que, "o poder de gerar a partir da podridão é uma crença ingênua que responde ao horror misturado com a atração em nós despertados. Essa crença está na base de uma idéia que herdamos da natureza, da natureza ruim, da natureza que envergonha: a corrupção resumia esse mundo do qual nos originamos e ao qual retornamos: nessa representação, o horror e a vergonha se ligavam ao mesmo tempo ao nosso nascimento e à nossa morte" (4). A essa idéia de geração associada à podridão, complementou Santo Agostinho, lapidarmente: "Entre fezes e urina nascemos" (5), estabelecendo um elo, bastante negativo, entre nossos órgãos reprodutores e os excretores.

Interdito e transgressão não existem independentes. A simples existência de um implica a do outro. Como complemento do interdito, a transgressão acaba não por negá-lo, mas sim por ultrapassá-lo. Bataille explica-os usando a figura dos movimentos cardíacos da sístole (contração dos músculos do coração) e da diástole (sua conseqüente distensão). O interdito como uma compressão, um acúmulo de força que será escoada na explosão transgressiva. Além disso, o interdito, enquanto refreador da violência natural do erotismo, acaba paradoxalmente por fomentar o desejo erótico, desempenhando o papel de seu próprio perpetuador. É justamente aí que reside a própria essência do fenômeno erótico, pois quanto maior a força do interdito, tanto maior será a intensidade da sua transgressão. Centrando-nos no aspecto da busca da continuidade, empreendida, conforme sugere Bataille, pelo ser hu-

mano, e que leremos a seguir alguns momentos da dramaturgia rodrigueana.

2.2) A busca da continuidade e a transgressão da morte em "A FALECIDA":

Entrando agora no objeto de nosso estudo, começamos dizendo que o movimento transgressivo é constante e muito intenso nas personagens de Nelson Rodrigues. Tão intenso e devorador que se torna obsessivo. E a obsessão é um dos traços de conteúdo e da forma mais relevantes da dramaturgia do autor. Traço, aliás, comum ao cômico, com uma função muito importante nessa contundente dramaturgia, como veremos depois.

A entrega às paixões é absoluta e é aí o ponto onde as criaturas rodrigueanas se desnudam de maneira mais escancarada. É quando despojam-se das máscaras e exibem o sórdido, o podre, o sujo, que antes existia mas camuflava-se no convencionalismo capenga das suas vidas medíocres, direcionadas pelo mais tacanho moralismo.

É próprio da essência do teatro o aflorar do desequilíbrio, o surgimento dialético de conflitos que até então, no início da ação de uma peça, encontravam-se ainda equilibrados, em suspensão, prestes a desmoronar. No teatro de Nelson 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. Na concepção de Hegel, essa dinâmica, promotora da ação dramática, é sustentada pela vontade de uma personagem em

perseguir seus objetivos, lutando contra a vontade ^{contra}ria de outra personagem ou contra a realidade adversa do mundo exterior. "Só desse modo a ação aparece como ação, como desenvolvimento real das intenções e pensamentos dos personagens, os quais põem toda a sua existência na persecução de seus desejos e, por consequência, também devem responder por tudo o que suceda. O herói dramático leva em si mesmo os frutos de seus próprios atos" (6).

As criaturas de Nelson, dotadas de vontade própria, lançam-se ao movimento de violência da transgressão, e é, como já dissemos, no estado de dilaceramento que elas se revelam, assumindo suas verdadeiras faces, desestruturadas e desestruturantes. São seres à beira do abismo, ou melhor, a beira do lodo, e quando nele adentram, são como monstros do pântano (se nos permitem a metáfora de gosto duvidoso, embora autorizada por expressão do próprio Nelson, que em uma de suas peças registra "alma de pântano") que tornam a aparecer. Podemos também adiantar que esse caráter, a princípio tão trágico, da dramaturgia rodrigueana, vai perder seu aspecto eminentemente sério, deslizando sorrateiramente para o âmbito do cômico, devido ao tratamento grotesco que o autor dá às suas personagens e situações. Queremos dizer que o sentimento do trágico será diminuído, desviado por alguns recursos de efeito característicos dessa contundente dramaturgia, mas sobre isso falaremos depois.

Retomando enfim nosso propósito imediato, o de estudar algumas peças de Nelson fundando-se em Bataille, podemos eleger, para entrarmos no assunto, "A Falecida", tratando justamente da transgressão da morte. O drama de Zulmira, uma "Bovary de subúrbio", como já foi chamada (7), em direção ao próprio aniquila-

mento é de interesse capital para nós. O enredo dessa "Tragédia Carioca em três atos" pode ser resumido em poucas linhas, se nos contentarmos em não entrar nas virtuosidades de seus recursos técnicos de construção dramática, como por exemplo o brilhante uso do "flash-back", trazendo de novo à cena, no terceiro ato do drama, a própria Zulmira, que falecera no final do segundo ato. E já que falamos nisso, cumpre registrar também o eficaz jogo de luzes responsável pela rápida velocidade e grande rotatividade cênica, recurso aliás já habilmente explorado pelo dramaturgo em "Vestido de Noiva", e que nos sugere uma influência do cinema, cujas cenas são separadas por cortes bruscos que delimitam suas unidades de ação dramática.

A trajetória de Zulmira rumo à superação de seus limites, através da própria morte, dará a ela o caráter vigoroso de uma das mais poderosas e sugestivas criações do autor. Não aceitando sua vida de solidão e mesquinharia, insatisfeita e inconformada, Zulmira procura obstinadamente, pelos caminhos mais insólitos, uma justificativa para sua existência. Ao contrário de Tuninho, o marido desempregado, que escora suas limitações em elementos banais do cotidiano oferecidos pelo meio em que vive - o futebol, no caso específico, assim como poderia ser o carnaval, os artistas de cinema, ou coisa que o valha - , Zulmira busca um referencial compensatório de outra categoria e pelo qual se dispõe a pagar um preço um tanto caro. Já na primeira de suas "Tragédias Cariocas", o dramaturgo prima por uma peculiar representação literário desse universo, captando seus elementos mais precisos e significativos.

Na cena inicial da peça, durante uma consulta com

Madame Crisálida, cartomante escandalosamente charlatã (perde o sotaque tão logo encerra a consulta), esta alerta: "Cuidado com a mulher louira!"(8). Ao sair da sessão Zulmira lamenta-se por ter se esquecido de perguntar se o marido arrumará um emprego e se ela tem alguma coisa no pulmão. Temos aí o primeiro indício, a doença, da obsessão que a levará à morte. A mulher louira, aludida na consulta, será mais tarde identificada como sua prima Glorinha, "oxigenada, mas louira", considerada "o maior pudor do Rio de Janeiro". Confusa, Zulmira passa a ter na prima um modelo de comportamento, uma meta a atingir. Afinal, Glorinha é rica, "vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório!", enquanto ela, Zulmira, vai "de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de D. João Charuto, completamente gagá!"(9). Enfim, Glorinha é louira e tem o respeito de todos. De certo modo passa a representar para Zulmira tudo o que ela não é e nunca conseguirá ser. Glorinha é então, num primeiro momento, seu referencial imediato.

A identificação da mulher louira do vaticínio com Glorinha representa o primeiro nó desatado da peça. Embora ainda representando um modelo de virtude inatingível, Glorinha passa a ser também, por causa do alerta de Madame Crisálida, a responsável pelos males de Zulmira, inclusive os mais banais ("nariz entupido", "dores nas costas"). Começa a maldizer a prima, já que não pode superá-la. Estabelece-se aí uma duplicidade de sentimentos em relação a Glorinha. Pelo "flash-back" do terceiro ato, um agravante esclarecedor: ficamos sabendo que Glorinha havia flagrado Zulmira com Pimentel, o amante, e desde então deixara de cumprimentá-la.

A confusão mental de Zulmira permanece. Imitando a

virtude da prima, tentando superá-la até, converte-se ao teofilismo, joga fora o maiô e recusa-se a ter relações sexuais com o marido, rejeitando categoricamente até o beijo na boca. O significado dessa conversão repentina associa-se ao recém descoberto "sentido" de sua vida: atingir o modelo de Glorinha. Deixa isso claro no momento em que diz: - "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 goeto dela, mas justiça se lhe faça: tem linha até debaixo d'água!" (10).

Mas esse processo será alterado por uma revelação bombástica, uma peripecía, se quisermos invocar Aristóteles: Zulmira descobre, através de Tuninho, que Glorinha não tem um seio, extirpado por causa de um câncer. A revelação convulsionará sua cabeça, proporcionando-lhe um plano, o de superar definitivamente seu modelo até então intransponível. No seu desvairio, a obsessão a transporta para além das possibilidades do concreto, indo além de um nível terreno, profano. Como seu modelo já se derrubara por si mesmo, afinal Glorinha só era pudica por não poder exhibir o seio que não tinha, agora não basta a Zulmira superar a prima exibindo seus dois seios. Quer atingir um modelo abstrato e definitivo, que enterre para sempre a inveja e o sentimento de inferioridade sentidos perante a prima. Zulmira vai eleger a própria morte como meio de vencer, superando-se a si mesma, de uma maneira insólita e obsessiva. Só a morte a resgatará de sua frustração e solidão existenciais.

A partir daí a ação precipita-se. Zulmira elabora e trata de executar seu plano de vingança, contra tudo e contra todos. A obsessão pela morte abre caminho para a tuberculose galo-

pante. O tom grotesco e farsesco da comédia trágica em questão nos garante a verossimilhança dessa morte desejada, se não quisermos entrar em explicações de cunho psicológico. Transcrevemos um trecho que dá conta disso ao mesmo tempo em que retoma a relação com Glorinha:

"(Tuninho dirige-se aos parentes.)

TUNINHO - Parece, até, que quer morrer!

(Zulmira desafia a parentela e o marido.)

ZULMIRA - Quem sabe? Porque eu, se quisesse, podia morrer, já, agora, imediatamente! Ou não podia?

(O marido recua, aterrado, diante desta paixão.)

TUNINHO - Perde essa mania de morte!

ZULMIRA *(na sua euforia selvagem)* - Eu posso, mas a Glorinha não. Glorinha não pode morrer nunca!

(Zulmira agarra-se ao marido e o contagia com a sua visão.)

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,
neste minuto." (11)

Certa de que seus dias estão contados, entra em contato com uma agência funerária, pretendendo o enterro mais caro e faustoso já visto na cidade. O dinheiro para isso, que ela obviamente não tinha, seria fornecido pelo ex-amante Pimentel, figurão milionário. Seu plano era perfeito. Ela era a morta que poderia ser despida na frente de todos, já que tinha os dois seios, um dos quais faltava a Glorinha. E além disso, da porta de sua casa sairia um enterro de "fechar o comércio", surpreendendo e causando inveja à prima.

Morta no final do segundo ato, Zulmira será uma testemunha passiva do logro maior de sua vida: um enterro de última classe, pois Tuninho descobre o romance com Pimentel, e com o dinheiro que extirpa dele, finaliza a peça atirando-o para todo o Maracanã lotado em dia de clássico, "*como o mais solitário dos homens*" (12).

Através da análise dessa versão primária da trama, vimos como, no plano concreto, a morte de Zulmira representa uma vingança contra a prima, e ainda, num nível que aspira ao metafísico, teríamos sua morte como o meio de transcender uma existência medíocre, no seu mais cruel sentido. Mas penso que, além disso, podemos ainda interpretar a obsessão de Zulmira pela morte,

abstraindo-se seus motivos mais imediatos e prosaicos, como uma manifestação do movimento de transgressão (e aqui retomamos Bataille) empurrando o indivíduo para além de seus limites, em busca da continuidade. Então, nesse sentido, podemos reafirmar que só a morte da protagonista arrebatá-la-ia de sua insustentável solidão, e a ela Zulmira se atira.

Num nível sagrado, através da transgressão do interdito da morte, Zulmira extrapola seus limites, sai de si em direção ao indiferenciado, à experiência da continuidade. Mais uma vez reiteramos a força da personagem nessa entrega ao movimento de transgressão, num ato deliberado em direção à violência. Entre a cruz e a espada, a personagem rodrigueana prefere o dilaceramento, o rasgar-se a si própria, revelando-se em toda sua plenitude, e, muitas vezes, abjeção.

A morte, como um dos pilares básicos onde se sustenta o teatro de Nelson Rodrigues, assume na maioria de suas peças um caráter obsessivo, decorrente, em última instância, do movimento de transgressão proposto por Bataille.

2.3) A busca da continuidade e a transgressão do sexo:

A busca da continuidade através da morte, conforme esperamos ter mostrado acima, coexiste, na dramaturgia rodrigueana com uma busca de mesma natureza, mas agora através do erotismo dos corpos, quando o indivíduo procura fugir da sua descontinuidade indo de encontro ao outro. Também nesse tópico os exemplos são generosos em Nelson Rodrigues. Sua obra está permeada por momentos de transgressão ao sexo. Momentos que advêm de uma entrega

completa e destemperada ante a força demolidora e imbatível do sexo. Não entraremos aqui na discussão sobre o eventual moralismo do autor no tocante a esse assunto, que, segundo várias vozes, condenaria as atitudes das personagens associando-as sempre a elementos negativos, refletores que seriam de seus próprios juízos de valor.

Interessa-nos agora prosseguir mostrando que, além da morte, a outra vertente básica do nosso teatro é, sem dúvida, o sexo, e a transgressão a ele. Incestos - nos mais diversos graus - , homossexualismo, taras, fetiches, sadismo, masoquismo, enfim, um sem número de modalidades tão presentes nos textos do autor dão conta de nossa asserção.

Mas, ainda antes de entrarmos nessas manifestações marginais à vigência do sexualmente aceitável, podemos antecipar que até mesmo as transgressões sancionadas ou normativizadas pela cultura e sociedade, como o casamento, já aparecem no teatro de Nelson Rodrigues com um elemento perturbador. A relação oficializada entre marido e mulher, desejável e abençoada pelas "leis dos homens e de Deus", quase sempre aparece desfigurada, denotando ora o caráter machista do homem brasileiro, que tem "uma mulher em casa e outra na zona", e aí o casamento aparece como um convite ou um motivo para a traição; ou no insólito ato de oferecer o próprio marido à irmã cujo matrimônio não se consuma sexualmente, tema de "A Serpente", a última peça do dramaturgo.

Inventariando algumas das transgressões mais óbvias e significativas dessa dramaturgia, podemos registrar: em "Album de Família" temos um enredo construído inteiramente sobre relações incestuosas. Em "O Beijo No Asfalto" o sogro mata o genro,

objeto do seu amor homossexual. "Toda Nudez Sera Castigada" exhibe um complexo de traições no plano sexual, entre outros. Geni trai Herculano com Serginho, que a trai com o ladrão boliviano. Em "Perdoa-me por me Traíres" aparece a grotesca figura de um deputado que só se realiza sexualmente recitando pontos de física durante o ato. Aurora, em "Os Sete Gatinhos", declara a Bibelot que "um terno branco, fresquinho da tinturaria", a põe louca. Numa reunião de grã-finos, em "Bonitinha, mas Ordinária", três moças suburbanas são defloradas para o divertimento dos presentes.

Não é o caso aqui de um levantamento de todas as ocorrências dessa natureza na dramaturgia rodrigueana, mas alguns exemplos, pelo seu caráter eminentemente transgressivos, merecem ser alvo de um interesse mais cuidadoso.

Nesse caso, não podemos deixar de citar Maria Cecília, a própria "bonitinha, mas ordinária". No começo da peça homônima, sabemos que ela foi currada por cinco "crioulões", e daí a necessidade do casamento arranjado para salvar sua integridade moral. Dr. Werneck, o pai, rico empresário, está disposto a comprar-lhe um marido, o que já fizera antes com Peixoto, seu genro, homem decaído pela corrupção, casado com uma irmã de Maria Cecília apenas por interesse financeiro. E ele, Peixoto, o encarregado de efetuar a transação do casamento de Maria Cecília, que escolhera para marido um modesto funcionário da firma de seu pai, o rapaz Edgard. Peixoto procura-o e faz a proposta, ancorando-se na frase deletéria do Otto (13): "o mineiro só é solidário no câncer". No final da peça, antes do casamento, uma revelação, justamente a que nos interessa: Maria Cecília não fora currada contra a sua vontade, mas, ao contrário, pedira a Peixoto que contratasse

se os cinco negros da curra:

"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 para ser violada!

(...)

PEIXOTO - Tem 17 anos e é mais puta que. E só sabe amar assim. ..." (14)

Temos aqui o erotismo levado às últimas consequências, a transgressão voluntária em sua forma mais violenta, sado-masoquista. Em "Perdoa-me por me Traíres", num desabafo que também deixa clara a transgressão e a necessidade de reafirmá-la, expressando-a, Judite, a esposa adúltera, desafia o cunhado:

"JUDITE (*com um riso soluçante*) - Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (*violenta e viril*) Olha: vai dizer a tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias - fui com muitos, fui com tantos! (*subitamente grave e terna*) Já me entreguei até por um *bom-dia!* E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas!" (15)

Tais exemplos de mulheres com "vocaçãõ" para o gozo sexual violento e transgressivo podem ser vistos como apropriações individuais do interdito social e culturalmente estabelecido, no sentido de um projeto pessoal de auto-realização íntima, uma sublimação através de uma transgressão conscientemente assumida. Aproxima-se do que Bataille chama como "prostituição religiosa", não envolvendo questões de transação mercantil, conforme estamos acostumados a conceber a prostituição. "Na prostituição, a mulher se consagrava à transgressão. O aspecto sagrado, isto é, o aspecto interdito da atividade sexual não deixava de aparecer: sua vida inteira era dedicada à violação do interdito" (16).

Essa necessidade de transgredir e de confessar o ato, como que o reafirmando e intensificando o grau de seu cará-

ter transgressivo, podemos ainda constatar na fala circunstancial, mas reveladora, de uma personagem episódica de "Bonitinha, mas Ordinária". A cena dá-se durante a já aludida festa de grã-finos onde as três moças do subúrbio serão violadas. Durante um jogo de "psicanálise de galinheiro", quando alguns dos convidados sentam-se num divã para contar "as próprias sujeiras" - e através dessas expressões temos uma idéia da opinião do autor sobre a psicanálise - ,temos a fala:

"VELHA (*como uma louca*) - Meu marido estava morrendo. Eu era mocinha. E adorava meu marido. Foi o meu único amor. Estava morrendo. De câncer. Câncer no sangue. No quarto, eu caí com ataque. Meu primo, que aprendia judô, me carregou no colo. Meu marido já estava com o cheiro da 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 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!" (17).

Nesse exemplo, uma transgressão dupla. Os interditos da morte e do sexo são simultaneamente transgredidos. Essa é também uma associação bastante presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues. E o que veremos agora.

2.4) "Sexo e morte relacionados"

Vimos no início desse capítulo a antiga crença que relacionava a geração dos seres a partir da decomposição, da morte de outros seres. Com o advento do cristianismo, a vinculação do sexo com a morte, tão antiga como cada um deles, passa a ser racionalizada: "o sexo é mal porque é a perpetuação da finitude", mostra-nos Marilena Chauí (18), que prossegue citando São Gregório de Niza: "A procriação corporal é muito mais um princípio de morte do que de vida para os homens, pois a corruptibilidade começa com a geração. Aqueles que com ela romperam, fixaram para si mesmos, pela virgindade, um limite para a morte" (19). Gerando sempre seres mortais, estamos constantemente abrindo espaço para a morte, perpetuando seu domínio, manifesto nos novos seres finitos.

Também em Freud aparece a fusão de Eros e Thánatos. O princípio de vida, ou de prazer, estaria subjugado ao de morte de maneira subliminar, pois só através da morte encontraremos um dia a situação de repouso, paz, tranquilidade, aspiração última do ser humano. "Thánatos é o princípio profundo do desejo de não separação, de retorno à situação uterina ou fetal, de regresso à paz e ao nada primordiais. Por isso é tão potente, mais poderoso do que Eros, que nos força a viver" (20).

Agora, sem racionalizações, a mesma idéia, exposta na frase do Marquês de Sade que nos serviu de epígrafe: "Não há melhor meio para se familiarizar com a morte do que associá-la a uma idéia libertina". Ou ainda, numa simples questão de semânti-

ca: em francês, orgasmo se chama "petite mort".

No universo rodrigueano, essa fusão também se mostra presente. Um tema constante na dramaturgia do autor - tema, aliás, afim a motivos românticos e melodramáticos, responde pelos pactos de morte entre personagens apaixonadas. Concretizados ou não, eles aparecem em diversas peças, a exemplo de "Vestido de Noiva":

" CLESSI (*carinhosa e maternal*) - Eu gosto de voce porque você é criança! Tão criança!

FULANO (*suplicante*) - Vai? Vamos ao piquenique, amanhã?

CLESSI (*negligente*) - Onde é?

FULANO - Paquetá. Todo mundo vai na barca das dez...

CLESSI - Não.

FULANO (*suplicante*) - Amanhã é domingo!

CLESSI (*sem lhe dar atenção*) - Tão branco - 17 anos! As mulheres só deviam amar meninos de 17 anos!

FULANO (*sempre implorando*) - Não mude de assunto! Vai? (*zangado*) Não peço mais!

CLESSI (*com doçura*) - Amanhã, não. Tenho um compromisso.

FULANO (*meigo e suplicante*) - E aqui-lo que eu lhe disse?

CLESSI - Não me lembro! O quê?

FULANO (*meigo e suplicante*) - Quer morrer comigo? Fazer um pacto como aqueles dois namorados da Tijuca? " (21)

Sabemos que Clessi não vai ao piquenique e é assassinada por Fulano. Em "Album de Família" logo no início do drama, no idílio entre duas colegas de internato temos:

"TERESA (*apaixonada*) - Também juro por Deus que não me casarei nunca, que só amarei você, e que nenhum homem me beijará.

GLORIA (*menos trágica*) - Só quero ver.

TERESA (*trêmula*) - Segura minha mão assim. (*olhando-a profundamente*) Se você morrer um dia, nem sei!

GLORIA - Não fala bobagem!

TERESA - Mas não quero que você morra, nunca! Só depois de mim. (*com uma nova expressão, embelezada*) Ou então, ao mesmo tempo, juntas. Eu e você enterradas no mesmo caixão.

GLORIA - Você gostaria?

TERESA (*no seu transporte*) - Seria tão bom, mas tão bom!

GLORIA (*prática*) - Mas no mesmo caixão não dá - nem deixam!

TERESA (*sempre apaixonada*) - Me beija!"

(22)

Da mesma natureza é o diálogo presente em "Perdoa-me por me Traíres":

"NAIR (*num transporte*) - Terias coragem?

GLORINHA - De quê?

NAIR (*sófrega*) - De morrer como tua mãe? (*põe a mão no peito*) Mas comigo, em minha companhia, nós duas abraçadas?

GLORINHA (*com pungente espanto*) - Morrer contigo?

NAIR (*sofrida, veemente*) - Não achas legal um pacto de morte? É fogo, minha filha, fogo! (*baixo e ardente*) Eu morreria agora, neste minuto se... (*crispada de medo*) Porque eu não queria morrer sozinha, nunca! (*com voz estrangulada*) O que mete medo na morte é que cada um morre só, não é? Tão só! É preciso alguém para morrer conosco, alguém! Te juro que não teria medo de nada se tu morresse comigo!" (23)

Nesse caso, o pacto de morte extrapola os limites de uma relação amorosa, indo em direção a uma necessidade de comunhão, de ultrapassar a barreira da descontinuidade, do isolamento, da solidão, através da imersão deliberada no indefinido, no

sem limite, que, no fundo, o mundo da morte representa.

Antes de encerrarmos esse assunto, sem a pretensão de o termos esgotado, uma cena imprescindível, - seja pela ilustração quanto ao tema em questão, seja pelo seu caráter insólito, tão ao gosto rodrigueano. Retirada de "Ronitinha, mas Ordinária", Edgard, a título de se despedir amorosamente de Ritinha, com quem mantinha um flerte, já que ia se casar com Maria Cecília, convence-a a um encontro num lugar nada convencional: um cemitério. Vamos a cena, um tanto longa, mas que merece ser transcrita:

EDGARD - Olha ali.

RITINHA - O que?

EDGARD - Um túmulo vazio. Vem cá. Chega aqui, Ritinha.

(Edgard olha, fascinado, o túmulo aberto. Na tela, panorama do cemitério. Edgard salta dentro do túmulo.)

RITINHA *(estupefata)* - Edgard! Sai daí, Edgard!

EDGARD - Pula também! Pula!

RITINHA - Deus me livre!

EDGARD *(no apelo)* - É a nossa despedida!

RITINHA - Não vou!

(Rápido, Edgard apanha a perna de Ritinha pelo tornozelo.)

EDGARD *(triunfante)* - E agora?

RITINHA - Me larga!

(Edgard arranca um sapato da moça.)

EDGARD - Desce ou vai sem sapato!

RITINHA - Você me paga!

(Pulando num pé só, Ritinha olha para um lado e outro.)

EDGARD - Ninguém está vendo! Ritinha, não tem ninguém! Salta!

(Ritinha escorrega e cai no interior do tumulto.)

RITINHA - Doido! Doido!

EDGARD *(sufregado)* - Eu gosto de você!

RITINHA - Mentiroso!

EDGARD - Adoro!

RITINHA *(sofrida)* - E sua noiva?

EDGARD - Minha noiva, também.

RITINHA *(com amargura)* - Gostas nada! Gosta de ninguém!

EDGARD - Ritinha, olha. Escuta, Ritinha. Eu quero te beijar aqui.

RITINHA - Não.

EDGARD - E sabe lá se eu gosto de morrer com as minhas namoradas? Mas dane-se a morbidez. É o último beijo! O último! O nosso adeus! Você já me beijou, Ritinha! Eu quero um beijo dado!

(De repente, muda a atitude de Ritinha. Passa a mão na cabeça, com um jeito provocante e ordinário.)

RITINHA (*alto e insolente*) - Voce quer um beijo? (*Com violência*) Olha! Te dou o beijo e o resto! Tudo! Mas de graça, não!" (24)

O insólito jogo amoroso é interrompido pelo súbito aparecimento do coveiro:

"COVEIRO (*com sotaque forte*) - Mas ó meninos! Que novidade é essa?

(...)

COVEIRO - Dá mais uns beijinhos e vamos andar que isso não são locais de bandalheiras. Daqui a pouco está aí o enterro."

A mudança de tom na última fala de Ritinha, que se mostra a mais ordinária possível e confessa sua própria ignomínia, remete-nos ao já registrado anteriormente, quando dissemos sobre a personagem rodrigueana se assumindo e se mostrando desnudada na própria sordidez: Ritinha revela aí a Edgard que é prostituta.

Essa cena resume de maneira lapidar, para nós (apesar da interrupção que a impede de concretizar-se), a relação sexo-morte tão presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues, conforme quisemos demonstrar.

Também o beijo de Arandir ("O Beijo No Asfalto") no homem que morria traduz e concretiza um elo entre a atração pelo elemento sexual e pelo fascínio da morte. O ato do beijo, momento sublime em sua vida, frente à incompreensão e à crueldade dos de-

mais, incapazes de nele enxergar algo de puro, determinará seu desfecho trágico, como mola propulsora do conflito dramático da ação que é.

Vimos nesse capítulo duas pilastras desse teatro que assumem, tamanhas as suas intensidades e recorrências, um caráter de obsessão. Sexo - ou Amor, às vezes - e Morte, associados ou isoladamente, são, alvos e motores da ação dramática, registrados de diversas maneiras nas peças do autor. Ora nas tonalidades mais suaves e poéticas, ora nas mais violentas e insólitas. Esses dois aspectos e suas intercambialções respondem, enfim, por parte bastante significativa da dramaturgia em estudo.

NOTAS

CAPITULO 2

(1) Nelson RODRIGUES - " Eu sou um reacionário" - entrevista à revista Veja, 13/01/74

(2) SADE - citado por Bataille em " O Erotismo", pág. 12

(3) Georges BATAILLE - " O Erotismo", pág. 80

(4) idem, ibidem - pág. 53

(5) "*inter feces et urinam nascimur*", frase de Santo Agostinho, citada por Ariel Arango em " Os Palavrões" (v. bibliografia), pág. 56

(6) Hegel, citado por Renata Pallottini em "Dramaturgia - A Construção da Personagem", pág. 28

(7) Sábato Magaldi refere-se à Zulmira como "Bovary de subúrbio" em "N. R.:Dramaturgia e Encenações", pág.27

(8) Nelson RODRIGUES - " A Falecida", pág. 59

(9) idem, ibidem, pág. 87

(10) idem, ibidem, pág. 73

(11) idem, ibidem, págs. 88/89

(12) idem, ibidem, pás. 119

(13) referência a Otto Lara Resende, escritor e cronista, amigo pessoal de Nelson Rodrigues. O dramaturgo intitulou a peça como "Otto Lara Resende ou Bonitinha,mas Ordinária.

(14) Nelson RODRIGUES, "Bonitinha, mas Ordinária", págs 322/323

- (15) idem, "Perdoa-me por me Traíres", pág. 166
- (16) Georges BATAILLE - op. cit., pág.125
- (17) Nelson RODRIGUES - "Bonitinha, mas Ordinária", pág. 313
- (18) Marilena CHAUI - "Repressão Sexual - Essa Nossa (Des)co-
nhecida", pág.85
- (19) idem, ibidem, pág. 86
- (20) idem, ibidem, pág. 64
- (21) Nelson RODRIGUES - "Vestido de Noiva", pág. 136
- (22) idem, " Album de Família", pág. 57
- (23) idem, "Perdoa-me por me Traíres", págs. 139/140
- (24) idem, "Bonitinha, mas Ordinária", págs. 288/289/290/291

CAPITULO 3

"Considerações sobre a visão do corpo e suas implicações na dramaturgia rodrigueana"

*"Cada homem oculta em si um demônio:
acesso de cólera, sadismo, desencameamento de paixões ignóbeis, doenças contraídas na devassidão, ou então a gota, a hepatite, isto varia"*
Dostoiévski - "Os Irmãos Karamazóvi"

"Como é possível que certos sentimentos e atos não exalem mau cheiro?"

Nelson Rodrigues - "A Dama do Lotação"

Podemos começar dizendo que o corpo é um estigma na dramaturgia de Nelson Rodrigues. As criaturas do autor carregam em si o peso de terem um corpo que as subordina inapelavelmente à força do desejo sexual. "O sexo aparece na dramaturgia rodrigueana como o grande estigma da maldição a que está condenado o homem"(1). Abordaremos o assunto, nesse capítulo, tentando compreender a extensão e as formas desse estigma.

Dilacerada por forças contraditórias, a criatura rodrigueana torna-se, em certo sentido, um joquete nas mãos de uma

força maior, o sexo, e as paixões dele decorrentes. Essas paixões respondem, como já registramos antes, por uma das vertentes básicas do desencadear dos conflitos no teatro do autor, e, na maior parte das vezes, pela destruição de suas personagens.

Uma série de elementos, recorrentes em Nelson, relacionam-se diretamente com a questão. Assim, podemos tecer considerações sobre o sexo, o amor, o corpo, as doenças, a pureza, a beleza. É forçoso considerarmos sua dramaturgia relacionada a um universo que, se não é dominado, ao menos relaciona-se íntima e profundamente com vários tópicos da mitologia cristã.

Estamos então nas franjas de um universo religioso, no qual diagnosticamos, principalmente, o modelo católico, o dominante no nosso país, e o espiritismo, que, apesar de sua vertente cristã, tem raízes (a reencarnação, por exemplo) nas mais antigas confissões religiosas, principalmente orientais.

O cristianismo, ao dissociar radicalmente o erotismo do sagrado, expulsando-o dos seus domínios, determinou de maneira violenta e absoluta o caráter negativo do sexo, principalmente quando não vinculado ao amor e a um projeto de reprodução. Bataille explica:

"No estágio pagão da religião, a transgressão fundava o sagrado, cujos aspectos impuros não eram menos sagrados que os aspectos contrários. O conjunto da esfera sagrada se compunha do puro e do impuro. O cristianismo rejeitou a impureza. Rejeitou a culpabilidade, sem a qual o sagrado não é concebível, posto que só a violação do interdito abre o acesso para ele.

O sagrado puro, ou fasto, dominou desde a antiguidade pagã. Mas, mesmo que se reduzisse ao prelúdio de uma superação, o sagrado impuro, ou nefasto, era o seu fundamento. O cristianismo não podia até o fim rejeitar a

impureza, não podia rejeitar a mácula. Mas ele definiu, à sua maneira, os limites do mundo sagrado: nessa definição nova, a impureza, a mácula, a culpabilidade eram colocadas fora desses limites. O sagrado impuro foi desde então relegado ao mundo profano. Nada pôde subsistir, no mundo sagrado do cristianismo, que mostrasse claramente o caráter fundamental do pecado, da transgressão. O diabo - o anjo ou o deus da transgressão (da insubmissão e da revolta) - era expulso do mundo divino. Ele era de origem divina, mas na ordem das coisas cristãs (...) a transgressão não era mais o fundamento de sua divindade, e sim o de sua queda."(2).

Dessa forma, imersos no universo da cultura ocidental e cristã em que vivemos, a herança dessa dissociação perpetuou e acirrou o processo de repressão sexual já existente desde os primórdios da civilização. E carregamos esse peso, tanto num nível individual quanto num coletivo, como por exemplo indicam as conclusões a que chegou o filósofo Herbert Marcuse que, retomando Freud, expôs-nos as idéias de ontogênese e filogênese, e de como a primeira recapitula a segunda.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues, historicamente situada num tempo e espaço concretos, reflete em diversos aspectos os problemas de tal situação. Um desses aspectos responde justamente pelo sexo, e daí reafirmarmos o colocado acima, tirado de Sábato Magaldi: "o sexo aparece na dramaturgia rodrigueana como o grande estigma da maldição a que está condenado o homem". Notamos que o caráter da maldição, desde as preconizadas pelos oráculos do teatro grego, aparece corroborando a repressão de uma estrutura social organizada no sentido de forçar o indivíduo à cooptação das regras e leis dessa sociedade. A maldição como uma representação simbólica dos riscos que correm os transgressores

às regras sociais pré-estabelecidas. Na mitologia grega, a raiz da maldição sobre os Labdácidas, a família de Edipo, encontra-se no ato de Laio corrompendo, no sentido sexual do termo, o jovem Crisipo. Em "Dorotéia" também temos uma maldição hereditária, cuja gênese aparece nessa cena:

"DOROTEIA - Eu sabia o que aconteceu com a nossa bisavó... Sabia que ela amou um homem e se casou com outro... No dia do casamento...

D. FLAVIA - Noite.

DOROTEIA - Desculpe - noite... Na noite do casamento, nossa bisavó teve a náusea... (*desesperada*) do amor, do homem!

D. FLAVIA (*num grito*) - Do homem!

DOROTEIA (*baixo*) - Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós - eu também! a recebemos na noite do casamento..."

(3)

A traição ao amor, ou, o sexo sem amor, amaldiçoa as mulheres da família através da náusea. Podemos extrapolar os limites da mulheres de "Dorotéia" para as personagens das outras peças de Nelson, ao mesmo tempo em que da náusea derivamos para todas as outras manifestações orgânicas que marcam o corpo dessas personagens. Constatamos então o estigma do sexo na criatura ro-

drigueana além de um nível psicológico ou moral, mas sim atingindo seu próprio corpo. Há uma curiosa e impressionante recorrência, no teatro de Nelson, de doenças e fenômenos orgânicos desagradáveis: lepra, câncer, tuberculose, cegueira, defeitos físicos, e manifestações prosaicas e grotescas como varizes, suor azedo, espinhas, vermes, mau-hálito (é interessante notar que Nelson dá uma configuração poética para algumas doenças, como câncer no seio, por exemplo, e foge da obviedade do lugar comum, ao escolhê-las, de incorrer nas doenças venéreas, pelo seu grau de relação explícita com o sexo. Morto em 1980, não conseguimos imaginar com que olhos ele veria a AIDS, e de que maneira ela seria incorporada à sua obra, se é que seria). Isso tudo, funcionando, "dramaticamente, como manifestação de cicatrizes da personalidade" (4), responde, a nosso ver, por duas causas anteriores e básicas: primeiro, a necessidade de expiação da culpabilidade do sexo, e segundo, uma necessidade de marcar o corpo, origem e objeto do desejo sexual, com características bastante abjetas, como para nos lembrar que, mesmo sob a beleza que atrai, devemos deter no repugnante, na repulsão que o elemento corpóreo pode ostentar.

O estigma da doença como marca da dissociação amor-sexo encontra uma frase lapidar em "Perdoa-me por me Traíres": "... Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança de um amor impossível. (...) Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!"(5). Aliás, nesse caso, percebemos que tal dissociação só é negativa em relação ao sexo isolado, privilegiando-se o amor, que não precisaria do sexo para se realizar,

degradando-se nele inclusive. Mas o que caracteriza esse aspecto trágico é que o amor nunca consegue ser puro na dramaturgia rodrigueana. E essa impossibilidade a responsável pela visão desencantada do amor característica desse teatro.

A questão da doença como punição para o homem que se permitiu ao sexo aparece de maneira bastante trabalhada na peça "Dorotéia", uma "Farsa Irresponsável em Três Atos", conforme epitetou-a o autor. Espécie de paródia à parábola do filho pródigo (6), temos uma personagem, a própria Dorotéia, que para ser readmitida na família deve pagar um alto preço pela sua prodigalidade sexual e estética. Dorotéia é a única mulher bela de sua família e também a única que não se submeteu a uma vida de abso-
luta re-
strição sexual, como suas primas, cuja casa não tem quarto, e que não dormem para não terem sonhos eróticos. O tom farsesco leva ao exagero cômico, presente em inúmeros momentos da peça:

"D. FLAVIA (*frenética*) - A outra Dorotéia se afogou de ódio, de dor... Ela não podia viver sabendo que por dentro do vestido estava seu corpo nu...

MAURA e CARMELITA (*apavoradas*) - Des-
pido!

(*Nova e categórica manifestação
de pudor.*)

D. FLAVIA - E também esta a nossa ver-
gonha eterna!... (*baixo*) Saber que temos um
corpo nu debaixo da roupa... Mas seco, feliz-
mente, magro... E o corpo tão seco e tão ma-

gro que não sei como há nele sangue, como há nele vida..." (7)

Ao decidir-se pela regeneração, talvez por ter perdido seu filho, morto enquanto se entregava ao médico, que para salvar a criança da morte exigiu o corpo da mãe em troca, Dorotéia dispõe-se a um cruel e insólito ritual de iniciação. D. Flávia propõe: "Renegarias tua beleza? Serias feia como eu, como todas as mulheres da família?". A fim de adquirir o acolhimento e o respeito das primas Dorotéia responde afirmativamente, embora ainda sem saber como se dará o seu "sacrifício". É a doença o meio de atingi-lo:

"D. FLAVIA (*cariciosa*) - E nunca pensaste numa doença?... Numa doença que consumisse tua beleza?..."

DOROTEIA (*impressionada*) - Tenho muito medo de doença, muito!... (*exultante*) agora me lembro: houve uma vez, sim, em que pensei numa doença... (*compungida*) Foi quando houve a separação de um casal, por minha causa... Roguei praga contra mim mesma... Pedi... (*trava*)

D. FLAVIA - O quê?

DOROTEIA - ...para apanhar varíola... (*ofegante*) que me enfeiasse... marcasse meu rosto...

D. FLAVIA - Mas varíola é tão pouco!...

(doce, para as primas) Vocês não acham?

AS DUAS (cordialíssimas) - Achamos.

D. FLAVIA - Conheci uma fulana que teve bexiga e passou a ser mais procurada...
(enérgica, para Dorotéia) Precisas ter um rosto e não este.

DOROTEIA (passando a mão pelo próprio rosto) - Este não... (num crescendo) Quer dizer que eu tenho que mudar de rosto? De boca, de olhos... Talvez de cabelos?

D. FLAVIA - Sim...E de corpo também... então, nós te aceitaremos na família... Serás igual a nós... Igual à Dorotéia que se atirou no rio... Te sentarás à nossa mesa... Dirás as nossas orações..." (8)

A partir daí, Dorotéia é encaminhada para Nepomuceno, que lhe entregará as chagas da lepra, única maneira de matar a beleza e expiar o que houvesse de sexual no seu corpo, segundo as primas. O sacrifício serve a duas finalidades então, que num só ato serão concretizadas.

Discorrendo sobre a beleza e sua relação com o erotismo, Bataille escreve:

"Se a beleza, cujo acabamento rejeita a animalidade, é apaixonadamente desejada, é porque nela a posse conduz à conspurcação animal. Nós a desejamos para maculá-la,

para sentir o prazer de que estamos profanando-a.

No sacrifício, a vítima era escolhida de tal maneira que sua perfeição chegasse a tornar sensível a brutalidade da morte. (...) O que importa em primeiro lugar é a beleza, visto que a fealdade não pode ser maculada, e a essência do erotismo é a mácula. A humanidade, significativa do interdito, é transgredida no erotismo. Ela é transgredida, profanada, maculada. Quanto maior a beleza, maior a conspurcação" (9).

O erotismo precisa então, para reafirmar seu caráter transgressivo, de um objeto dotado de beleza a ponto de afastar-lhe a idéia da animalidade, onde não se diagnostica o sentimento erótico. Sob esse prisma, poderíamos levantar uma hipótese, talvez um tanto ousada ou mesmo impertinente, considerando a atitude de D. Flávia, quando incita Dorotéia a buscar as chagas de Nepomuceno, como uma manifestação, ou um resquício, do seu erotismo reprimido. Aparecendo em sua modalidade sádica, já que D. Flávia parece gozar a expiação da prima, o erotismo estaria aqui desviado de suas formas mais comuns e, não usando o termo no seu sentido puramente psicanalítico, sublimado pelo ideal de feiúra das primas, através da conspurcação da beleza. Essa situação erótica permaneceria então até a última fala da peça, quando D. Flávia constata: "Vamos apodrecer juntas".

Ainda sobre as relações entre beleza, mácula, doença

e sexo, não podemos deixar de registrar um cena, um tanto longa, mas que, usando e abusando do tom farsesco, exhibe-nos diálogos de delicioso requinte. A referida cena dá-se com a entrada de D. Assunta, trazendo seu filho, representado cenicamente por um par de botinas, para a noite de núpcias com Das Dores, filha de D. Flávia. A cena:

(D. Assunta beija e se deixa beijar pelas três viúvas. Unem-se as quatro cabeças.)

D. ASSUNTA - Como vai, D. Flávia?

D. FLAVIA - Assim assim.

MAURA - E vos, D. Assunta?

D. ASSUNTA - Ai de mim!

CARMELITA - Ora essa, por que?

D. ASSUNTA - Os rins, D. Flávia.

MAURA *(num suspiro)* - Caso sério!

(As senhoras presentes adotam um tom convencionalissimo de visita. Grande atividade dos leques.)

D. ASSUNTA - Cada vez mais feia, D. Flávia!

D. FLAVIA - A senhora acha?

D. ASSUNTA - Claro.

D. FLAVIA - E a senhora está com uma aparência péssima!

MAURA - Horrível!

(A conversa anterior representa o cúmulo da amabilidade.)

D. ASSUNTA - Acredito. Me apareceram umas irrupções aqui... Bem aqui...

D. FLAVIA - Estou vendo.

D. ASSUNTA - De forma que estou muito satisfeita!

D. FLAVIA - Faço uma idéia.

D. ASSUNTA - Carmelita e Maura também estão com uma aparência muito desagradável...

AS DUAS (*numa mesura de menina*) - Ora, D. Assunta!

D. FLAVIA - Aliás, não é novidade nenhuma, toda a nossa família é de mulheres feiíssimas...

MAURA - Se é...

D. ASSUNTA - E por isso tenho por vós consideração... Porque sois horríveis, como eu... Nunca, vos garanto, daria a uma mulher de outra família o meu filho... Deus me livre... E sabeis que, na minha noite de núpcias, tive uma coisa parecida com vossa indisposição...

D. FLAVIA - Não diga!

D. ASSUNTA - Mas não... Foi um doce que eu comi!

MAURA - Que pena, D. Assunta!

(...)

(*Continuam as quatro viúvas o seu jogo de frivolidades.*)

D. FLAVIA - Voltemos ao assunto... digo-lhe mais, a senhora piorou muito da última vez em que a vi... Não há nem comparação!

MAURA - Não tinha tanta espinha...

D. ASSUNTA (*lisonjeada*) - Acham?

CARMELITA - Tem muito mais!

D. ASSUNTA - Foi a bendita irrupção!

D. FLAVIA - Espinha em mulher é bom sinal! Não acredito em mulher de pele boa...

MAURA - Nem eu...

D. FLAVIA - Observei uma coisa: a mulher que tem muita espinha geralmente é séria... Não prevarica..." (10)

Apesar dos momentos de exagero da mais desbragada farsa, o diálogo reafirma nossas colocações sobre o assunto. Os exemplos até agora vistos nos dão conta de como o corpo, em Nelson Rodrigues, aparece sempre associado a uma intensa carga de seus elementos mais prosaicos, que devem em grande parte responder pelo pólo da repulsão ao sexo diagnosticada nesse teatro.

Há uma cena na dramaturgia rodrigueana que configura em si própria essa mórbida relação entre o sexo - ora como atração, ora como repulsão - e a doença, mediadora aliás dessa polaridade na medida em que estigmatiza o corpo, alvo do desejo e da repulsão. A cena, que envolve o par Edgárd e Ritinha, de "Bonitinha, mas Ordinária", tem natureza análoga à já usada por nós, e que envolvia o mesmo par, em situação semelhante - uma cena de sexo interrompida por fatores externos. Quando falamos da relação

entre sexo e morte, no capítulo anterior, mostramos o encontro sexual de Edgard e Ritinha, num cemitério, e o grotesco desfecho de tal situação. O exemplo que usaremos agora é quase idêntico, e nos serve na medida em que resume em si a marca da doença, não apenas no corpo dos protagonistas, mas também como ameaça externa, como uma maldição à espreita de suas vítimas. Notamos ainda que Ritinha, a princípio premida por Edgard, recusa-se a beijá-lo, mas eletriza-se em desejo após o primeiro toque:

" EDGARD - Ou me beija na boca. Ou ficamos aqui, até amanhã. Escolha.

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.)

EDGARD - Quero mais e não resista. Quietinha! Quietinha!

RITINHA *(debatendo-se)* - Me larga! Me larga!

EDGARD - Escuta, sua! Estamos sozinhos!

(Ao mesmo tempo que a voz de Edgard diz "sozinhos" aparece, a curta distância, um sujeito espreitando a cena do amor. Essa pessoa tem a cabeça enrolada em gaze e está ves-

tida de trapos hediondos.)

RITINHA - Não faça isso! Não, Edgard, não!

EDGARD (*desatinado*) - Fica quieta!

(Do outro lado o desconhecido avança, de rastro, como um bicho. E súbito, erguendo-se, brandindo a muleta.)

DESCONHECIDO - Agora sou eu! Eu!

(...)

EDGARD - Aquele sujeito é um que. Saiu até uma reportagem. Acho que no "Cruzeiro". O sujeito chama-se Nepomuceno. Tem aquela doença. A pior do mundo. Você sabe. Aquela doença.

RITINHA (*soluçando*) - Juro que nunca mais!

EDGARD (*deseesperado de pena e remorso*) - Ouve, Ritinha. O que eu fiz. Ouve. Eu reconheço que foi uma indignidade. Aquele leproso apareceu no momento exato. Foi ele que te salvou e me salvou. ..." (11)

O elemento asqueroso da doença surge para criar a repulsa ante o ato sexual. "Todos nós somos leprosos", afirma o monsenhor do romance de Nelson "O Casamento" (1966), afirmação complementar à citação de Dostoiévski na epígrafe desse capítulo. A função dramática da doença na dramaturgia rodrigueana respondendo então, além da culpa pelo sexo no homem, também pelo fato

de, com a marca da abjeção de suas manifestações, tornar presente em determinados instantes o caráter animalesco, fisiológico, melhor dizendo, de nossos corpos. Esse lado, tão fortemente sujo e repugnante que carregamos, acarreta a repulsão ao sexo que a criatura rodrigueana manifesta muitas vezes. Mas, conforme já notamos, há uma dicotomia nesse sentido - a inapelável atração sexual que invade essas personagens.

Através de alguns exemplos poderemos ver como algumas criaturas de Nelson vivem essa dicotomia. Geralmente, a uma atitude de nojo, de repulsa absoluta ante o elemento sexual, sobrevém, inesperadamente, uma eletrização instantânea, que responde por uma força de atração a esse mesmo elemento, mais forte que a própria personagem. Basta um sussurro, um roçar de lábios, um elemento fetichista ou uma atitude melodramática para transformar o que antes era ódio, nojo, ou apenas pudor, em entrega ou posse violenta e absoluta.

Essas mudanças repentinas e inesperadas na ação das peças de Nelson Rodrigues encontram respaldo funcional, falando agora em termos de construção dramática, no descompromisso do autor em relação a critérios normativos de qualquer estética, a não ser talvez pela aproximação com a construção farsesca; no tocante ao exagero, à quebra do equilíbrio, o que nos propicia as inversões inesperadas, as reviravoltas mirabolantes no enredo. A dramaturgia de Nelson é em grande parte construída sobre essas surpresas, na maioria das vezes decorrentes justamente desses impulsos sexuais incontrolláveis, que conduzem a ação para os caminhos mais escusos, quando não absurdos. Mas sempre risíveis.

Uma síntese das linhas gerais do enredo de "Toda Nu-

dez Será Castigada" dá conta, a nosso ver, do sugerido acima. O viúvo e casto Herculano, encaminhado por seu irmão Patrício, apaixona-se - e quando usamos esse termo referindo-se ao teatro de Nelson Rodrigues devemos sempre associá-lo a uma paixão de teor acentuadamente sexual - pela prostituta Geni. O problemático filho Serginho, junto com as três tias, renegam, em favor da memória da esposa morta, qualquer envolvimento amoroso de Herculano. Também "tarada" por Herculano, Geni deixa a zona e instala-se sob a proteção do amante em uma propriedade sua, enquanto espera, firmando com o "noivo", por insistência dele, um pacto de castidade, até a concretização do casamento. Não suportando o desenrolar da situação, sob a tirania do impulso sexual, quebram o pacto e entregam-se a verdadeiros delírios sexuais, quando são flagrados por Serginho. O menino, desesperado com o que vê, embriaga-se e acaba por ser detido numa delegacia onde será estuprado por um ladrão boliviano. Sob a pernicioso influência do tio Patrício, ancorando-se num plano de vingança, Serginho finge aceitar o casamento do pai com Geni, para, depois dele consumado, trair o pai seduzindo a madrasta. As paixões, conforme dissemos, ocorrem ditadas pelos mais inextricáveis pretextos e Geni apaixona-se, mais ainda do que se apaixonara antes por Herculano, pelo enteado agora. É o desespero pelo logro desse amor que vai levá-la ao suicídio, sua última vingança contra a vida, ao descobrir a fuga de Serginho, " em núpcias", com o ladrão boliviano.

É curioso notar que o tão propalado moralismo de Nelson aqui tem o efeito de um tiro pela culatra. Herculano, com seu amor fervoroso que perdoa - e isso é um aspecto positivo mesmo na moral mais convencional - o passado da prostituta, é logra-

do por tudo e por todos, ao chegar inocentemente em casa, na primeira cena da peça e encontrar uma gravação numa fita do relato de Geni, que em "flash-back" constitui a própria ação do drama. Também Geni, apesar de abandonar a vida dissoluta da prostituição pelo amor a um homem, cai nas garras de outro amor, apaixonando-se loucamente pelo enteado, como uma Fedra moderna. Essa paixão determina seu aniquilamento. E, em contrapartida, Serginho, que abraça a vida corrupta, segundo a mesma moral tradicional, do homossexualismo unindo-se ao ladrão boliviano, parece ser uma das raras criaturas rodrigueanas a desfrutar de um final feliz.

Mas, retomando a perspectiva da doença enquanto determinante da abjeção do elemento corpóreo e da repulsa ao sexo, vamos a alguns exemplos da vivência dessa dicotomia. No primeiro capítulo de nosso estudo, já chamamos a atenção para a atitude paradoxal de Silene, que matara a gata prenhe por nojo da gravidez, mas praticamente seduzira Bibelot e em certo instante vai proteger instintivamente a própria gravidez.

Para não nos estendermos demasiadamente, concentrar-nos-emos agora em exemplos tirados de "Toda Nudez Será Castigada", constatando, no entanto, que eles podem ser encontrados com as mesmas características na maioria dos textos do autor. Serginho, quando exige a castidade do pai, recém-viúvo, chega a vomitar de nojo do sexo, só pelo fato de tocar no assunto. E até o início da ação da peça, o menino, de 18 anos de idade, é bom que se diga, não conhecia nem o prazer solitário. Herculano, o pai, confessa a um padre, em determinado instante do drama, que só não se matou quando perdeu a esposa por repúdio ao sexo:

"HERCULANO - E rápido. Quando a minha mulher. O senhor sabe que eu tinha adoração - adoração! - por minha mulher. E quando ela morreu, eu estava disposto a me matar. Dois dias depois do enterro, descobri o revólver que tinham escondido. Tranquei-me no quarto. E, lá, cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal idéia de penetração obscena. Desculpe, desculpe! Mas foi o que senti no momento - penetração obscena. Então, então desisti de morrer. *(Numa explosão)* E, agora, fazem isso com meu filho! O senhor dirá que uma coisa não tem nenhuma relação com outra. *(Espantado)* Na minha cabeça, as duas coisas se misturam. Não me matei, porque tive nojo, asco do sexo!" (12)

A contrapelo de toda essa situação, o fato de tanto Serginho como Herculano entregarem-se, em momentos posteriores, à força arrebatadora do sexo. O primeiro, após o estupro, seduzindo Geni e depois fugindo com seu estuprador, e o segundo, ainda que embriagado, passando três dias trancado com Geni, num verdadeiro festival de sexo, logo no primeiro encontro que tiveram. Patrício, o irmão de Herculano, diz a Geni, em determinado instante da peça, referindo-se à radical mudança de Herculano quanto sua postura frente ao sexo: "E a obscenidade do casto"(13). Bêbado, no primeiro encontro que tiveram, Herculano confessa a Geni que sua falecida esposa era uma chata sexual, que tomava banho de assen-

to, e confessa ainda que tinha nojo de suas varizes. A relação estabelecida com Geni leva Herculano ao tormento de uma complicada dicotomia moral. Se, num instante do início do drama insulta a moça chamando-a de "miotório público" pela sua condição de prostituta, mais tarde, numa cena dostoiévskiana, implorará o seu amor:

"HERCULANO - Escute, Geni! Meu amor!

GENI (*estrapalhando 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!

HERCULANO (*desorientado e inseguro*) - Eu não me degraço. Vou-me embora, Geni.

GENI (*triumfante*) - Vai! Pode ir, mas sabendo que você sai por uma porta e eu pela outra. Vou me entregar a qualquer um, na primeira esquina!

(*Herculano chega a dar dois passos.*

Estaca e volta)

HERCULANO (*com a voz estrangulada*) -

Não, Geni, não.

(Herculano abraça Geni, que permanece hirta, imóvel, de perfil erguido. Ele escorrega ao longo do seu corpo. Está agarrado às suas pernas.)

GENI *(lenta, a voz rouca de ódio)* -
Beija os meus sapatos, como eu beijei os teus.

(Herculano se degrada diante de Geni. Afunda a cabeça e beija os sapatos da moça. Soluça. Geni não se comove. Tem esgar de nojo. Escurece o palco.)

GENI *(voz gravada de Geni)* - Então, começou a nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedia para me bater, para me morder. Eu também te batia e te mordia. Ah, te dei tanto na cara!" (14)

Mesmo Geni, prostituta pintada nas raias da devassidão, mantém alguns resquícios de pudor e faz alusão ao elemento de repulsa pelo sexual através da "somatização" desse sentimento:

"GENI - As vezes, eu tenho nojo de mim mesma.

SERGINHO *(cruel)* - Por que é que você ainda não tirou tudo?

GENI *(numa ânsia de menina)* - Está muito claro. Posso apagar a luz?

SERGINHO (*insultante*) - Com meu pai,
voce apaga?

GENI (*tiritante de febre*) - Mas se voce
cê prefere, a gente deixa acesa. (*Sem transi-
ção*) Serginho, sabe que eu não acho bonito
corpo de mulher?

SERGINHO (*como se a chicoteasse*) -
Continua! Fala, fala!

GENI (*exaltando-se também*) - Quando eu
vejo uma colega despida, sinto um enjôo. Você
não faz idéia, o enjôo!" (15)

No início desse capítulo estabelecemos uma relação um tanto resumida, sem pretendermos atingir a profundidade quanto a ela, entre elementos da mitologia cristã e alguns traços desses elementos presentes nas peças de Nelson Rodrigues. Retomando novamente essa perspectiva, tecemos agora considerações sobre o que vimos como um paradoxo do cristianismo na sua apreciação sobre o corpo. Constatamos então a idéia cristã de que pecamos por causa de nossa própria natureza corpórea, por estarmos presos a um corpo, que clama pelo sexo, depositário dos pecados carnavais que se torna, e que nos perde. E, paradoxalmente, a par dessa desvalorização, o corpo aparece também como o templo do divino, devendo ser puro e sendo inclusive responsável pela nossa salvação, quando se unirá ao espírito, na escatologia cristã, através da ressurreição da carne.

Ora, também na dramaturgia rodrigueana, o corpo pode ser concebido de maneira ambigua: carrega uma carga de perdição,

de pecado, associado à carne e ao sexo; mas pode, por outro lado, quando sublimado - e citamos aqui o exemplo de Silene - , ser o caminho para a salvação. Nesse sentido, notamos que a concepção do corpo nessa dramaturgia pode ser escalonada numa gradação, indo desde o mais cru e grotesco prosaísmo - Nanci, em "Falecida", é atropelada e vira "papinha" no meio da rua - e fenômenos fisiológicos e doenças que marcam o corpo, até o ideal de assepsia e pureza máximo da mitologia rodrigueana, justamente o caso de Silene. Nessa gradação do elemento corpóreo e suas manifestações na dramaturgia de Nelson Rodrigues, é curioso contrapor Silene a Glória, de "Album de Família". Como Noronha em relação a Silene, também no "Album" temos um pai, Jonas, idealizando a figura da filha, Glória, que representa para ele a inocência primordial. Mas por trás dessa veneração, aparece uma paixão incestuosa. Glória é objeto do desejo do pai - um desejo envolto numa aura religiosa (Glória é descrita pelo pai como uma "santa de porcelana", e, em reciprocidade, identifica o pai com a imagem do próprio Cristo). Silene também é tida como representação da inocência perdida, ausente nos demais membros da família, mas não nos parece carregar os desejos libidinosos do pai, como ocorre com Glória. No caso de Silene esses desejos parecem ter sido sublimados pela vivência da nostalgia da pureza e a menina é vista por Noronha como uma virgem de vitral, transpassada de luz. É revelador notar que Glória, associada ao desejo, isto é, ao sexo, é comparada a uma "santa de porcelana". O material da imagem idealizada por Jonas para caracterizar a filha, a porcelana, conota o elemento corpóreo concreto, pela opacidade da matéria sugerida. Já de Silene, "virgem transpassada de luz", retira-se sua reali-

dade corpórea, transformando-a em luz, em transparência. Desligam-na assim da idéia do corpo, que a associaria ao sexo, por não representar ela o alvo do desejo paterno e do de nenhum outro homem, como pretendia a família, diferente do que ocorre com Glória.

Vimos como o corpo responde por diversas instâncias na dramaturgia rodrigueana. Ainda antes de encerrarmos esse aspecto dessa dramaturgia, gostaríamos de tomar a liberdade de transcrever um trecho de depoimento do próprio Nelson à escritora Edla van Steen, onde o dramaturgo sintetiza a fábula de um romance ou peça que pretendia escrever, e que, a nosso ver, corrobora muito do que exploramos ao longo desse capítulo. Pode também servir como um exercício de imaginação, se tentarmos considerarmos o alcance dramático do relato, tão característico do autor. O depoimento:

" Eu gosto muito das minhas *Confissões*, mas não aproveitei nada ainda. Talvez venha a aproveitar. Outro dia escrevi sobre uma menina linda, linda. Grande dama, família das melhores do Brasil, uma menina que foi vaiada pelos colegas de escola quando disse que era virgem. Uma vaia tremenda. Por que virgem? Ela respondeu que estava se reservando para o homem que amasse. Pois bem. Ela descobre um tal Fernando, um bico doce, um sujeito de fala bonita e voz acariciante. Um dia eles se casam, ela apaixonadíssima. Na

hora de sair da igreja, ele convida a noiva para dar uma passadinha na casa de um amigo. Cinco minutos. Ela ficou vagamente decepcionada mas, como era um sacrificio pequeno, topou. A casa era um palacete da Avenida Niemayer, perto do Hotel Nacional. Ela, toda vestida de noiva, tem a surpresa de ver um monte de gente desconhecida. O noivo grita: " Chegou a noiva! Todo mundo nu!" Ela ficou atarrada. Ai todos se despiram e dez homens vieram carregá-la. Fizeram as piores coisas. As piores. Houve um momento em que ela teve prazer naquilo. Um momento so. Quando os noivos saíram do palacete, o vestido todo sujo do desejo dos homens, ela não disse uma palavra ao marido. "Gostou?" - ele perguntou. Ela nada. Um silêncio espectral. Ao chegarem em casa ele se deitou sem nem tirar os sapatos. Ela pegou o dinheiro reservado para a lua-de-mel, desceu correndo, tomou um táxi e pediu ao motorista que a levasse para o leprosário de Jacarepaguá. O médico de plantão, vendo aquele frescor de menina, perguntou se ela estava doente. " Antes fosse" - ela respondeu. Quero ser enfermeira ou acompanhante das agonias dos leprosos. A partir de então, tratou dos doentes, assistiu aos que morriam. E todos os dias ia para o espelho ver se ti-

nha alguma feridinha no corpo. Algo que denunciasse a doença. Mas nada. Continuou trabalhando até que tirou a camisola e reparou que estava toda florida em chagas.

Este é o romance que eu quero escrever." (16)

NOTAS

CAPÍTULO 3

- (1) Sabato MAGALDI - prefácio às "Tragédias Cariocas I" - "Teatro Completo", vol. 3, de Nelson Rodrigues, pág. 9
- (2) Georges BATAILLE - " O EROTISMO" , págs. 113/114
- (3) Nelson RODRIGUES - "DOROTEIA", pág. 200
- (4) Berta WALDMAN e Carlos VOGT -"Nelson Rodrigues - Flor de Obsessão", pág. 14
- (5) Nelson RODRIGUES - "PERDOA-ME POR ME TRAIRES", pág. 163
- (6) A alusão ao tema do filho pródigo em "Dorotéia" aparece em "Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão, de Mário Guidarini (v. bibliografia), pág 174
- (7) Nelson RODRIGUES - "DOROTEIA" , pág. 207
- (8) idem, ibidem - págs. 212/213
- (9) Georges BATAILLE - " O EROTISMO" , págs. 135/136
- (10) Nelson RODRIGUES - "DOROTEIA" , págs. 218/219/220
- (11) idem, "BONITINHA, MAS ORDINARIA" , págs. 264/265
- (12) Nelson RODRIGUES - "TODA NUDEZ SERA CASTIGADA" , pág. 215
- (13) idem, ibidem - pág. 179
- (14) idem, ibidem - pág. 205
- (15) idem, ibidem - pág. 227
- (16) Edla van STEEN - "VIVER & ESCREVER" vol.2, págs. 278/279

CAPITULO 4: Desmanchando contextos convencionais

*"Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma
infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma
cobardia!"*

Alvaro de Campos - "Poema Em Linha Reta"

Pretendemos nesse capítulo uma incursão em uma leitura, que poderíamos chamar de antropológica, da questão da transgressão em Nelson Rodrigues, e suas implicações no registro de uma sociedade determinada historicamente, com espaço e tempo definidos, o Rio de Janeiro dos anos 50 e 60.

Bataille frisa em seu estudo a questão da interdependência entre interdito e transgressão, principalmente a implicância que um determina, pela sua simples existência, no outro. Afirma ainda que a transgressão, de certa forma, é também sujeita a regras, não passando no fundo de uma desordem limitada, já que o caos nunca se realiza completamente. Estamos aqui no âmbito da relação entre Natureza e Cultura, quando se dá a passagem da primeira para a segunda, através da instituição de regras, normas, tabus, cuja função é bloquear a fúria animalesca própria do ser

humano e possibilitar-lhe o grau de civilização esperado. "A humanidade tornou-se possível a partir do momento em que, sendo tomada por uma vertigem invencível, um ser esforçou-se por dizer não" (1). Em termos freudianos, estamos falando no princípio de realidade subjugando o princípio de prazer no processo civilizador (2).

O que Bataille vai nos sugerir de interessante é que a transgressão "abre um acesso para além dos limites ordinariamente observados, mas salvaguarda esses limites" (3). Podemos então pensar no que chamaremos de uma "taxa de tolerância", sancionada pela própria sociedade justamente visando à manutenção dos seus interditos. Faz parte do jogo a possibilidade de exceção à regra. Citamos logo acima que em determinado momento, "um ser esforçou-se para dizer não", e agora complementamos a citação: "Nunca, com efeito, os homens opuseram à violência (ao excesso em questão) um não definitivo" (4). Resumindo, as mais diversas sociedades garantem para si a possibilidade de uma transgressão limitada, que pelos seus próprios limites acaba por delinear suas regras básicas. O transbordamento das margens servindo para fixar o leito do rio.

O ser humano, consciente de sua superioridade histórica frente aos demais seres vivos, tem a pretensão de - estabelecida a passagem do estado de natureza para o de cultura e civilização - ter concretizado a dominação dos seus impulsos primários, animais; o que se mostra constantemente falso e ilusório.

Nelson Rodrigues constrói seu teatro pondo em cena justamente esse impulso transgressor, o grito primal que o homem

civilizado pretende refrear. O dramaturgo mostra-se como um monumental destruidor dos interditos, que são constantemente solapados em suas peças. É no espaço da violência, do transgressivo, do limite do tolerável, onde Nelson trabalha mais à vontade, relativizando esse espaço através da destruição dos contextos pré-estabelecidos pela norma e pelo senso comum até.

Nesse teatro, o excesso, o marginal, a transgressão, deixam de ser exceção para serem regras. Além das margens, é o próprio leito do rio que é revolvido. O trânsito das personagens rodrigueanas situa-se nas franjas do universo institucional, alcança muitas vezes seus limites mais distantes, aproximando-se do exagero, do insuportável, do inconcebível. "Album de Família" talvez seja, nesse caso, o melhor exemplo, apesar do tratamento mítico que o autor lhe confere. A trama de incestos e assassinatos enredada dentro de uma só família, entregue a seus instintos primais, perturbou uma sociedade que, se não tinha a pretensa ingenuidade da total vitória da civilização, preferia ocultar suas feridas, recusando-se a ver o que se esconde debaixo da tênue camada camufladora de nossa porção animal. Talvez por isso a peça tenha ficado censurada durante 22 anos, fato aliás comum a inúmeras outras do autor, mesmo quando Nelson, um exemplo impar do que hoje temos como o "politicamente incorreto", apoiava a ditadura militar e disparava loas a seus dirigentes enquanto ridicularizava seus opositores. Dados biográficos à parte, Nelson representa uma das raras vozes da nossa literatura, e não só a dramática, a tematizar esses caminhos escusos, entre o tolerável e o inadmissível socialmente; e o fez, a nosso ver, de uma maneira insólita e com laivos de um cruel prazer, como veremos depois.

Nelson difere de um Plínio Marcos, por exemplo, que também aborda o tema da marginalidade, mas que o faz pelo viés da crítica a uma sociedade dominada pelo dinheiro e que por ele se corrompe. Neusa Sueli, a prostituta de "Navalha na Carne", apesar da identidade de profissão, é uma personagem de categoria diferente de Geni, de "Toda Nudez Será Castigada". Enquanto o drama de uma é premido basicamente pelo dado social, no da outra esse mesmo dado tem significância bastante reduzida, não representando na verdade um fator da ação dramática. Não é a necessidade ou não do dinheiro que empurra Geni para Herculano, e depois Serginho, mas sim impulsos íntimos, da mesma natureza dos que movem as criaturas rodrigueanas, conforme vimos nos capítulos anteriores.

Também no Oswald de Andrade do segundo ato de "O Rei da Vela", onde temos uma família, à semelhança do "Album de Família", repleta de elementos sexualmente exacerbados e desviados em relação à norma, podemos ver uma crítica debochada a uma classe social decadente, conspurcada pelo dinheiro e pela consequente dissolução dos valores em que se escora.

Enquanto Oswald de Andrade e Plínio Marcos apresentam o desvio como objeto de crítica e análise do plano social e econômico, Nelson opera seus dramas em transgressões que extrapolam esse plano, alcançando um nível mítico, transcendente, mesmo em suas "tragédias cariocas". E sob esse aspecto que o tema do desvio está enraizado na dramaturgia do autor, a nosso ver. Tal leitura expõe o risco da a-historicidade, mas ressalvamos que, se não nos enveredamos nesse caminho (o histórico-social), não deixamos de considerar o universo das práticas da cultura e do história como elemento determinante em qualquer investigação.

Seria interessante abordarmos a leitura de Gilberto Velho sobre esse assunto, executada no artigo "Literatura e Desvio" (5), quando, tratando exatamente sobre a questão do marginal, o antropólogo aproxima Nelson Rodrigues e Proust (*sic*). Antes de entrar propriamente nos dois autores, Gilberto Velho tece algumas considerações sobre o comportamento tido como desvio, sugerindo ser ele uma alternativa paralela, ou melhor, subterrânea ao mundo dos valores socialmente estabelecidos e permitidos. O desvio seria então o reverso de uma sociedade, e traria a peculiaridade de, por si só, revelar sua axiologia. O grau de tolerância em relação ao desvio responderia pela necessidade da civilização em se sustentar através de um pacto com a repressão dos instintos da natureza. No sucesso desse pacto residiria o sucesso da transformação da natureza numa nova ordem, num mundo socialmente organizado, a civilização, melhor dizendo. Mas, afirma Gilberto Velho:

"Paga-se um preço elevado pela vida em sociedade. É necessário abrir mão de coisas essenciais e lutar contra os "instintos". Os desviantes são os "damnés", que escapam, subterraneamente, ao controle social e que, fatalmente, como na tragédia grega, pagarão o preço de sua anormalidade, de sua "desumanidade", de sua negação da Cultura e de suas regras. Também não estão fora da sociedade. Vivem mais dramaticamente e sucumbem diante das restrições que se tornam impasses insolú-

veis" (6).

Os "damnés" em Proust seriam os homossexuais, e em Nelson, os praticantes do incesto, basicamente. Por trás de ambas as transgressões, a norma do sexo com função reprodutora apenas e a necessidade da exogamia. Abrindo espaço para uma opinião divergente da que vê em Nelson apenas um moralista inconformado com a separação amor-sexo e com a impossibilidade da pureza, o antropólogo escreve, sobre Nelson e Proust: " Ambos os autores apresentam a tensão e o preço que se paga pela humanização através da cultura, das normas e das regras, estabelecendo o controle social e, portanto, o desvio. Este não é visto isolado nem sob uma forma moralizante, a favor ou contra. É constatado quase como inevitável na constituição da vida social" (7). O desvio acaba por estabelecer, pelo seu reverso, o que é, ou deve ser, a norma.

Portanto, não um Nelson moralista, mas sim um autor que lida com os "damnés" (sem fazer sua apologia, como um Genet) de uma sociedade, aqueles que terão de pagar o preço de sua condição. As personagens rodrigueanas pertencem à categoria daqueles que não renunciam. E em Nelson essa condição é essencialmente consequência de um ato de escolha deliberada, desejada até, em alguns casos, para o mal.

E se, abrindo um parênteses, na maioria das vezes os transgressores pagam na carne pelas suas infâmias - vimos a doença marcando o corpo - , temos um exemplo na dramaturgia rodrigueana, já citado anteriormente, aliás, que subverte essa tese. Trata-se do ponto onde Nelson Rodrigues se mostra, a nosso ver, o mais anti-Nelson Rodrigues em toda sua obra: a fuga de Serginho

com o ladrão boliviano em "Toda Nudez Será Castigada". Serginho despreza as normas mais "sagradas" de uma sociedade como a nossa, a virilidade, e, ao contrário de inúmeras outras personagens do autor, não paga, nos limites da ação da peça, por isso. Na brilhante adaptação para o cinema dessa obra, Arnaldo Jabor tomou a liberdade de acrescentar uma cena que não temos no texto: o embarque do casal homossexual para o exterior, enquanto Geni testemunha a fuga, dilacerada.

A problemática do desvio ganha ênfase se considerarmos também o que Michel Debrun vê como a livre degradação para o mal presente na dramaturgia rodrigueana. Segundo o autor, falando sobre Nelson Rodrigues, "o que lhe interessa, obsessivamente, é surpreender o instante do livre abandono ao escuso, ao sórdido. Pois se trata da liberdade, quase sartreana, de opção pelo ignóbil, e não de uma resignação à dureza das circunstâncias" (8).

Os contornos que Debrun vai delinear sobre essa questão aparecem iluminados pela sua idéia acerca do papel e do alcance do elemento naturalista, a influência do meio e o condicionamento ao subúrbio carioca, no ato dessa livre escolha para o mal. A situação moral e social em que as personagens encontram-se imersas, delimitada pela mediocridade de um cotidiano de subúrbio, não moldará criaturas amorfas e apáticas, constatando-se que o contexto "não anula a liberdade. Não impede seu exercício" (8a).

Diante da carência de opções, dos limites de um mundo fechado a maiores vãos, a personagem rodrigueana depara-se então frente a duas possibilidades: "o engolfamento na rotina ou a miragem oblíqua da ordem pelo deboche, pela prostituição insidio-

sa dos valores"(8b). Torna-se claro que, ante essas duas opções, figuras como Geni, Zulmira, Aurora, Da Senhorinha, e tantas outras, sempre fazem sua escolha pela segunda das hipóteses propostas. Um conflito básico das criaturas de Nelson Rodrigues dá-se justamente na turbulenta contradição, não apenas moral, mas ideológica, da manipulação pelos discursos do poder e da alienação, que favorecem suas atitudes tão contraditórias: de um lado a automação pela assimilação dos valores pequeno-burgueses, e de outro o seu próprio desafio.

Ainda com Debrun, é no instante do "salto para a degradação", que se dá a efetiva caracterização das personagens, "pela corrosão aviltante do seu mundo". Nesse momento elas estão inteiras, completas, prontas para afirmar seus desejos últimos, mesmo, ou principalmente até, os mais sórdidos, batendo no peito e professando o "mea culpa", "não um pecado, mas uma infâmia", com a coragem e o prazer dos obstinados. Respondendo ao apelo do poeta, "Onde é que há gente no mundo?", as criaturas rodrigueanas podem ser elas próprias a resposta, testemunhas vivas e cúmplices na sua vileza.

Há trinta anos, quando o país vivia o ufanismo da era JK, Nelson já vislumbrava a brutalidade do cotidiano e tratava-a de maneira peculiar: banalizando-a e poetizando-a. Exercendo durante anos a função de cronista em "A Vida como ela é", Nelson conseguiu seus melhores enredos dramáticos através do aproveitamento dos "*fait divers*" e de sua conseqüente desfiguração. Não nos surpreenderíamos se a qualquer hora uma intriga como a de "Os Sete Gatinhos", por exemplo, virasse manchete de jornal (fulcro, alias, da própria ação de "O Beijo no Asfalto"). A patética e ma-

lograda tentativa de um pai de família que procura exercer em casa uma porção mínima da autoridade que lhe é negada totalmente na rua, já que como continuo da Câmara Noronha ocupa o último e mais humilhante posto na hierarquia burocrata de um Rio de Janeiro então Capital Federal (a peça é de 1958), pode nos remeter à desordem reinante no país. A desmoralização de Noronha penetra em seu próprio lar, onde não consegue manter sua dignidade e acaba literalmente liquidado pelas filhas.

Poderíamos até nos deixar seduzir por explicar essa subversão através da categoria bakhtiniana da carnavalização, quando "contra a solenidade dos governos corruptos, opõe-se o humor corrosivo do carnaval, no sentido amplo que Bakhtin dá à palavra. Com essa destruição, sugere-se uma renovação vinda das camadas populares da sociedade, ausentes até agora da esfera oficial" (9). Porque Nelson nos parece mais próximo de um realismo grotesco de Bakhtin do que de um realismo socialista ou um naturalismo de geração epígona.

Em matéria publicada no suplemento "**Mais!**", da Folha de São Paulo, o cineasta Arnaldo Jabor escreveu que "nunca o Brasil esteve tão Nelson Rodrigues quanto hoje em dia", e que "sua obra é um depósito, um armazém, um botequim geral, uma quitanda emocionante, uma padaria de Brasil. Essa importância, (..) , é maior que a greco-tragicidade de suas peças mais solenes" (10). Uma afirmação irrepreensível, descontado o possível arroubo do articulista. Arroubo, aliás, tão característico ao estilo do próprio Nelson Rodrigues, presente não só no dramático, mas em todos os gêneros que cultivou, inclusive na vida pessoal.

O desconcerto que Nelson Rodrigues sempre causou na crítica e no público, no passado e ainda hoje, começa a perder espaço se nos detivermos no que sua obra adquire de atualidade e, por que não, profético, em termos do Brasil contemporâneo. Com efeito, é mais fácil compreender o universo rodrigueano hoje do que na época em que foi concebido. A dificuldade de classificação e enquadramento estético de seu teatro, a impossibilidade do trágico, sempre solapado por elementos desfiguradores do contexto tradicional, como que confirmam a impossibilidade de nosso projeto histórico. O desaranjo das categorias literárias de seu texto, personagens, situações, enredos, tendo então seu caráter funcional na sinalização de uma sociedade desestruturada moral, social, economicamente.

Algumas vozes de nossa crítica já têm levantado alguns procedimentos literários que promovem as características e traços estilísticos dessa dramaturgia, e que, a nosso ver, abrem caminho para a abordagem reveladora do teatro de Nelson como sinalizador da sociedade e cultura brasileiras. Vários são os aspectos configuradores desse teatro que nos fazem deparar com um enquadramento insólito entre personagens e situações, através de uma quebra do senso comum pelo deslocar e consequente exposição de seus valores básicos.

Um desses procedimentos, abordado por Berta Waldman e Carlos Vogt, responde pelo que os autores chamaram de "*estética do quase*"(11), quando, frequentemente, o trágico é descaracterizado pelo descompasso entre a ação e seu significado. Assim temos que, "no diapasão do quase, (...), o impacto da cena diminui e quebra um acorde onde fica faltando uma nota"(12). Podemos encon-

trar essa peculiaridade em todas as peças do autor, inclusive nas que se pretendem trágicas; seja nos desejos reprimidos que se realizam obliquamente, como a morte de Alaíde em relação aos projetos inconfessos de Pedro e Lúcia, em "Vestido de Noiva", seja na desconfiguração de momentos clássicos, como na cena do marido, em "A Falecida", que se descobre traído através do relato do próprio rival amoroso. Tuninho acaba de saber, da boca de Pimentel, que sua falecida esposa o traía com o próprio, e que se conheceram na toaleta de uma sorveteria quando Pimentel, equivocadamente, entrou no banheiro das mulheres e se viu a sós com Zulmira, onde se consumou o ato da traição. Onde esperamos um tom forte, conforme requer a situação, temos um comentário grotesco e dessaranjador desse contexto:

"PIMENTEL - Pois é. Entrei na sorveteria e... Fui lá dentro... Mas em vez de empurrar a porta dos "Cavalheiros", empurrei a porta das "Senhoras". Abri assim e dou de cara com uma dona que estava na pia, lavando as mãos... Eu ia voltar atrás, mas ah! Não sei o que houve comigo! Deu-me a louca e já sabe: atraquei a Fulana, em bruto. Quer dizer, não houve um "bom dia", um "boa noite", não houve uma palavra entre nós, nada.

TUNINHO (*sôfrego*) - E ela?

PIMENTEL - Que é que tem?

TUNINHO - Reagiu? Gritou?

PIMENTEL - Nem piou! E se gritasse, o

marido estava lá, a cinco metros, na mesa, tomando sorvete. Menino! E era hora de lanche, de movimento! Se me entra, lá, alguma dona e vê aquele negócio? Já imaginaste o bode, o angu-de-carçoço? Tivemos tanta sorte, mas tanta, que não apareceu ninguém!

(Pimentel faz os cálculos)

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?

(Tuninho ri com sofrimento)

TUNINHO - E o marido tomando sorvete!"

(13)

Após essa cena, temos um "flash-back" em que Zulmira reaparece em encontros secretos com Pimentel, e voltando ao plano do presente, temos a retomada do diálogo:

(Tuninho está cara a cara com Pimentel.)

TUNINHO - Você vai dar, sim, os quarenta mil cruzeiros, até o último centavo. Isso é uma. Agora outra: eu não sou primo de Zulmira coisa nenhuma.

PIMENTEL - É o quê?

TUNINHO - O marido. O próprio. O tal que estava na sorveteria, enquanto você trocas as portas. (ri) Só que eu não estava tomando sorvete, por causa da minha sinusite... Devia ser média ou coisa que o valha... "

(14)

Ora, a cena acima, ilustra, além do acorde dissonante da "estética do quase", outro procedimento essencial ao que estamos propondo para o teatro de Nelson, o movimento da desarticulação do senso comum e dos lugares que ele delimita, procedimento que aparece apontado num ensaio de Flora Sussekind intitulado "Nelson Rodrigues e o Fundo Falso", onde a autora retira a tônica moralista do texto rodrigueano para mostrar - numa leitura próxima à de Gilberto Velho, abordada por nós acima - como o "teatro de Nelson se coloca numa posição diametralmente oposta à da família enquanto delimitadora de papéis e regras de relacionamento" (15). O ensaio vai centrar-se em três achados na dramaturgia de Nelson: "a quebra da linguagem sexual normal", o movimento de "deslocar idéias fixas", e a questão do "fundo falso".

Quanto ao primeiro tópico, temos que a linguagem sexual oficial tem sua sintaxe quebrada pela obsessão do incesto que, desestruturando essa linguagem sexual acaba por desestruturar também a linguagem do edifício social e seus alicerces. O segundo aspecto, o deslocamento das idéias relativas ao senso comum, responde pela retirada da possibilidade do leitor/espectador em reconhecer seu próprio pensamento, de identificar-se com o que

ve, pelo abandono das fronteiras do seu imaginário. Tanto alguns temas clássicos da história da dramaturgia ocidental, intertextualizados pelo autor, quanto a apropriação do "*fait divers*" aparecem deslocados e desfuncionalizados em Nelson. "Vê-se então que, com relação à temática, o teatro de Nelson se encaminha fundamentalmente em duas direções: pelo seu parentesco com o *fait divers* desagrega os princípios básicos de classificação e causalidade que estruturam os temas oficiais e além do uso de uma temática "desclassificada", utiliza elementos tradicionais, da dramaturgia ocidental e os transforma e inverte..." (16). E por fim, o terceiro tópico, relativo ao fundo falso estrutural da dramaturgia rodrigueana. O excesso de repetições, os exageros, as máximas, sentenças, as rubricas inapeláveis, os entimemas, acabam por desacreditar o que se pretende afirmar. Flora Sussekind exemplifica com um apanhado de frases rodrigueanas, coisas do tipo: "A mulher que morreu de uma ferida no seio é a coisa mais sagrada" e, propondo que, por meio desses procedimentos construtivos, emitindo "conceitos insólitos ou absurdos, Nelson Rodrigues permite ao espectador a visão da maneira pela qual são geradas as idéias que norteiam seu comportamento e a dúvida com relação à credibilidade dessas mesmas idéias"(17). Outro exemplo nesse sentido aparece na construção do "Album de Família", através da gritante desarticulação ostentada entre as fotos estáticas do álbum que permeiam o drama, comentadas despropositadamente pela voz do "speaker" - com sua visão superficial, periférica, falsa e convencional ao extremo, daí o ridículo - e os quadros em movimento da ação da peça, revelando toda a tragédia da família que se pretende obliterar na voz do "speaker"; mas que no fundo acaba por

realçá-la.

O problema da máscara, não apenas a do teatro mas também a social, o ato de representar na vida cotidiana, o mostrar-se uma coisa sendo-se outra, é já um tema explorado desde os gregos, atingindo, em alguns momentos da tradição ocidental, os limites do metateatro. Em Nelson, de uma maneira um tanto mais velada, também temos o questionamento, ou a problematização, da relação quadro/moldura, essência/aparência. Reafirmamos aqui que o apelo de uma cena em Nelson não aparece veiculado pelo seu valor convencional, mas sim desfigurado. Isso aparece tanto a nível da configuração de personagens (quantos médicos de Nelson, por exemplo, não são santos e canalhas; o próprio Noronha é o pai e prostitui as filhas), quanto de situações dramáticas: um beijo num agonizante é um momento sublime na vida de Arandir, mas também a sua destruição.

Nelson Rodrigues afirmava que o ser humano tem em si duas dimensões obrigatórias: a do "São Francisco" e a do "pulha". Nem é preciso dizer que em sua dramaturgia a segunda sempre prevalece. A essas dimensões de caráter subjetivo, íntimo, que operam no sentido de um plano individual para o mundo exterior, lembramos a existência do sentido inverso, a dimensão do mundo e sua realidade histórica que contribuem para o confrangimento de personagens e situações.

Junto à "*estética do quase*" e aos aspectos levantados por Flora Sussekind, percebemos no teatro de Nelson outras características que, no mesmo sentido das acima, contribuem para seu efeito particular. A quebra, a ruptura do enquadramento convencional se dará ora pelo deboche, ora pelo desfiguramento, ou

pelas repetições e intratextualidades, o descompromisso com o espectador, o aproveitamento insólito da miudeza dramática, o grotesco, a voz sádica do narrador percebida tanto nas rubricas quanto no subtexto, enfim, uma série de procedimentos responsáveis por esse teatro desconcertante e desconcertado, exemplo ímpar em nossa dramaturgia.

Um dos aspectos mais inovadores do teatro de Nelson Rodrigues na literatura brasileira é o seu peculiar uso da linguagem. A fragmentação, o coloquialismo, a gíria, as incorreções, a sintaxe descosida, o traço grosso, repleto de mau-gosto e mesmo de momentos de má escritura, mostram-nos um rigoroso trabalho com a língua, com o que ela oferece de lábil, de plástico, de moldável, recursos, aliás, muito bem conhecidos e trabalhados pelo dramaturgo. Numa entrevista em 1966 (18), o próprio Nelson expressa esse esforço e o conhecimento de que a língua "brasileira" encontra-se num estágio de sua própria construção: ... "quando sinto que escrevo mal, fico satisfeítissimo, porque é uma virtude estilística escrever mal". ... "nós ainda não temos o direito de escrever bem. Daquí a quatrocentos anos, seremos estilistas. Por enquanto, não devemos nos envergonhar de nossa gíria, do nosso mau-gosto, sobretudo do mau-gosto que é outra virtude que tenho e que faço questão de proclamar".

Nelson Rodrigues, escritor de crônicas, contos, romances, teve no teatro suas melhores realizações. A deformação farsesca da matéria ficcional, dando contornos peculiares à representação literária da realidade, a *mimese* aristotélica, mostra seu descompromisso com convenções estético-literárias, o que o transforma também num dinamitador dos valores éticos e morais que

orientam a visão de mundo burguesa - ainda que pretendendo a manutenção desses valores. Contradições de um revolucionário que se pretendia um reacionário.

NOTAS

CAPITULO 4

(1) Georges BATAILLE - " O EROTISMO", pág. 58

(2) em "Eros e Civilização", o filósofo Herbert Marcuse, através de categorias como os conceitos da "mais-repressão" e do "princípio de desempenho", aponta na direção de uma leitura filosófica do pensamento freudiano, compatibilizando-o, em alguns pontos, com o pensamento marxista. A *mais-repressão* como um instrumento de dominação social, um excesso de repressão em relação ao estritamente necessário para manter o pacto com o processo de cultura e civilização. O *princípio de desempenho* representando a submissão não à realidade, mas sim a alguma ordem ou hierarquia socialmente determinadas.

(3) Georges BATAILLE - op. cit., pág. 63

(4) idem, ibidem, pág. 58

(5) in "Caminhos Cruzados - Linguagem, Antropologia e Ciências Sociais" (v. bibliografia)

(6) Gilberto Velho, op. cit., págs. 86/87

(7) idem, ibidem, pág. 87

(8) Michel DEBRUN - "O Shakespeare da nossa mediocridade", artigo publicado na revista Istoé em 14/05/80, págs. 37 a 40.

(8a,8b,) idem, ibidem

(9) David GEORGE - "Grupo Macunaíma - Carnavalização e mito", pág. 66

(10) Arnaldo JABOR - "mais" (suplemento dominical da Folha de São Paulo), 22/03/92

(11) Berta WALDMAN e Carlos VOGT - "N.R. - Flor de Obsessão" págs. 38/39/40

(12) idem, ibidem, pág. 41

(13) Nelson RODRIGUES - "A Falecida", págs.105/106

(14) idem, ibidem, pág. 113

(15) Maria Flora SUSSEKIND - "Nelson Rodrigues e o fundo falso" (v. bibliografia), pág. 21

(16) idem, ibidem, pág. 31. A autora exemplifica a afirmação com a comparação entre "Toda Nudez", "Hipólito" (Eurípedes), "Fedra" (Racine) e "Hamlet" (Shakespeare).

(17) idem, ibidem, pág. 33

(18) entrevista de Nelson aos *Cadernos Brasileiros* (número 35, maio/junho/66)

Capítulo 5: "Nelson Rodrigues e o diálogo com o teatro de vanguarda"

"Estávamos perante um São João Batista, anunciador dos Messias que não tardariam a tomar conta do teatro, não de um fanático privado de razão".

Décio de Almeida Prado - sobre Nelson Rodrigues, referindo-se a "Dorotéia", in: "O Teatro Brasileiro Moderno"

"A desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal"

Anatol Rosenfeld - "A Visão Grotesca"

Discutindo alguns problemas do teatro contemporâneo, Gerd Bornheim expõe-nos uma questão interessante ao colocar o teatro de Brecht ao lado do aristotélico, contrapondo-os ao teatro de vanguarda, notadamente o de Beckett e Ionesco, representantes maiores do que se convencionou chamar de "teatro do Absurdo" (1). Mostra-nos Bornheim que, assim como a tragédia grega "fundamenta-se, em última análise, no fato, jamais posto em dúvida, de que o cosmo tem uma estrutura e um sentido basicamente positivos" (2), também em Brecht encontramos essa visão de um mundo virtualmente positivo, tão logo sejam sanados os impenetráveis e cruéis problemas econômicos e sociais de uma estrutura guiada pelo capi-

talismo. Ao crer numa saída para a humanidade, Brecht instaura então, segundo Bornheim, um novo humanismo. A contrapartida a essa situação surge com os autores do teatro do absurdo, contaminados por um niilismo que impede qualquer sentido positivo para escorar o mundo moderno. Para eles, os autores do absurdo, não há saída à vista, ou pelo menos, se há, eles a desconhecem.

Por diversos aspectos poderíamos aproximar o teatro de Nelson Rodrigues ao amplo espectro de autores, obras e características que compõem o teatro do absurdo. Os pontos de convergência entre as partes são vários, sem ignorarmos, é claro, algumas divergências fundamentais. Antes de abordarmos esses laços, gostaríamos de registrar uma diferença funcional dos aspectos do "absurdo" no teatro rodrigueano. O propósito de um Beckett, um Ionesco - se é que o tinham específico - de dar conta, através do texto dramático, da incomunicabilidade no mundo moderno, da falência de valores numa sociedade que esgotou um ciclo de civilização e não apresenta perspectivas, da fossilização da linguagem lógica que perdeu sua funcionalidade, da solidão inapelável que constrange a existência humana, parece ser, na nossa idéia, de uma motivação distinta da que constatamos nos possíveis traços análogos ao absurdo presentes na dramaturgia do autor brasileiro.

Ao lado do pessimismo, do amargor, da descrença no projeto da dignidade do ser humano - que Nelson fazia questão de afirmar, enquanto sujeito empírico ou enquanto criador ficcional - , a peculiaridade do seu teatro responde em grande parte não só por esse aspecto desencantado da vida, mas também pela relação entre a criação dramática de Nelson e o descalabro da sociedade brasileira, que só posteriormente veio, e está vindo cada

vez mais, a confirmar sua atualidade e pertinência.

O desaranjo que o teatro rodrigueano ostenta, seja pelo reflexo da sociedade em que se funda ou pelo niilismo a que o "Zeitgeist"(3) da época o impelia, ao par de pôr à mostra o arbitrário e o equivocado de um universo também arbitrário e confuso - e aqui aproximam-se os planos universal e o histórico-nacional - , terá, por essa diluição de fronteiras e de limites com o lógico e o convencional, outra consequência de grande importância para seu entendimento, ao nível de sua recepção junto ao público. Trata-se da questão do grau de identificação que esse teatro permite ao seu público, no sentido aristotélico mesmo. Enquanto espectadores, raramente nos identificamos com as criaturas de Nelson Rodrigues, e também não conseguimos nos imaginar em seus lugares, enfrentando as insólitas situações a que se entregam. Elas, personagens e situações, parecem pertencer a uma realidade estranha, distante da nossa, e definitivamente não se compatibilizam com a consciência possível do espectador ou leitor comum. Esse movimento, mais próximo do cômico, traz o riso no momento da dor, a gargalhada ante o que se pretendeu trágico. Raras são as exceções, na vasta galeria rodrigueana, que conseguem tocar o público com sentimentos semelhantes ao terror e piedade no caminho da catarse aristotélica. Uma dessas exceções, a que mais se aproxima do prodígio acima, seria, a nosso ver, a personagem de Arandir, de "Um Beijo No Asfalto". Ele é o herói moderno que sofre as consequências, multiplicadas às raias do absurdo, de um ato desinteressado e generoso, que o mostra inocente: o beijo dado na boca de um agonizante, em meio a multidão de uma sarjeta pública. Parente nem tão longínquo de uma criatura Kafkiana, dele nos apiedamos,

afinal e o homem bom, sem mácula ostensiva, que tem sua vida destruída pelo interesse mercantil, entre outros mais impenetráveis, de uma tiragem de jornal. No âmago do capitalismo mais violento, o sentido da vida humana vê-se pulverizado ante a questões extrínsecas à essência dessa mesma vida. A reificação do ser humano atinge em Nelson um tratamento cruel, mas como sempre, desfigura-do. Abrindo um parênteses, seu humor sardônico cria momentos grotescos nesse aspecto, como por exemplo através do comentário de um dos funcionários da funerária, em "A Falecida", sobre o atropelamento de Nanci, cuja morte, como perspectiva de lucro imediato, proporciona a seguinte cena:

"FUNCIONARIO - Parece que a pátria está salva.

TIMBIRA - Desembucha!

FUNCIONARIO - O negócio é o seguinte: tu conheces o Anacleto?

TIMBIRA - O bicheiro?

FUNCIONARIO - O bicheiro. Tem uma filha única, de 16 anos, aliás um biju. Pois bem, a garota saiu do colégio, atravessou a rua e foi esmagada entre um bonde e um ônibus. Sanduíche autêntico!

TIMBIRA - Morreu?

FUNCIONARIO - Se morreu?! Está feito uma papa! Sabes o que é papa? papinha?

TIMBIRA - E quando?

FUNCIONARIO - Agora, sua besta! Neste

momento! E o Anacleto ainda não sabe!

TIMBIRA - Já vi tudo!

FUNCIONARIO - Pois é. Chispa e me faz um favor de mãe pra filho: vê se, desta vez, não me fracassa. Porque bicheiro é generoso.

TIMBIRA - Pode deixar.

FUNCIONARIO - Toma o endereço. E sabes qual é o golpe? Segura o Anacleto e diz: "Sua filha merece um caixão de 25 contos!" Aposto os tubos como ele topa! Apanha um táxi!" (4)

Impossível não sentirmos uma dose de comprazimento do autor em cenas como essa, ... "ficando para o leitor ou espectador a sensação de que o próprio autor se compraz com a cafajestice do mundo posta em evidência" (5).

Voltando ao tema do absurdo, temos visto ao longo desse trabalho aspectos presentes na dramaturgia de Nelson Rodrigues que dão conta de nossa proposta de aproximação entre eles. O logro e a redução moral ou aniquilamento que sofrem as personagens rodrigueanas são constantes. Basta lembrar os desfechos trágicos de personagens como Geni, Zulmira, Noronha, Arandir. E mesmo os sobreviventes, como Herculano, Aurora, Tuninho, que perspectivas de vida, pergunta aliás que já nos fizemos no início desse trabalho, lhes sobram? Os desfechos, em Nelson Rodrigues, aproximam-no do trágico, com a seleção de derrotados que sua obra abriga, mas temos visto elementos que em contrapartida desfiguram essa aproximação. Daí termos sugerido, quando tentamos classificar "Os Sete Gatinhos" o termo comédia-trágica, que inclusive nos

aproxima de várias peças do teatro do absurdo.

Também a solidão e a incomunicabilidade do teatro do absurdo encontram-se em Nelson Rodrigues. Arandir é um bom exemplo, amargando uma verdadeira odisséia de incompreensão e desentendimentos, engendrada por motivos extrínsecos e que fogem ao seu domínio, a partir do beijo. Sua inocência não lhe dá crédito nem mesmo entre os seus seres mais próximos. A esposa o condena e o repele pela conduta homossexual, não compreendendo o verdadeiro significado do beijo, coisa aliás, que Arandir não conseguirá transmitir a ninguém, nem mesmo a cunhada Dália, que pelo seu amor o aceitaria mesmo que o caso do beijo traduzisse a verdade pretendida pela imprensa e acreditada por todos.

Se Arandir é jogado nesse turbilhão e sua solidão moral é circunstancial aos acontecimentos que o envolvem, Zulmira carrega o fardo da incompreensão e solidão existenciais já existentes no seu cotidiano de mulher imersa num mundo que não a satisfaz e que não suporta, motivo de sua busca vital em direção à morte, se nos permitem o paradoxo do trocadilho. Casada com Tuninho, os dois parecem habitar universos distintos, cada qual encerrado em sua própria obsessão. Conversam mas não realizam atos de comunicação autêntica, já que seus interesses não se interpenetram. Em cena no início da peça, enquanto Zulmira relata a consulta com Madame Crisálida e as implicações daí decorrentes, Tuninho adormece, desinteressado pelo assunto tão importante a Zulmira. Ou ainda, em cena que antecede sua morte, outro momento de isolamento e incomunicabilidade:

"(Zulmira dobra-se, na cama, tossindo

com todas as forças. Sob a obsessão 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.)

TUNINHO *(feroz)* - Sabe quem deu o supercampeonato ao Fluminense? Ademir! Decidiu todas as partidas!

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

TUNINHO - As vezes, eu tenho inveja de ti. Tu não te interessas 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.)" (6)

Vemos aqui como, a exemplo do que ocorre com os textos do teatro do absurdo, as criaturas rodrigueanas não estabelecem um canal de comunicação entre si. A obsessão de um não apresenta significado nenhum para o outro, cada um vive em isolamento, sofrendo sozinho e se expondo gratuitamente ao sofrimento, já que inevitavelmente o logro os espreita e engole. Parecem habitar universos distintos, estranhos uns aos outros, configurando personagens-ilhas que navegam à deriva no mar de uma existência banalizada, desacreditada a ponto de permitir e proporcionar seu próprio deboche, a partir da torpeza de seus destinos limitados. A vida, negada em sua possibilidade de grandeza heroica, fundamenta-se então na exploração das miudezas dramáticas do cotidiano, no que o dramaturgo se revelará um mestre.

Lidando com essas motivações de pequena estatura, teremos nesse teatro uma desproporcionalidade entre as personagens e suas emoções, vontades, ações e situações, estabelecendo uma lógica interna incomum, pela desfiguração da expectativa do senso comum. Assim é que em "Vestido de Noiva", conforme vimos, a personagem intitulada FULANO mata MADAME CLESSI tão somente por ela recusar-se a ir a um piquenique com ele. Zulmira, de "A Falecida" procura justificar o ato de trair o marido pelo simples fato dele ter se levantado para lavar as mãos na noite de núpcias; um simples beijo na boca de um agonizante engendra toda uma complexa situação dramática que destruirá a vida do protagonista em "O Beijo no Asfalto". Daí nossa epígrafe dizendo que "a desproporção no miúdo sugere uma desarmonia universal", da qual o teatro rodrigueano acaba por dar conta.

O corte que Nelson faz em sua dramaturgia expõe-nos personagens e situações de maneira bastante superficial e dotadas de um caráter muitas vezes insólito, mas que acaba por tornar-se regra em seu teatro. A unidade de caráter aristotélica também não existe na galeria de criaturas rodrigueanas. Borradas as fronteiras entre a virtude e o vício, a estética do melodrama, apropriada e desfigurada pelo autor, e a submissão de suas personagens à força de impulsos que as descontrolam, impedem-nos de conhecê-las mais profundamente, deixando-nos sempre inseguros quanto a atitude que tomarão, muitas vezes surpreendentes e contraditórias. O percurso dramático nunca atinge uma situação estável e de equilíbrio. Não há, nessa dramaturgia, um aprofundamento nas questões expostas, as personagens não aparecem como seres roídos por conceitos de ordem moral, existencial, filosófica ou mesmo social, como ocorre, por exemplo, nos textos de um Sartre, um Camus e outros autores do teatro existencialista, ainda um passo além do absurdo. Na dramaturgia rodrigueana, parece que importa mais destruir do que construir.

O descompromisso com mensagens, atitudes engajadas ou qualquer espécie de didatismo, já que não há mais um sentido positivo no mundo moderno, pressuposto filosófico básico do teatro do absurdo e de uma certa forma também do de Nelson, legitima nesse último o caráter de sua superficialidade e autoriza-o ao tratamento cruel e sádico em relação às suas criaturas.

Se tudo isso que temos visto nos aproximam do universo do absurdo, por si só bastante amplo e abrangente, temos que registrar duas características do teatro de Nelson que o afastam da tendência da vanguarda teatral de sua época. A primei-

ra delas responde pela construção dramática centrada em enredos logicamente encadeados, preservando a unidade de ação aristotélica, o que não ocorre com a maioria dos textos de Beckett ou Ionesco, por exemplo. Nelson está mais próximo, neste tópico, do teatro dramático tradicional, apesar de peças como "Vestido de Noiva" ou mesmo "Boca de Ouro", uma incursão do autor no universo de Pirandello. Outra divergência definitiva entre Nelson e o absurdo está na questão da linguagem. Apesar de promover a quebra da linguagem tradicional e lógica, Nelson não abdica da crença de sua funcionalidade, no sentido de fundamentar a comunicação humana. O autor percebe situar-se num estágio de construção da língua, e trabalha arduamente nesse sentido em seus diálogos. Diferentemente do proposto pelo teatro de vanguarda que não mais via a linguagem como capacitada para transmitir as experiências do mundo moderno, o registro rodrigueano parece-nos antes responder por uma abordagem naturalista, onde também se busca a língua tal como é falada, com suas quebras, fragmentações, hesitações, repetições que muitas vezes dificultam sua compreensão clara e linear (7). Trazendo o falar do subúrbio carioca para o palco, inundando-o de uma inusitada, até então, transposição da gíria, Nelson trabalha a língua e com ela faz experiências, de acordo com o que ele mesmo percebeu e relatou no depoimento a que recorreremos mais atrás.

Vistas essas diferenças substanciais, e também a divergência por nós sugerida em termos de função dramática dos elementos caracterizadores do absurdo presentes em ambos os teatros em questão - o pressuposto filosófico niilista que alicerça a vanguarda européia de um lado, e a sinalização de uma sociedade

desestruturada de outro - , ainda assim podemos falar em assonâncias, antes mesmo de ressonâncias, entre o que se fazia na Europa e o que Nelson, isoladamente, fazia por aqui.

NOTAS

CAPÍTULO 5

(1) A expressão "teatro do absurdo" agrupa um amplo leque de autores e obras do teatro de vanguarda europeu, principalmente, surgidos nos anos 50. Martin Esslin estudou-os detalhadamente no seu clássico "O Teatro do Absurdo", apontando suas principais características e tendências.

(2) Gerd BORNHEIM - "O Sentido e a Máscara", pág. 29

(3) "*Zeitgeist*" - colhi a expressão em Anatol Rosenfeld, que a usa no artigo "Reflexões sobre o Romance Moderno", in "TEXTO/CONTEXTO", pág. 75. Segundo Rosenfeld, significa "*um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato, naturalmente com variações nacionais*".

(4) Nelson RODRIGUES - "A Falecida", págs. 64/65

(5) Berta WALDMAN e Carlos VOGT - "A pose, a cópia, o cafajeste", in: *Caminhos Cruzados*

(6) Nelson RODRIGUES - "A Falecida", pág. 94

(7) Em seu texto "O Naturalismo no Teatro", Emile Zola escreve: "O que eu gostaria de ver no teatro seria um resumo da língua falada. Se não se pode levar ao palco uma conversa com suas repetições muitas vezes inúteis, suas longas falas, suas palavras desnecessárias, poder-se-ia conservar o movimento e o tom da conversa, a construção do espírito particular de cada interlocutor, a realidade, em resumo, colocada no ponto exato". pág. 134

CAPÍTULO 6: CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Sentir o absurdo do prosaico e da linguagem - sua falsidade - já é ir além dele. Para ir além dele temos, antes de mais nada, de mergulhar nele. O cômico é o desusado em seu estado puro; para mim nada é tão surpreendente quanto o banal; eis aqui o surrealismo, ao alcance de nossas mãos, na nossa conversa cotidiana."

Eugene Ionesco (1)

O Humor: o insólito e o grotesco

Um dos instrumentos mais eficazes no dessarranjo do senso comum e na impossibilidade de identificação entre personagem e público no teatro de Nelson Rodrigues é o recurso do humor, que nos afasta do objeto exposto por não nos reconhecermos no patético ou grotesco, recurso brilhantemente, aliás, explorado pelo dramaturgo. O insólito, o grotesco e o grosseiro são os principais canais de expressão do cômico nesse teatro. Em suas antológicas entrevistas e depoimentos, o autor, tentando valorizar sua arte, costumava afirmar a "seriedade" do Teatro como algo sagrado, associando o riso nos palcos a uma espécie de "missa cômica" onde "os coroinhas passassem o tempo fazendo bananas para os fiéis"; ou, numa imagem ainda mais risível, pelo seu caráter insólito: um velório aonde dois sujeitos conversando acendessem seus

cigarros na chama do cirio do defunto.

Pois é justamente isso que seu teatro provoca no público: o constrangimento do riso quando se tem a impressão de que o local e o momento não lhe são apropriados. O teatro de Nelson é estranho e desconcertante por operar com categorias deslocadas ou fora do lugar esperado. Já vimos como isso se dá, em diversas passagens, ao longo desse trabalho. Mas podemos explorar um pouco mais o assunto.

Em "A Falecida, certas cenas aproximam-nos de um realismo grotesco, como na que Tuninho alude a um pastel possivelmente estragado que comera e o faz abandonar a sinuca retirando-se apressado para casa, na busca de um urgente alívio fisiológico. A cena seguinte dá conta do sugerido:

"(Todos deixam o palco. Luz sobre Zulmira, que entra, com um banquinho na mão. Coloca o banquinho no centro do palco. Senta-se nele, põe a mão no queixo, numa atitude de "O Pensador", de Rodin. Entra Tuninho com o jornal na cabeça, e aflito. Está diante do imaginário banheiro. Torce o trinco invisível.)

TUNINHO - Tem gente?

ZULMIRA - Tem.

(Tuninho anda de um lado para outro.)

TUNINHO *(baixo)* - Espeto!

(Hesita e decide-se.)

TUNINHO - Vai demorar?

ZULMIRA - Muito, não.

(Tuninho passa as costas da mão no suor da testa.)

TUNINHO - Vê se anda!

ZULMIRA - Que pressa!

(Sai Zulmira. Ao cruzar com Tuninho, resmungando.)

ZULMIRA - Pronto! Pronto!

(Entra Tuninho. Senta-se no mesmo banquinho e na mesma posição do "Pensador", de Rodin. Uma mão segurando o queixo e a outra o jornal.)" (2)

A pose elevada sugerida pela alusão a uma obra de arte consagrada cede lugar, abruptamente, a uma manifestação do baixo ventre, a gosto do realismo grotesco. Outra situação, no mesmo sentido, dá-se no diálogo entre Zulmira e sua mãe, quando essa relata o enterro do avô, sublime e impecável em tudo, mas degradado pela sujeira que os cavalos deixaram na porta da casa.

Partindo de situações banais e prosaicas, explorando dramaticamente as miudezas do cotidiano mais tacanho, é que Nelson constrói e estrutura muitas de suas intrigas, tornando-as desproporcionais em relação ao fato que as motivou. Essa desproporção, sempre ancorada no insólito e no inesperado, provocará, no público, surpresa e riso, ainda que associado a um ricto de espanto e dor. A quebra de tonalidade desviará, em Nelson, o caminho do trágico, levando a meandros onde o cômico está à espreita. Nada é apenas sério ou apenas engraçado. A interpenetração desses elementos constitui um traço estilístico peculiar ao tea-

tro rodrigueano, afinado com a modernidade.

A impossibilidade de identificação catártica entre a personagem rodrigueana e o leitor/espectador, fruto do desfiguramento do trágico, constitui traço permanente nesse teatro. Ao longo de nosso estudo temos visto vários procedimentos e recursos literários promotores dessa desconfiguração: o insólito e o banal, o efeito grotesco, o exagero, o acúmulo, as frases feitas, a linguagem peculiar, a vantagem de trabalhar com uma sociedade de valores não cristalizados.

Para finalizar esse trabalho, detemo-nos ainda agora em uma constatação importante, também contribuinte para o humor e o processo de não identificação, no sentido aristotélico. Trata-se do sadismo do autor, cuja voz sentimos repetidamente em seu teatro, gênero que, a rigor, esconde a figura do narrador, devendo a história contar-se por si própria, apenas mediante a ação dos atores em cena. Apesar do caráter essencialmente dramático (em contrapartida ao épico) do teatro de Nelson, podemos perceber a voz do narrador através da veia sádica, do prazer que ele, por meio de um sarcasmo atroz, nos transmite ao delinear personagens e situações, condenando-as ao logro e ao aniquilamento. Com efeito, a dramaturgia de Nelson Rodrigues encerra um desfile de derrotados, ou uma seleção de perdedores, se não for abusar dos trocadilhos.

Esse tom sádico aparece em diversos níveis. Um deles, sob um ponto de vista mais amplo, remete-nos a uma análise dos desfechos das peças, quase que em sua maioria negativos, e mais do que isso, grotescos até, pelo grau do esfacelamento que Nelson condena suas criaturas. Como constatou Michel Debrun, no

artigo já usado por nós, "a redenção até parece caricatural, vista quase como piada pelo autor".

Num outro nível, o festival de crueldades continua, tão ou mais incisivo. Bastam alguns exemplos, colhidos entre episódios e falas circunstanciais nessa dramaturgia. Vimos o tratamento dado à morte de Nanci, em "A Falecida", pelos comentários dos rapazes da agência funerária. Um outro momento ilustrativo aparece em "Os Sete Gatinhos", no trecho em que Noronha e o médico "trocam ideias" sobre a virgindade, já que acabam de descobrir que Silene não é mais a menina pura imaginada e desejada por todos. Impossível não notar, por trás da fala dos personagens, a voz sardônica do próprio autor:

" 'SEU' NORONHA - O senhor diz que Silene não é mais virgem? Deixou de ser virgem?

DR. BORDALO - Noronha, não exageremos. Você está exagerando. (*afetuoso, persuasivo*) Hoje em dia a virgindade não tem mais essa importância. E, afinal de contas, a honra de uma mulher não está numa película. A virgindade é uma peliculazinha.

"SEU' NORONHA (*exaltadíssimo*) - O senhor tem uma filha. Da idade da minha. Solteira. Eu quero saber se a virgindade de sua filha também é uma película.

DR. BORDALO - Sejamos práticos. Descubra o homem." (3)

Finalmente, entrando agora nos domínios do narrador no texto dramático, ou seja, as rubricas e indicações cênicas, também aí encontramos a mordacidade do autor. As rubricas definitivas e inapeláveis muitas vezes se encarregam de pintar personagens e situações com os matizes mais cruéis. A configuração do milionário Werneck, de "Bonitinha, mas Ordinária", nos dá conta, através das rubricas que antecedem suas falas, da crueldade animalésca dessa figura: "*com uma satisfação brutal*"; "*num berro triunfal*"; "*numa cínica ressalva*"; "*com sarcasmo hediondo*"; "*divertindo-se grosseiramente*"; "*rindo com seu humor brutal*"; "*com jocunda ferocidade*", e por aí prossegue. Tecendo um comentário sobre o traço grosso em Nelson Rodrigues, Berta Waldman e Carlos Vogt registram que "a própria linguagem se torna "cafajeste", por imitação extrema do mundo que apresenta"(4). Sentimos, até mesmo, um comprazimento ante a intervenção da crueldade, prazer que se associa ao deboche e possibilita uma espécie de pacto do autor com o leitor/espectador.

Estamos diante de um teatro sem cerimônia alguma com quaisquer regras e determinismos, a não ser as de seu próprio universo, sem nenhum compromisso com o convencional, o senso comum, tanto em termos morais, históricos e até mesmo, e talvez daí resida seu aspecto mais inovador e interessante, estéticos. Vimos como se dá a ruptura com a disciplina dos gêneros. Deparamo-nos, enfim, com um "à vontade" assustador, onde vale tudo, que acaba por desnortear e desmascarar o estabelecido. Nesse sentido, permitimo-nos imaginar os resultados do que seria um casamento de arromba: um texto dramático de Nelson nas mãos do diretor de cinema espanhol Pedro Almodóvar.

O teatro rodriguesano sofreu uma evolução no tocante à questão do estilo, do tom, da linguagem. Nas suas primeiras produções dramáticas, citemos "Anjo Negro" (1946) e "Senhora dos Afogados" (1947), as peças desagradáveis, segundo o próprio autor, o tom era sério, solene, trágico. Revelando uma influência do dramaturgo norte americano Eugene O'Neill, Nelson tentava um resgate do gênero trágico fundando o teatro brasileiro moderno. Mas, cumpre ressaltar, mesmo trabalhando com uma linguagem bem acabada, distanciava-se do dramaturgo americano, superando-lhe ao optar pela concisão, mais adequada ao teatro, no lugar da verbosidade de "Longa Jornada Noite Adentro" (1941), por exemplo, de O'Neill.

Com as tragédias cariocas, a partir de "A Falecida" (1953), esse aspecto trágico cede lugar ao grotesco, ao cômico, ao tratamento insólito da miudeza dramática, ao desaranjo do cotidiano, correspondendo a tudo isso um inusitado trabalho de "empobrecimento" da linguagem, adequando-a com mestria ao seu novo universo. O próprio Nelson tinha, aliás, aguda consciência desse processo. Sobre a questão, proferiu: "... acho perfeitamente ilícito chegar-se à tragédia através de um copo d'água. Tenho essa virtude. Topo qualquer parada, e quando escrevo ignoro não só a platéia, como a posteridade. Ambas não conseguem interferir no meu ato criador, porque se for necessário incluir na tragédia seguinte outro copo d'água, eu o farei com a maior desfaçatez"(5)

Ao longo desse percurso, o estabelecimento de uma cumplicidade baseada no sadismo partindo do autor e encontrando respaldo no leitor/espectador. Se por um lado notamos o processo de não identificação do público com suas personagens, por outro

ousamos agora a ideia de um resgate desse público através do riso ante a tragédia cotidiana da vida do outro, da personagem tornada distante pela desfiguração do trágico.

Tornando patética a vida das suas personagens, Nelson, e seu público agora, conseguem encará-las de frente, amenizados do desconforto opressivo, "fétido", "pestilento", de uma dramaturgia escorada nos mesmos conteúdos, mas que se levasse a sério, como ocorria com suas primeiras peças. Não desmerecendo as muitas qualidades dessas produções, mesmo porque pouco as abordamos nesse estudo, é na fase posterior de seu teatro que Nelson conseguiu a solução de um impasse, conciliando dois pólos: o material arcaico da cultura e do homem suburbanos brasileiros, enquadrando-os em inovações estéticas modernas, num diálogo "espiritual" com as vanguardas internacionais. Talvez não seja à toa que Décio Pignatari tenha chamado Nelson de um "deus do movimento tropicalista" (6).

Olhando agora para esse trabalho, buscando um distanciamento crítico em relação a ele, procuramos resgatar sua unidade perdida. Partimos de uma leitura trans-histórica e aos poucos passamos para uma leitura mais atenta à sua carga de historicidade e ao literário. Num determinado aspecto, é também essa a evolução da dramaturgia de Nelson Rodrigues. Do relativo rigor das peças psicológicas e míticas saltou para a irresponsável, no bom sentido, liberdade das tragédias cariocas, concebendo-as de uma maneira única, debochada, esculhambada, descompromissada. Brasileira, enfim, também no bom sentido.

NOTAS

CAPITULO 6

- (1) Eugene IONESCO - "Le Point du Départ", in: "*Cahiers des Quatre Saisons*", Paris, nº 1, citado por Martin Esslin em "*O Teatro do Absurdo*", pág. 129
- (2) Nelson RODRIGUES - "*A Falecida*", pág. 63
- (3) idem, "*Os Sete Gatinhos*", pág. 225
- (4) Berta WALDMAN e Carlos VOGT - "A pose, a cópia, o cafajeste", in: "*Caminhos Cruzados*", pág. 95
- (5) Nelson Rodrigues: um debate (entrevista) - pág.49 (v. bibliografia)
- (6) Carlos VOGT e Berta WALDMAN - "*Nelson Rodrigues - flor de obsessão*", pág. 7

BIBLIOGRAFIA

I - Obras de Nelson Rodrigues:

1. Teatro

Teatro Completo. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 4 volumes, Organização e Introdução de Sábato Magaldi.

Vol. 1: Peças Psicológicas: *A Mulher Sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa nº 6, Viúva, Porém Honesta, Anti-Nelson Rodrigues*. 1981

Vol. 2: Peças Míticas: *Album de Família, Anjo Negro, Dorotéia, Senhora dos Afogados*. 1981

Vol. 3: Tragédias Cariocas (I): *A Falecida, Perdoa-me Por Me Traíres, Os Sete Gatinhos, Boca de Ouro*. 1985

Vol. 4: Tragédias Cariocas (II): *O Beijo No Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada, A Serpente*. 1990

2. Romances

Meu Destino É Pecar (sob o pseudônimo de Susana Flag). Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982

O Casamento. Rio de Janeiro, Editora Eldorado, 1966

3. Contos e Crônicas

A Vida Como Ela É ... O Homem Fiel e outros contos. São Paulo, Companhia das Letras, 1992

II - Depoimentos e Entrevistas de Nelson Rodrigues

Depoimentos V. Rio de Janeiro, MEC-SEC - Serviço Nacional de Teatro, 1981

Eu Sou Um Reacionário. *Veja*, 13 de março de 1974

Nelson, de volta. *Istoé*, 25 de julho de 1979

Nelson Rodrigues: Um Debate. (com Bárbara Heliodora, Léo Gilson Ribeiro, Hélio Pellegrino e Ivan Lessa). *Cadernos Brasileiros* número 35, maio-junho de 1966

Viver & Escrever. Depoimento a Edla van Steen. Porto Alegre, L&PM Editores, vol. 2, 1982

III - Sobre Nelson Rodrigues

BERRETTINI, Celia. *O Teatro Ontem e Hoje. A Linguagem Coloquial de Nelson Rodrigues.* São Paulo, Editora Perspectiva, Debates 166, 1980

DEBRUN, Michel. *O Shakespeare da Nossa Mediocridade.* *Istoé*, 14/05/1980

- GEORGE, David. *Grupo Macunaíma: Carnavalização e Mito*. São Paulo, Editora Perspectiva, debates 230, 1990
- GUIDARINI, Mario. *Nelson Rodrigues - Flor de Obsessão*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1990
- LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma Realidade em Agonia*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 1979
- LOPES, Angela Leite. *Nelson Rodrigues - Trágico, Então Moderno*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ - Tempo Brasileiro, 1993
- MAGALDI, Sabato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*. São Paulo, Editora Perspectiva, Estudos 98, 1987
- SUSSEKIND, Maria Flora. "Nelson Rodrigues e o Fundo Falso". In: *I Concurso Nacional de Monografias - 1976*. Brasília, MEC-FUNARTE Serviço Nacional de Teatro, 1977
- VELHO, Gilberto. "Literatura e Desvio". In: *Caminhos Cruzados*. Editora Brasiliense, 1982
- VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues - Flor de Obsessão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- WALDMAN, Berta e VOGT, Carlos. "A pose, a cópia, o cafajeste". In: *Caminhos Cruzados*. Editora Brasiliense, 1982
- IV - SOBRE TEATRO (História, Teoria, Estética)
- AREAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990
- ARISTOTELES. *Poética*. In: *Os Pensadores*. São Paulo, Editora Abril, 1973
- BERRETTINI, Célia. *A Linguagem de Beckett*. São Paulo, Editora Perspectiva, elos 23, 1977

- BORNHEIM, Gerd A. *O Sentido e a Mascara*. São Paulo, Editora Perspectiva, debates 8, 1969
- COSTA, Lígia M. da e REMEDIOS, M. L. R. *A Tragédia - Estrutura e História*. São Paulo, Editora Atica, 1988
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968
- MAGALDI, Sabato. *Iniciação ao Teatro*. São Paulo, Editora Atica, 1986
- Panorama do Teatro Brasileiro*. Serviço Nacional de Teatro DAC/FUNARTE MEC, s/d
- PALLOTTINI, Renata. *Construção do Personagem*. São Paulo, Editora Atica, 1989
- Introdução à Dramaturgia*. São Paulo, editora Atica, 1988
- PRADO, Décio de Almeida. "A Personagem no Teatro" *In: A Personagem de Ficção* São Paulo, Editora Perspectiva, debates 1, 1968
- Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1956
- Teatro em Progresso*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1964
- O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, debates 211, 1988
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Editora Perspectiva, debates 7, 1969
- Texto/Contexto II*. São Paulo, ed. da Unicamp/Edusp/Editora Perspectiva, 1993
- O Teatro Epico*. São Paulo, Editora Perspectiva, debates 193, 1985
- Teatro Moderno*. São Paulo, Editora Perspectiva, debates 153, 1977

V - OBRAS DE APOIO TEORICO

- BATTAILE, Georges. *O Erotismo*. Porto Alegre, L&PM Editores, 1987
- CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987
- CHAUI, Marilena. *Repressão Sexual - Essa Nossa (Des)Conhecida*. São Paulo, Circulo do Livro, 1990
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano - A Essência das Religiões*. Lisboa, Edição "Livros do Brasil" Lisboa, s/d
- GIRARD, René. *A Violência e o Sagrado*. São Paulo, Editora Unesp/Editora Paz e Terra, 1990
- JUPIASSU, Hilton e MARCONDES, Danilo - *Dicionário Básico de Filosofia*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1991
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968
- VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET, Pierre Vidal-. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1988
- *Mito e Tragédia na Grécia Antiga II*. SP, ed. Brasiliense, 1991