

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

O TEATRO DE NELSON RODRIGUES:  
*Itinerários de uma comunicação artística*

Autor: Lídia de Teive e Argolo

Brasília, 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

O TEATRO DE NELSON RODRIGUES:  
*Itinerários de uma comunicação artística*

Autor: Lidia de Teive e Argolo

Dissertação apresentada ao  
Departamento de Sociologia da  
Universidade de Brasília/UnB  
como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre.

Brasília, março de 2007

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

O TEATRO DE NELSON RODRIGUES:  
*Itinerários de uma comunicação artística*

Autor: Lidia de Teive e Argolo

Orientador: Doutor João Gabriel Lima Cruz Teixeira (UnB)

Banca :

Prof<sup>o</sup>. Doutor João Gabriel Teixeira (PPG/SOL – UnB) – orientador.

Prof<sup>a</sup>. Doutora Maria Angélica Brasil Gonçalves Madeira (PPG/SOL – UnB)

Prof<sup>a</sup>. Doutora Soraia Maria Silva (Departamento de Artes Cênicas – UnB)

Prof<sup>o</sup>. Doutor Edson Silva de Farias (PPG/SOL – UnB) – suplente.

## *Agradecimentos.*

A realização deste trabalho não seria possível sem a contribuição de diversas pessoas e instituições as quais sou grata. Ao CNPQ pela bolsa concedida para a dedicação exclusiva ao curso e pesquisa de mestrado. Aos funcionários da Universidade de Brasília que mantêm o bom funcionamento da instituição, em especial a Evaldo pela maneira competente e solícita com a qual conduz seus trabalhos na secretaria de pós-graduação em Sociologia.

Ao professor João Gabriel Teixeira pela orientação presente e atenta. Contribuiu de maneira fundamental para a organização das idéias e buscas de materiais necessários na realização deste trabalho de maneira sempre atenciosa.

Agradeço também aos amigos e colegas que contribuíram para o cumprimento desta etapa na carreira acadêmica. À Elder Maia, Maíra Zenun, Maria Medrado e Fernando Rodrigues, que considero como minha segunda família. Agradeço à Marcus Garcia pelos diálogos acerca do meu tema que me auxiliaram a perceber certas nuances no objeto. Agradeço a Daniel Mã e a Joana Abreu pelo incentivo em dar prosseguimento à dedicação ao objeto escolhido.

Sou muito grata ao professor Brasilmar Ferreira Nunes pelo acolhimento quando cheguei à Brasília no ano de 2005. Agradeço também ao Professor Edson Silva de Farias pelos diálogos e constantes estímulos à continuidade na carreira acadêmica.

Em especial, agradeço ao professor Paulo César Borges Alves, pela atenção com que, à distância, sempre olhou para minha trajetória acadêmica, estimulando e orientando encaminhamentos e perspectivas.

## RESUMO

O objetivo desta dissertação é realizar um mapeamento do processo comunicativo que constitui a obra teatral de Nelson Rodrigues. O questionamento fundamental foi acerca de qual a importância da comunicação e recepção das peças de Nelson Rodrigues no direcionamento dado ao projeto dramaturgico do autor. A percepção de que as críticas publicadas em relação às peças encenadas de Nelson Rodrigues causavam um impacto na construção das próximas obras e do discurso acerca destas obras, motivou a realização de uma reconstrução dos itinerários comunicativos envolvendo a comunicação entre autor e público. Por um lado, esteve-se atento à percepção de que o autor constrói obras baseado em grande medida em concepções imaginárias que nutre acerca da realidade, e, na construção da obra, está visando comunicar ao público sentidos relativos à interpretação da realidade que formula. Por outro lado, nota-se que ao receber uma obra de arte, o público compartilha, mas também formula sentidos e interpretações a partir do contato com o imaginário presente na obra. O mapeamento realizado abarca os conteúdos das peças, os discursos acerca da dramaturgia presentes nas crônicas de Nelson Rodrigues e os conteúdos comunicados pela opinião pública através de jornais e revistas que dizem respeito ao teatro rodrigueano. O entendimento da dramaturgia rodrigueana pareceu mais claro ao se pensar as conexões com os interlocutores do autor. Portanto, se pôde reconstruir como a recepção positiva, as críticas e as censuras foram elementos que participaram da configuração e da construção das peças de Nelson Rodrigues, por também estarem envolvidas na criação de sentidos e valores.

## **ABSTRACT**

The goal of this dissertation is to map the communicative process embedded in the work of the playwright Nelson Rodrigues. The underlying issue was how the communicative impact of his plays, and its acceptance, influenced the direction taken by his dramaturgical project. The acknowledgment that the published critiques of Nelson Rodrigues's plays caused an impact upon the construction of his following works, and the discourse around his plays, motivated the reconstruction of the communicative itinerary of the Author/Public relationship. On one hand, critics have been alert to the understanding that the author composes these works largely based upon his imaginary conception of reality. While building his play, he strives to communicate to the public the possible interpretations of the relative meanings of this formulated reality. On the other hand, the public notably shares and also formulates meanings and interpretations based upon contact with the imagery present in his work. The mapping comprehended the content of the plays, the discourses brought upon the dramaturgy present in Nelson Rodrigues's chronics and the public opinion perceived through newspapers and magazines clippings about the playwright. The understanding of Nelson Rodrigues's dramaturgy seemed clearer when considering the connections with the author's interlocutors. Thus, through this method, it is possible to reconstruct the path in which positive reviews, critiques and censorship were elements that were part of the configuration and the construction of Nelson Rodrigues's play's – also influencing the formation of meanings and values.

## *Sumário.*

	<i>Pág.</i>
<i>Agradecimentos.....</i>	<i>II</i>
<i>Introdução.....</i>	<i>1</i>
<i>Capítulo 1: A possibilidade de uma obra teatral.....</i>	<i>9</i>
<i>Capítulo 2: A diáfana pirueta e o salto mortal: primeiros passos na dramaturgia.....</i>	<i>55</i>
<i>Capítulo 3: Teatro desagradável: o divórcio vital com o público e as tragédias cariocas.....</i>	<i>77</i>
<i>Conclusão.....</i>	<i>119</i>
<i>Bibliografia.....</i>	<i>125</i>

## Introdução

A presente dissertação é o resultado de uma pesquisa dedicada à compreensão do processo de comunicação e recepção do teatro de Nelson Rodrigues. Mediante um viés analítico que permite o olhar sociológico sobre as obras artísticas enquanto objeto de pesquisa, as linhas gerais da dramaturgia rodrigueana puderam ser mapeadas, apontando para os itinerários de sentidos envolvidos na construção da obra em questão.

Uma primeira leitura do conjunto das peças de Nelson Rodrigues possibilitou a percepção de certos direcionamentos que insinuavam a orientação da obra no sentido de o autor visar comunicar idéias. O contato com as crônicas em que o autor descrevia e comentava acerca de suas peças trouxe luz esse tipo de direcionamento: deixou claro que, ao escrever para o teatro, Nelson Rodrigues estava dialogando – ou pelo menos comunicando e recebendo sentidos e valores - com o público receptor de suas obras. Mas não se tratava de um público pensado de maneira geral. O público específico com o qual Nelson Rodrigues mantinha um diálogo implícito na sua dramaturgia era composto de críticos e intelectuais. Pode-se notar uma correspondência de conteúdos e temas quando se realiza a retomada das peças, das críticas referentes a elas e das crônicas de Nelson em resposta às críticas. Com tal percepção, o resultado da pesquisa consiste em uma retomada desse diálogo, revelando os valores e sentidos que tal relação comunicativa possibilitou.

Em virtude da especificidade do público considerado pela pesquisa, a utilização da discussão acerca da opinião pública de Carlos Cossio (1973) foi fundamental. Isso porque ao separar *opinião popular* de *opinião pública*, o autor distingue o que seria a *popularidade de uma opinião* e a *opinião “autorizada”* ou *“qualificada”*, que pretende influir nas concepções coletivas. *A opinião pública diz respeito a um conhecimento fundamentado em princípios que giram em torno da aceitação - ou não - de determinados valores. É um processo de explicitação de valores e idéias através dos quais indivíduos ou grupos identificam e caracterizam determinados fenômenos sociais. Portanto, há uma dimensão de “conhecimento reflexivo” na opinião pública. A opinião*

pública possui um caráter “intelectual” e está autorizada a atuar enquanto “porta-voz” da opinião. Diante da legitimidade que a sociedade lhe confere, a opinião pública atribui significações e valorizações através do olhar, contemplação ou censura ao objeto de suas reflexões. Nesse sentido, o porta-voz da opinião traduz aquilo que é vivenciado por determinados grupos sociais e que esteja devidamente comprometido a propagar, difundir suas idéias, ideologias e concepções. O que resulta dessa relação é a expressão dos interesses do grupo com o qual ele compartilha uma espécie de “sensibilidade emocional”. Considerando os críticos teatrais enquanto porta-vozes situados em uma condição de visibilidade – através da publicação de suas críticas e opiniões em colunas de jornal ou revistas – nota-se que eles desenvolvem conhecimentos considerados por seu público como “fundamentados”, “lógicos”. Assim, os valores proclamados ou silenciados pelos críticos e intelectuais são em grande medida determinados pelo grupo que os legitimou na condição de porta-vozes (COSSIO, 1973).

Além do conceito de opinião pública, o conceito de *imaginário* também foi de suma importância para o olhar que se pretendeu lançar à comunicação da dramaturgia rodrigueana. Partindo da proposta a discussão que Antônio Cândido propõe em *Literatura e Sociedade* (2002), a pesquisa considerou os elementos necessários para a realização da comunicação artística: autor, obra e público. Porém, à perspectiva de Cândido, se acrescentou o conceito de *recepção* tal como comparece na discussão acerca das obras de ficção de Wolfgang Iser (1996). Além disso a concepção de *imaginário social* formulada por Cornelius Castoriadis (1982) possibilitou a compreensão do processo de recepção de obras de ficção conforme Iser formula. Segundo essa perspectiva pode-se notar que a inovação que um texto traz, deriva da recodificação de fragmentos de textos selecionados ou de normas e valores selecionados pelo receptor ou leitor. Entendendo por *recepção* a experimentação do imaginário projetado no texto e os atos de compreensão a ele dirigidos, este conceito figurou enquanto chave interpretativa para compreender a obra dramaturgica rodrigueana.

Diante da perspectiva exposta, a pesquisa consistiu nos seguintes passos: esboçar um quadro geral acerca do cenário teatral e intelectual do período em que Nelson Rodrigues se iniciou no teatro, reconstruir a trajetória de Nelson Rodrigues de modo que a configuração de certas idéias próprias de seu imaginário pudesse ser percebida e,

por fim, realizar a reconstrução compreensiva da comunicação de valores entre autor e público especializado.

Segundo João Roberto Faria (2001), desde meados do século XIX a dramaturgia no Brasil esteve atravessada por um debate acerca dos valores envolvidos na criação artística. Produtores culturais como Machado de Assis, Coelho Neto e Arthur Azevedo polemizavam acerca do compromisso e dos princípios civilizadores que deveriam estar orientando a criação teatral, e, com esse debate, revelaram em grande medida que tipo de valor estava informando o que eles consideravam uma arte “edificante” ou não. Mas, de acordo com Victor Hugo Adler Pereira (1999 a) até a criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT) em 1937, o que se pode notar é uma dificuldade muito grande para a realização de uma dramaturgia “séria” no Brasil, ou seja, era muito difícil para o segmento teatral produzir espetáculos com uma autonomia em relação ao que o público pagante aceitasse. Portanto, normalmente o que se via eram montagens de peças “para rir”, peças que agradassem ao público de forma que a produção teatral pudesse ser sustentada. Através das subvenções à produção de espetáculos teatrais advindas com a criação do SNT, muitas inovações puderam ser vistas na cena teatral brasileira. É nesse contexto, de intelectuais que já se viam desanimados em relação à realização de um teatro moderno no Brasil e de produções que não dependessem diretamente da aprovação imediata do público pagante – autonomia de criação artística só tornada possível através das subvenções do SNT - que Nelson Rodrigues entra na cena da dramaturgia brasileira.

Em 1941 Nelson Rodrigues escreveu *A Mulher Sem Pecado*, peça montada em 1942 pelo elenco do SNT que permaneceu apenas duas semanas em cartaz. Apesar do pouco sucesso de público, a peça que expunha as obsessões de um marido ciumento que acabava por ver realizadas suas desconfianças foi muito bem recebida pelos intelectuais. Algumas críticas positivas e elogios de intelectuais, que viram as esperanças de modernização do teatro reavivadas, fizeram o autor pensar em ousar mais na dramaturgia. Considerando sua primeira peça uma “diáfana pirueta”, sentiu a segurança necessária para ousar um “salto mortal”: *Vestido de Noiva* (1943). Pela complexidade do texto e pelo tipo de reflexão presente na feitura da peça, Nelson Rodrigues acreditava no êxito intelectual da peça e acreditava mais ainda no fracasso de bilheteria – o que confirma com que tipo de público o autor desejava manter uma interlocução. Não houve

propriamente um fracasso de bilheteria – nem um sucesso estrondoso - mas a primeira certeza do autor de fato se confirmou: a recepção de *Vestido de Noiva* o consagrou como dramaturgo. Foi considerado como “modernizador do teatro”, “maior poeta da dramaturgia brasileira”, dentre outros qualificativos por alguns dos críticos mais consagrados no Rio de Janeiro em tal período – Pompeu de Sousa, Manuel Bandeira, Álvaro Lins, dentre outros.

A princípio, diante da recepção positiva Nelson Rodrigues pareceu muito satisfeito, mas logo se viu cindido entre a satisfação da vaidade através de elogios impressos e a pressão que eles podem causar no momento de continuar criando. Nelson Rodrigues começou a sentir dificuldades em criar em virtude da necessidade de agradar aos que o elogiaram – necessidade que ele mesmo se impôs. A solução que encontrou foi a busca da “solidão vital” para seu processo criativo. Escreveu sua próxima peça sem fazer nenhuma concessão aos valores convencionais, indo até “as últimas conseqüências do assunto” (RODRIGUES:2004b, 285). Assim foi escrita *Álbum de Família*, obra que iniciou o ciclo das peças míticas, cuja recepção estimulou a concepção do discurso acerca do “teatro desagradável”. Em virtude do fato de não fazer concessões para escrever as peças míticas, o autor permitiu que no texto houvesse incestos, homossexualismo, racismo, personagens loucas e uma série de temas, relações e tipos sociais considerados verdadeiros tabus. Por esse motivo, as peças míticas – *Álbum de Família* (1945), *Anjo Negro* (1946), *Senhora dos afogados* (1947) e *Dorotéia* (1949) – foram alvo de uma série de problemas: censura, críticas duras e sérias polêmicas.

Com a dificuldade de ter as suas peças de então aceitas, Nelson Rodrigues deu continuidade à carreira jornalística. Em 1951 começou a publicar em *A Última Hora* a coluna de contos intitulados *A vida como ela é...* Os contos que normalmente se ambientavam no subúrbio do Rio de Janeiro e traziam um retrato das relações humanas nesse ambiente, foram muito bem aceitos pela sociedade carioca. Nas narrativas dos contos um traço de humor – que passava longe do teatro rodriguelano – era um dos atrativos da coluna. A recepção dessa literatura esteve ligada à volta de Nelson Rodrigues aos palcos: o público já não o rejeitava de maneira tão veemente e o autor já se sentia à vontade para dar a seus textos um tom menos preocupado em “criar desesperos”. Nesse sentido traços de humor foram inseridos na dramaturgia

rodrigueana na feitura das tragédias cariocas o que foi importante para selar as pazes entre o autor e seu público. Mas é necessário notar que não se tratava de um humor leve e burlesco. Era um humor atravessado de ironias que não abandonava a tragicidade típica de um dramaturgo que se dedicava a meditar em todas as suas obras acerca da condição humana.

Dentre as tragédias cariocas<sup>1</sup> pode-se notar uma variedade muito grande no caráter das recepções que tiveram. Mas é interessante notar como já não se trata mais de peças escritas visando simplesmente o retorno financeiro como foi *A Mulher Sem Pecado*, nem peças escritas em função do elogio impresso dos críticos como *Vestido de Noiva*, e muito menos textos criados para provocar desesperos na platéia, fazendo do palco um pátio de expiação como o autor desejava com as peças míticas. Pode-se dizer que ao escrever as tragédias cariocas, Nelson Rodrigues se sentia à vontade - após um longo processo de legitimação enquanto dramaturgo que se deu através da comunicação e recepção das obras - para expor seu imaginário, para expressar suas concepções acerca daquilo que para ele era objeto de constante reflexão: o amor e a morte.

Dessa forma, a dissertação resultante da análise desses conteúdos e comunicações é composta por três capítulos. O primeiro capítulo intitulado “A possibilidade de uma obra teatral” primeiramente traz a retomada do quadro conceitual pressuposto no olhar direcionado ao objeto da pesquisa. Em seguida, expõe um ligeiro panorama do contexto intelectual e teatral no Rio de Janeiro a partir da década de 1940. A “atmosfera” cultural respirada pelos segmentos ligados à produção artística tinha uma forte presença das idéias de Freud advindas com a entrada da psicanálise no Brasil desde a década de 20. Além disso, nota-se a presença da valorização das produções artísticas que incorporassem as reflexões tributárias do desenvolvimento dos saberes psicanalíticos enquanto um sistema que prometia dar respostas a problemas dos mais variados âmbitos da existência. O foco no indivíduo passou então a figurar como ponto central a ser valorizado nas criações artísticas. Mas além da discussão acerca do foco valorativo, detectou-se também a existência de um debate muito forte que envolvia a profissionalização do teatro. Nesse debate havia aqueles que defendiam um teatro

---

<sup>1</sup> As peças de Nelson Rodrigues classificadas como Tragédias Cariocas foram: *A Falecida* (1953), *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), *Os Sete Gatinhos* (1958), *Boca de Ouro* (1959), *O Beijo no Asfalto* (1961), *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, Mas Ordinária* (1962), *Toda Nudez Será Castigada* (1965) e *A Serpente* (1978).

comercial feito para ser oferecido ao público pagante, os que desejavam fazer um teatro de arte mas não recebiam as benesses da subvenção, e os que defendiam um teatro condizente com o modernismo já consolidado na literatura ou artes visuais no Brasil. É nesse contexto que Nelson Rodrigues surge como dramaturgo, e foi a partir do vigor desse tipo de foco valorativo na arte que seu teatro foi analisado e considerado por seus interlocutores.

Ainda no primeiro capítulo, a trajetória de Nelson Rodrigues é delineada, de modo que se possa perceber como foram construídas certas idéias, compreensões e imaginários do autor acerca da vida, do homem e da realidade. Nesse sentido, são considerados elementos como a vida em família, as experiências da infância no subúrbio carioca, a vivência nas redações de jornal, o assassinato de seu irmão, a fome, a tuberculose, a leitura de Freud e de Dostoiévski, enfim, tudo o que esteja relacionado ao modo trágico de Nelson Rodrigues enxergar as relações humanas. A partir dessa retomada da trajetória do autor, o que se delinea é a formação da sua idéia acerca da mulher, da sexualidade, da beleza, da condição humana de seres “exilados do paraíso”, da nudez, e toda uma “meditação acerca do amor e da morte”, como costumava enfatizar. (RODRIGUES: 1995, 286).

O segundo capítulo, “A diáfana pirueta e o salto mortal: primeiros passos na dramaturgia”, consiste na análise da comunicação entre Nelson Rodrigues e seus interlocutores – os intelectuais – através da análise das peças *A Mulher Sem Pecado* e *Vestido de Noiva*. Através da exposição do que é comunicado nas peças, do que é dito sobre a peça pelos críticos e do que Nelson Rodrigues comentou acerca do processo em suas crônicas, o que se realiza é uma tentativa de reconstruir o diálogo implícito entre autor obra e público, apontando para o que esse diálogo sugere na realização das obras seguintes. Nesse sentido, o segundo capítulo revela como a recepção positiva das peças analisadas abriu caminho para que o autor se sentisse à vontade para pensar na criação de obras extremamente afirmativas como foram as peças míticas.

Seguindo essa mesma perspectiva, o terceiro capítulo, intitulado “Teatro desagradável: o divórcio vital com o público e as tragédias cariocas”, expõe e analisa duas peças míticas de Nelson Rodrigues - *Álbum de Família* e *Anjo Negro* - e três tragédias cariocas – *A Falecida*, *Boca de Ouro* e *Toda Nudez Será Castigada*. A opção

por analisar *Álbum de Família* e *Anjo Negro* dentre as peças míticas se deve ao fato de que estas foram as mais debatidas, o que possibilita em grande medida o acesso à recepção que tais obras tiveram. *Álbum de Família* tem a especificidade de constituir o marco do “divórcio com o público” como será debatido logo adiante, permanecendo interdita por vinte e um anos. *Anjo Negro* traz a questão do problema racial brasileiro, o que provocou um grande volume de manifestações e debates dentre os críticos em jornais, possibilitando o acesso às considerações feitas pelos porta-vozes da opinião pública. Diante disso, o cotejamento dos conteúdos e discursos das peças míticas selecionadas com as expressões da recepção através das críticas e com as dificuldades enfrentadas diante da censura, foi o ponto de partida para pensar como o afastamento dos palcos e da aceitação do público estiveram relacionados ao encaminhamento dado pelo autor às tragédias cariocas. Mas mesmo com o afastamento dos palcos, não se nega, como será mais trabalhado no capítulo, que as peças míticas tiveram, à sua maneira, uma grande importância na consagração de Nelson Rodrigues como um grande dramaturgo.

Além do caminho traçado com a realização das peças míticas, a recepção positiva da coluna de contos *A vida como ela é...é* é um outro elemento que necessariamente está ligado ao direcionamento das tragédias cariocas. Diante dessa percepção, em um segundo momento do terceiro capítulo, as tragédias cariocas *A Falecida*, *Perdoa-me Por Me Traíres* e *Boca de Ouro* são analisadas em sua realização comunicativa, figurando enquanto uma reaproximação do autor com o público através da incorporação de elementos resultantes de seu diálogo intersubjetivo com aqueles que acompanhavam sua obra. A opção por analisar *A Falecida* e *Boca de Ouro* se deve ao fato de estas trazerem muito do imaginário do autor acerca do subúrbio carioca – legado das experiências de sua infância. Essas duas peças permitem que se note como o público se identificou com os temas suburbanos revelando uma abertura para receber tais obras. *Perdoa-me Por Me Traíres* foi selecionada para a análise por trazer uma especificidade: como se verá com mais detalhes ao longo da análise, esta peça teve uma reação muito forte do público na noite da estréia, o que permitiu ao autor ter uma dimensão direta da recepção do público. Em virtude desse fato, há um rico material no qual o próprio Nelson Rodrigues expõe a reação da platéia, e da sua experiência diante dessa reação. Por essa especificidade essa peça não poderia deixar de ser aludida.

Como coroamento desse itinerário comunicativo e criativo de sentidos e valores, são analisadas as peças *O Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada*. A escolha dessas duas peças se explica pelo fato de constituírem obras nas quais o autor, após um longo e turbulento processo de consagração e legitimação como dramaturgo, se sentiu à vontade de expor suas idéias acerca da humanidade e das relações humanas. Essas duas peças trazem a particularidade de expor o imaginário do autor de forma direta e ao mesmo tempo encontrar uma recepção positiva por parte do público – o que não ocorreu com as peças míticas. Essas peças figuram como representantes do que resultou o processo do qual participaram - e do qual foram tributárias –, no qual Nelson Rodrigues se consagrou como dramaturgo, afirmou sem concessões os seus princípios em relação ao teatro, foi rejeitado, voltou a ser aceito e, por fim, passou a se sentir à vontade para se expor nas entrelinhas do texto. O que se quer dizer com isso é que todo esse processo possibilitou a Nelson Rodrigues criar essas obras como *O Beijo no Asfalto* e *Toda Nudez Será Castigada*, que expressam todo o seu imaginário acerca da realidade e das relações humanas.

## **Capítulo1: A possibilidade de uma obra teatral**

### **1.1. Conceitos chave: imaginário, recepção e opinião pública**

Antes de dar início à exposição das considerações acerca do teatro de Nelson Rodrigues, faz-se necessária a apresentação dos conceitos pressupostos no olhar direcionado ao objeto na abordagem realizada. Como é sugerido na introdução, a presente pesquisa consiste na tentativa de conhecer a comunicação entre Nelson Rodrigues e o público através da sua dramaturgia. Assim, as obras são percebidas enquanto expressões dos valores caros ao autor, das realidades nele radicadas e das interpretações que ele construiu acerca dessas realidades experimentadas na sua trajetória. Essas expressões se realizam de fato na medida em que o público a que elas se dirigem as recebe e a elas reage. Nota-se que a construção dos textos também traz em si a consideração do público por parte do autor, portando um diálogo implícito entre Nelson Rodrigues e o público (RODRIGUES: 1993, 213).

Portanto, segue uma pequena revisão dos conceitos de *imaginário* na concepção de Cornelius Castoriadis (1982), Charles Taylor (1997) e Wolfgang Iser (1996), *recepção* no modo como é proposto por Iser e Paul Ricoeur (1994) e *opinião pública* como comparece na abordagem de Carlos Cossio (1973). Esses conceitos serão evocados para demonstrar como a perspectiva sociológica da comunicação artística, justificada por Antônio Cândido (2002), está pressuposta na orientação dada à presente pesquisa, revelando os pontos de partida, as adaptações na perspectiva adotada e o que está sendo buscado. Mas antes da exposição dos conceitos é necessário ressaltar que não se propõe uma síntese entre a visão sistêmica de Antônio Cândido e a abordagem fenomenológica e hermenêutica dos demais autores citados. O que se propõe é a apreciação da literatura como um processo comunicativo entre autor, obra e público como sugere Cândido, mas a partir da consideração de processos como recepção, constituição do imaginário e formação da opinião pública.

Justificando a abordagem sociológica de obras literárias, Antônio Cândido (1992) propõe o estudo dos aspectos sociais que envolvem a vida artística em seus diferentes momentos, focalizando a construção artística no nível explicativo e não ilustrativo. Com o intuito de transpor o abismo entre texto e contexto presente em

grande parte das tentativas de utilização de obras artísticas na sociologia, na sua proposta a arte deve ser considerada enquanto comunicação, mas uma comunicação expressiva, ou seja, a expressão de realidades profundamente radicadas no artista. Isso pressupõe muito mais do que as vivências do artista, pois este recorre ao arsenal da civilização para os temas e formas da obra, sendo estes sempre moldados pelo público a que se destina a obra – sendo este atual ou prefigurado. Assim, é necessária a inclusão de todos os elementos do processo comunicativo. Este ponto de partida conduz à investigação do modo como são condicionados socialmente os três elementos da comunicação artística: *o autor, a obra e o público*.

Em relação ao autor, para Cândido, cabe a pergunta acerca da sua posição na sociedade, ou seja, desvendar como um papel específico é atribuído ao criador de arte. Isso implica a consideração não somente do artista individual, mas também da formação de grupos de artistas. Além disso, a diferenciação dos grupos de artistas e o modo como tais grupos se apresentam nas sociedades estratificadas são elementos centrais para Cândido. Na relação entre o artista individual e o grupo ao qual pertence, Cândido nota que primeiramente há a necessidade de que um agente individual assuma a tarefa de criar a obra, sendo em seguida reconhecido ou não como criador – aceitação que está ligada ao destino de sua obra. A partir de então o autor pode fazer de sua obra o veículo de suas aspirações mais íntimas.

A obra depende estritamente do artista e das condições sociais que determinam sua posição. Nesse sentido, é exatamente o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação que nela se configuram no conteúdo e na forma artística em decorrência do impulso criador, sendo que os valores e ideologias colaboram mais para a conformação do conteúdo, e as modalidades de comunicação exercem sua influência na forma da obra. Antônio Cândido considera que a confluência desses fatores exerce orientação a criação da obra artística de modo que esta possa vir a influenciar o meio posteriormente.

Por fim, o terceiro elemento envolvido na comunicação artística é o receptor de arte que integra o público. Segundo Antônio Cândido, o público não constitui um grupo, mas um conjunto informe que não possui uma estrutura, compartilhando apenas o interesse estético. Nesse sentido, o caráter social do público estaria na formação do

interesse estético, uma vez que a sociedade traça normas para o amador de arte através da influência dos valores manifestos como moda, gosto, voga. Nesse sentido Cândido sugere que quando se tem uma impressão de que a apreciação de uma obra artística se dá pela posse de um gosto individualizado, se está pertencendo ao *público*, se pertence “... a uma massa cujas reações obedecem a condicionantes do momento e do meio”. (Cândido, 2002:36). Como ficará claro mais adiante na discussão acerca da *opinião pública*, essa maneira de perceber a recepção tal como é realizada por Cândido não coincide exatamente com a utilizada na presente pesquisa, o que não significa negar sua importância como ponto de partida para a discussão.

Privilegiando o conceito de *imaginário social* de Castoriadis (1982) como dimensão capaz de trazer à luz a especificidade da literatura enquanto objeto do conhecimento, Wolfgang Iser (1996) considera três correntes de acesso à literatura: a fenomenologia, a hermenêutica e a da *gestalt*. Pelo fato de enumerar tais correntes, não quer dizer que Iser está defendendo a eficiência incondicional destas, mas percebe que estas possibilitam a reação metodológica, ou seja, possibilitam o surgimento de novas propostas a partir das tentativas de superação dos limites interpretativos. Nesse sentido, a teoria fenomenológica investiga as condições de existência da obra de arte utilizando categorias de ordem ontológica, a teoria hermenêutica indaga pela auto-compreensão dos receptores em contato com a obra de arte através de categorias de ordem histórica e a teoria da *gestalt* averigua o uso da faculdade perceptiva dos receptores atualizada na obra por meio de categorias de ordem operacional. O que interessa nas três concepções é o fato de oferecerem conceitos-chave: estrutura, função e comunicação, que se apresentam como eficientes para a exploração de textos e constituem um eixo de orientação central na teoria da literatura através das reduções que operam e dos pontos salientados nestas reduções.

O texto literário é um ato intencional quanto ao mundo, que, como tal, é por certo estruturado, mas a estruturação é comandada pela particularidade do ato intencional que o texto ressalta. Segue-se daí que a teoria funcional é uma teoria do sistema e do contexto, ou seja, um tipo de abordagem a partir da qual se analisa a relação do texto com sua ambiência – se o texto se relaciona de modo a afirmar ou a negar as regras, as situações estabelecidas no “sistema”. Embora revele a que se destina o texto, o conceito de função não elucidada sobre a gênese do texto e sua constante

validade, ou seja, não esclarece como um texto nascido nas condições de uma precisa situação histórica pode sobreviver a ela e penetrar em outras situações. Não se cogita do receptor, o que seria necessário para entender a relação entre texto e contexto e para que os usos indicados do texto pudessem ser realizados como pragmáticos.

Visando organizar os processos de transmissão e recepção da obra artística e literária é cogitado também por Iser (1996) a percepção do processo de comunicação, no qual a literatura é percebida enquanto uma relação social comunicativa. Este conceito ganhou destaque graças à renúncia a colocações apriorísticas como a adoção da idéia de que a compreensão do texto se dá na descoberta de que o texto é enformado por estruturas e porta uma função a que se destina. Central para a perspectiva de Iser é o modelo da interação entre texto e leitor, sendo que o “inventário prévio” estrutural tem o caráter de indicação através do qual o texto se converte em objeto imaginário na consciência do receptor, e os conceitos de estrutura e função são vistos como pressupostos para que a transmissão e recepção se tornem processos descritíveis. Nota-se com isso o início de uma indicação de como os sentidos formulados pelo receptor no momento da fruição de uma obra é parte integrante da relação que esta constitui.

A partir dessa perspectiva que se volta sobretudo à *recepção* da obra, pode-se notar que a inovação trazida por um texto deriva da recodificação de fragmentos de textos selecionados ou de normas e valores selecionados pelo receptor ou leitor. Considerando que as relações esperáveis pelo leitor dirigirão as seleções que efetuará no texto, se pode conceber que a interação entre texto e leitor tem caráter de reciprocidade e sujeita ambos os pólos a um processo auto-regulador. Nesse sentido, o texto pode ser compreendido como um processo no qual ocorre a interação com estruturas, interação com a ambiência e interação com os receptores. Diante dessa importância legada à *recepção* da obra, Wolfgang Iser considera a dimensão do imaginário enquanto a dimensão última do texto. Isso porque tal dimensão possui um caráter difuso, ou seja, é capaz de assumir configurações diversas, estando sempre apto para o uso do escritor na construção do texto. E sendo o imaginário uma dimensão sempre apta para uso, Iser aponta a ficção enquanto a configuração sempre pronta para o uso do imaginário por excelência. A ficção possibilita que o imaginário organize os elementos suscitados para a composição da obra e provoque formas de percepção e contato com a realidade correspondentes a essa organização. A importância da ficção

para a superação de uma distância interpretativa entre a obra literária e a realidade reside no fato de que a mesma, exatamente pelo lugar privilegiado do imaginário na sua formulação, não se deixa determinar como uma correspondência contrafactual da realidade existente.

Tudo isso não quer dizer que só o imaginário constitui a ficção, mas sim o entrelaçamento entre o real e o imaginário a compõe. Na verdade, a sua ficcionalidade está no fato de representar sempre algo com a qualidade de um *como se*, ou seja, algo que não é idêntico nem ao imaginário e nem ao real. Nesse sentido a ficção representa a possibilidade de relacionar o representado a outra coisa. É nessa distância entre o que é representado e o que deve ser representado que se interpõe o imaginário do receptor no texto. Desta maneira a ficção impõe a necessidade de interpretação, uma vez que com a sua manifestação verbal há a necessidade de se revelar o que foi posto entre parênteses – sob condição de um *como se* -, e poder descobrir o seu significado latente.

Além da consideração da constituição do sentido do texto por meio da interpretação, há ainda a relevância da consideração da experimentação do imaginário projetado no texto na perspectiva de Iser. É exatamente essa experimentação do imaginário projetado no texto que constitui o núcleo do conceito de *recepção*, processo através do qual um objeto imaginário correlato do texto é produzido na consciência do leitor através de indicações estruturais e funcionais, proporcionando que atos de compreensão sejam dirigidos ao texto.

Em relação a essa experiência do texto que constitui o processo de recepção, Paul Ricoeur (1991) julga fundamental notar como a importância do mundo de ficção criado pela literatura é marcante, pois a partir da criação desse universo ficcional um horizonte de realidade é aberto através da multiplicação do senso de realidade de quem lê. Sendo uma relação que não se encerra no momento da ocorrência do discurso, o texto pode ser interpretado através do número indeterminado de possíveis leituras, constituindo então um discurso vivo. Considerando que as relações sociais se passam por intermédio de instituições, códigos e regras, Ricoeur aponta a literatura como uma dessas mediações. Ao contrário da opaca mediação da política, para ele a literatura constitui uma mediação transparente em que a instituição consiste exatamente no texto.

Além da *recepção*, a *opinião pública* é um conceito fundamental para a presente pesquisa. Esse termo é usualmente entendido como uma soma de opiniões individuais que adquiriu um estado público. Mas tal definição não distingue claramente as diferenças significativas entre a *popularidade de uma opinião* e a *opinião “autorizada”* ou *“qualificada”*, que pretende influir nas concepções coletivas. Embora existam intrínsecas relações de complementaridade entre elas, essa distinção parece essencial.

Carlos Cossio (1973) diferencia essas duas questões separando *opinião popular* (ou *do público*) de *“opinião pública”*. A primeira refere-se simplesmente a popularidade de uma opinião. É formada por opiniões pessoais ou conglomerados de opiniões particulares e se caracteriza por se formar a partir de casos concretos, circunstanciais e passageiros - como, por exemplo, as que existem nos momentos de eleições ou nas partidas de futebol. Nesse aspecto, em qualquer lugar ou situação coletiva, há sempre opinião popular. Sendo construída pela experiência prática, a opinião popular depende da estrutura de tipificações, relevâncias e estoque de conhecimento existentes em uma dada sociedade. Portanto, a opinião popular não se refere a um mundo exclusivamente privado ou subjetivo, mas a um mundo comum a todos. A *opinião pública*, por outro lado, diz respeito a um conhecimento fundamentado em princípios que giram em torno da aceitação - ou não - de determinados valores. É um processo de explicitação de valores e idéias através dos quais indivíduos ou grupos identificam e caracterizam determinados fenômenos sociais. Portanto, há uma dimensão de “conhecimento reflexivo” na opinião pública. Esta dimensão tem um caráter eminentemente societário, está presa a experiências sociais concretas e só através delas é que podemos compreender o seu significado. Assim, a opinião pública não expressa uma pura idealidade.

Tendo em vista o caráter “intelectual” da opinião pública, é de se supor que ela seja construída por determinados grupos de indivíduos que são socialmente legitimados a opinar. São os “porta-vozes” da opinião. Tendo em vista que a opinião pública atribua uma significação ou valor a algo, se pressupõe a existência de alguém que olhe, contemple ou censure uma dada experiência, tornando-a objeto de reflexão. Alguém que traduza em palavras e sentimentos tudo aquilo que é vivenciado por determinados grupos sociais e que esteja devidamente comprometido a propagar, difundir suas idéias, ideologias e concepções. O “porta-voz” é um “especialista” em seu círculo de ação,

alguém que tem um “conhecimento” em um determinado campo de saber e que desenvolve uma compreensão “objetiva” do seu mundo circundante ao fazer referencia a princípios que fundamentam o que é emitido (Schutz, 1971). Nesse sentido, há no “porta-voz” um caráter de “missão”, o que dá uma tonalidade emocional ao seu “que fazer”.

Um ponto fundamental na definição de opinião pública proposta por Cossio é que ela requer um processo de legitimação e, nesse sentido, ela expressa interesses de grupos. A compreensão desenvolvida pelo “porta-voz” não é uma questão de “plenitude intelectual” ou uma questão de verdade. Por se tratar fundamentalmente de um processo compreensivo que outorga a determinados valores um conjunto de princípios, o “porta-voz” é aquele indivíduo que está sintonizado com a “sensibilidade emocional” de determinados eventos ou idéias. Para que possa emitir idéias que alcancem um estado público, é necessário que o “porta-voz” seja foco de atenção para um grupo, para um auditório que escuta e espera algo dele. O “criador” da opinião pública tem de se tornar “visível” perante uma platéia. É nesse processo de aparição que ele desenvolve conhecimentos e contemplações considerados por seu público como “fundamentados”, “lógicos”. Assim, os princípios e os valores proclamados ou silenciados por um “porta voz” são em grande medida determinados por uma platéia. Portanto, a opinião pública não se desenvolve em um plano distanciado da opinião popular. Embora diferenciadas, ambas compartilham de uma realidade em comum. Como observa Carlos Cossio (1973), se toda opinião pública revela um nexo de união com a vida cotidiana na qual os indivíduos estão inseridos, ou seja, se a “sensibilidade emocional” de determinado princípio depende fundamentalmente da história vivida por uma coletividade, toda opinião pública é necessariamente filtrada por uma “sensibilidade coletiva”. A opinião pública está constantemente a se popularizar, a se converter em opinião popular, pois ela é sempre filtrada pela dimensão intersubjetiva de um determinado público.

O conceito de recepção e de opinião pública acima esboçados conduzem à idéia de “*imaginário social*”, conforme é elaborada por Castoriadis (1982) e Charles Taylor (1997). Para esses autores, o imaginário social diz respeito a concepções específicas de uma ordem moral, a qual estipula determinadas obrigações e direitos que configuram e organizam as relações sociais. Esse conceito não deve ser confundido com o de

“idealismo” ou “culturalismo essencialista”, pois pretende designar o que as pessoas na vida cotidiana percebem como sendo seu ambiente social, percepção esta que quase nunca assume a forma explícita de teorias, mas se manifesta sob a forma de imagens, ditos populares, lendas, etc. É este imaginário social que permite a “pré-compreensão” imediata de práticas cotidianas ordinárias, permitindo um senso compartilhado de legitimidade de ordem social. Assim, o imaginário social é tanto factual quanto normativo.

A característica básica do conceito de imaginário social é a de que ele é simultaneamente uma “instância” da aparição da alteridade - do novo - e, ao mesmo tempo, um “fechamento” dessa alteridade. Ou seja, partindo do princípio de que o social não é simplesmente um conjunto determinável de elementos bem distintos e bem definidos, pois o tempo sempre traz diferenças e alteridades, o imaginário social é o processo pelo qual a sociedade (ou segmentos dela) estabelece figuras e relações de e com essas figuras para representar – instituir – toda atividade social. Conforme Castoriadis (1982), a instituição imaginária da sociedade é realizada por uma “lógica” através da qual tudo o que se dá socialmente é conduzido a uma organização conjuntista. Com isso a sociedade estabelece o que é “objetivo”, o que é pertinente ou não, o que deve ser levado em conta ou não. Assim, as ações humanas (as experiências) passam a ser vistas como elementos de um conjunto, podendo adquirir uma “regularidade”, um “ordenamento” específico. É essa “lógica conjuntista-identitária” que oferece à sociedade pontos de apoio e de incitação para que os indivíduos possam estabelecer uma significação e defina o seu mundo. Trata-se, portanto, de um “enquadramento” do que é dado. Logo, a instituição imaginária da sociedade é, primordialmente, criação de *significações* que é elaborada por uma “lógica” específica. Tais significações são instituídas tanto por uma linguagem (dizer) quanto por um fazer social.

Se a opinião pública caracteriza-se por ser uma “contemplação” de algo através de determinados valores e princípios, ela é uma dimensão essencial e ineliminável do imaginário social. O “porta-voz” da opinião pública tem a função de estabelecer, fixar, um “esquema de reunião”, através do qual os objetos passam a ser socialmente definidos. Pelo papel que lhe é outorgado, cabe a esse indivíduo definir as propriedades do que é dado socialmente, oferecendo apoio parcial no processo de significação das

coisas. Utilizando-se a terminologia de Castoriadis, podemos dizer que o “porta-voz” da opinião pública objetiva “codificar” aspectos do mundo pela linguagem.

Após a exposição desse quadro conceitual, torna-se mais fácil notar as questões e relações que se pretende evidenciar a partir da análise da dramaturgia rodrigueana. Fica justificado como a trajetória do autor é retomada para expor a construção de traços de seu imaginário e como as reações de críticos publicadas em jornal são tomadas enquanto expressão da recepção das obras através dos porta-vozes da opinião pública. Com tudo isso, se propõe a análise desse processo comunicativo e da realidade envolvida e ao mesmo tempo resultante dele: a dramaturgia de Nelson Rodrigues.

## **1.2 - A cena teatral: Freud, expressionismo e obscenidade na década de 1940**

Falar em uma trajetória artística como é o caso da de Nelson Rodrigues exige a realização de certas contextualizações para que a importância de sua obra em um contexto cultural e artístico como o brasileiro seja percebida de maneira adequada. É costume entre críticos e estudiosos do teatro situar Nelson Rodrigues como responsável pela inserção da dramaturgia brasileira na atmosfera modernista na década de 40 que outras artes já respiravam desde a década de 20. Diante dessa espécie de consenso, mostra-se necessário, a princípio, pensar a respeito do teatro empreendido no Brasil no período em que Nelson Rodrigues despontou como dramaturgo, assim como pensar nas correntes de pensamento e de discursos em voga dentre intelectuais e artistas. Nesse sentido, um primeiro passo é situar Nelson Rodrigues na cena teatral, ou seja, diante de idéias, de artistas e intelectuais de seu tempo que estiveram envolvidos com a realização, discussão e problematização do teatro brasileiro, assim como diante das políticas públicas relacionadas com a realização de seu empreendimento teatral.

Para a realização da reconstrução da “cena teatral” compreendida entre as décadas de 20 à 40 do século XX, são utilizados enquanto fontes de dados os trabalhos *Nelson Rodrigues e a ob-scena contemporânea* (1999) e *A musa carrancuda* (1999) de Victor Hugo Adler Pereira, *Panorama do teatro brasileiro* (1962) de Sábato Magaldi, e *O teatro brasileiro moderno* (2001) e *Teatro em progresso* (1964) de Décio de Almeida Prado. A leitura de tais obras fornece um verdadeiro panorama de idéias e valores em voga no período, além de traçar um quadro de como o teatro no Brasil era

feito, era considerado por seus produtores e como era discutido pelos críticos. Outras fontes que venham a contribuir com a construção do argumento são citadas ao longo do texto, mas, para traçar esse panorama, a base é constituída pelos trabalhos mencionados.

Desde a segunda metade do século XIX, quando o teatro era considerado por intelectuais como Machado de Assis como “locomotiva civilizadora” da sociedade brasileira, o Brasil sempre recebeu a visita de grandes nomes do teatro francês, italiano e português. Diante das dificuldades impostas por ocasião da Primeira Guerra Mundial a partir de 1914, o Brasil se viu impedido de continuar importando produções teatrais européias, permanecendo afastado dos centros culturais e sentindo a necessidade de abrir caminho por conta própria. A partir de então passam a ser produzidos textos no Brasil cuja temática passou a girar em torno de temas brasileiros, mesclando comédia de costumes com reivindicação de valores nacionais. Note-se, portanto que estava em jogo a afirmação de valores familiares patriarcais, e, em consequência, normalmente as peças se ambientavam em fazendas e propriedades rurais. Além disso, não se revelava nos textos nenhuma tentativa de afastamento da rígida sintaxe lusitana, que não era mais usada na fala popular. (FARIA: 2001)

Nas décadas de 20 e 30, a característica principal da dramaturgia brasileira foi permitir que os atores que se tornassem ídolos populares. Exatamente nesse período se esboçaram as figuras de Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira enquanto atores de grande destaque, cuja projeção chega até os dias atuais. Esses e outros atores, que figuravam enquanto grandes nomes, se colocavam como personalidades centrais de companhias teatrais e atuavam como força que atraía as platéias aos teatros. A produção teatral brasileira ainda não contava com a atuação de diretores de cena que conferissem uma visão unitária ao espetáculo, e, com isso, o que se podia ver era a projeção da personalidade de astros que desempenhavam papéis como se estivessem representando a si mesmos no palco.

Até 1937, quando foi criado o Serviço Nacional de Teatro, o Estado não participava de nenhuma forma a estimular as produções no setor teatral, exercendo alguma atuação apenas por meio de mecanismos de repressão. Nesse sentido, desassistido por qualquer tipo de subvenção, patrocínio ou legitimação por parte dos canais oficiais, desenvolve-se a produção do teatro de revista e do teatro de *boulevard*,

gêneros que atraíam ao grande público. Os dois gêneros de espetáculo cômico prevaleciam comercialmente sobre as tentativas de implantação de um teatro “sério” ou “de cultura”, praticamente impossível sem investimentos governamentais. Nessas circunstâncias, na medida em que também contribuía para a atração de platéias, a presença do “estrelismo” de grandes atores das companhias era vista como uma possibilidade de manter a continuidade das companhias.

Quando alguns estudiosos do teatro como Sábato Magaldi (1962), por exemplo, afirmam que o teatro brasileiro não respirou a atmosfera modernista da Semana de 1922, e que se manteve longe dos *ismos* europeus, não se está necessariamente negando que tenham havido tentativas de trazer para a dramaturgia algumas aproximações com o modernismo. Tal tentativa se pode notar, por exemplo, com o dramaturgo Renato Viana, que empreendeu uma reação contra o atraso no teatro através do movimento que intitulou “batalha da quimera” e da inserção de temáticas caras à psicanálise nos seus textos como comparece em *Sexo e Deus* (1934). De acordo com Sábato Magaldi, então se tentou pela primeira vez a aplicação cênica do som e da luz como valores de ação dramática, recursos que por sua vez não compensaram a fraqueza irremediável de sua dramaturgia. É interessante ressaltar que até no nome do movimento proposto por Renato Viana está implícita uma descrença de que no teatro poderiam ter sucesso as rupturas modernistas como a adoção de temas mais subjetivos que levassem a reflexão, ou a adoção da técnica sem o apoio de canais oficiais que oferecessem um suporte financeiro para tanto. Sem dúvida um público habituado a peças “digestivas” não pagaria para trocar seu hábito por um que dependesse mais esforço sem a formação de um gosto e valorização de um teatro que levasse à reflexão.

Outra tentativa de superar as limitações encaradas pelos produtores teatrais no Brasil em relação à realização apenas de encenações que se enquadrassem diretamente no gosto do público pagante foi o Teatro de Brinquedo. Fundado por Eugênia e Álvaro Moreyra, o Teatro de Brinquedo estreou em 1927 com a peça *Adão e Eva e Outros membros da família*. Como descreve Sábato Magaldi (1962), na montagem os atores interpretavam simulando um teatro de bonecos de forma que a distância entre platéia e palco ficasse delineada o suficiente para causar um estranhamento na platéia. Esperava-se com esse estranhamento que o público fosse levado a uma reflexão acerca das questões levantadas no palco. Com essa iniciativa o grupo alcançou um sentido de

atualização técnica e estética mais próxima dos cânones proclamados pelo modernismo, porque com atores que representavam bonecos não havia espaço para a projeção de atores sobre as personagens.

Além da técnica, o Teatro de Brinquedo inovou também no que diz respeito à formulação e declaração de princípios e de uma concepção acerca do teatro. O que fundamentava o discurso do Teatro de Brinquedo era a idéia de que a arte constituía um evento capaz de provocar uma reflexão posterior, e, nesse sentido, a escolha dos temas deveria ser realizada visando a proposição de questões para a tal reflexão. Nesse sentido, como afirmava Álvaro Moreyra, eles queriam realizar um teatro que fizesse sorrir, mas que também fizesse pensar. Um teatro com reticências. O último ato seria então a reflexão dos que assistiram ao espetáculo. Sem dúvida, o Teatro de Brinquedo figurou enquanto uma matriz de onde saíram nomes importantes no processo de modernização teatral no Brasil. Dentre os membros iniciais do grupo estavam Joracy Camargo que foi um dos maiores sucessos de público e crítica do teatro “sério” na década de 30 e Brutus Pedreira, um dos fundadores do grupo *Os Comediantes* – que será discutido detidamente mais adiante.

Em 1932, Joracy Camargo, egresso do Teatro de Brinquedo, lança *Deus lhe pague*. Além de ser um sucesso de bilheteria, a peça foi muito discutida pelos críticos. Por trazer para a cena uma crítica à desigualdade social, *Deus lhe pague* ganhou respeito de alguns críticos como Gilberto Amado que, segundo Nelson Rodrigues (RODRIGUES,1970), considerou a peça a única produção universal da dramaturgia brasileira. Por outro lado, para Sábato Magaldi, *Deus lhe pague* “nasceu de um lugar comum e se nutriu de frases feitas, desembocando em uma subfilosofia”(MAGALDI, 1962).

Além das já citadas tentativas de superação de um teatro bastante criticado pelos intelectuais e de aproximação em relação a características modernistas, não se pode deixar de citar as peças de Oswald de Andrade. O poeta, romancista e participante ativo da Semana de Arte Moderna de 1922, ofereceu também para o teatro um pouco de sua capacidade antropofágica, ou seja, tentou empreender a realização de peças que utilizassem o potencial criativo presente na “existência palpável da vida” da sociedade brasileira ao invés da importação de uma consciência enlatada. Assim, na década de 30

escreveu três peças que permaneceram acessíveis apenas em páginas impressas, com exceção de *O rei da vela*, encenada em 1967 quando o autor já havia morrido. Ao escrever suas peças, Oswald de Andrade não levava em consideração os limites da dramaturgia brasileira, e ousava na construção de textos que se revelaram inviáveis diante do modo de fazer teatro do período, que, como já foi visto, se centrava na figura do ator principal e sua intuição.

*O rei da vela*, escrito em 1933 guardava uma distância enorme do tipo de texto teatral que se produzia no período. Enquanto a maioria dos textos consistia em uma afirmação de valores familiares, ou de uma risível crítica de costumes, Oswald de Andrade traz uma crítica violenta às desigualdades da sociedade brasileira através da percepção da especificidade de um capitalismo implantado sobre bases patriarcais e de relações baseadas no favor e no prestígio. Nesse sentido, como afirma Sábato Magaldi (1962) a respeito do teatro de Oswald de Andrade, o autor dormiu no livro pela não funcionalidade de suas peças: não funcionalidade explicada pela grandeza, por excesso, por riqueza, por esquecimento dos limites do palco, graças à sua imaginação riquíssima e uma total ausência de convencionalismo. A encenação dirigida por José Celso Martinez em 1967 veio comprovar que a “não funcionalidade” era uma questão relacionada ao período em que foi escrita a peça, ou seja, relacionada a um modo de montar as peças que não dava conta de articular a complexidade de um texto como o do “antropófago”.

É possível concluir que, embora durante as décadas de 20 e 30 tenham ocorrido algumas tentativas de inserir o teatro em um contexto que já colhia frutos da consolidação de proposições modernistas, como a inserção de temáticas de cunho existencialista por parte de Renato Viana ou a utilização de técnicas apuradas de encenação como é o caso do Teatro de Brinquedo, somente na década de 40 o teatro realmente ganha contornos próximos de princípios modernistas como sugere uma grande parcela dos intelectuais e críticos teatrais do período. Nesse sentido, é importante analisar que contornos são esses, que aproximação com idéias foi essa, e, sobretudo, quem foram os responsáveis por essa aproximação. Em suma, se mostra necessário delinear a “atmosfera” cultural do período.

Em relação ao que ocorria no teatro em um nível mundial, desde o final do século XIX a maioria dos dramaturgos de destaque assumia o compromisso de apresentar em cena um determinado modelo da vida humana que incluía uma caracterização da sua concepção de indivíduo. Esse fato demonstra a íntima ligação do teatro com o desenvolvimento de disciplinas dedicadas ao estudo do homem, e com correntes filosóficas e literárias relacionadas a tais disciplinas. Nesse sentido, um ponto fundamental é o desenvolvimento da psicanálise e sua difusão dentre os intelectuais como uma influente de visão de mundo no pensamento do século XX.

Na consideração de Victor Hugo Pereira (1999, 63), o fascínio de artistas e literatos como Stefan Zweig, Roman Rolland e Thomas Mann pela psicanálise, transformou a disciplina em uma espécie de religião psico-literária na qual era divulgado um freudismo vulgarizado ou seja, uma interpretação que não se prestava a fins terapêuticos ou científicos, mas considerava os saberes psicanalíticos enquanto um sistema que prometia dar respostas a problemas dos mais variados âmbitos da existência. Assim, esse freudismo vulgarizado era utilizados por tais escritores para orientar suas próprias vidas, mas principalmente para a construção de suas obras. Embora contribuísse para a divulgação da sua disciplina, essa devoção era encarada com reservas por Freud, pois ele tinha em mente afirmar o caráter científico, e não religioso da psicanálise.

Diante desse processo de “psicologização” da sociedade ocidental a partir do final do século XIX, o teatro absorve a lógica que norteia a cientifização dos ramos dos saberes do comportamento humano. Pode se perceber, a partir dos discursos de dramaturgos como Antonin Artaud (1985) ou Strindberg (1963), que é assumido o projeto de tornar o teatro um espaço privilegiado de observação das atitudes individuais, um espaço onde se pode penetrar nas sutilezas da vida íntima até chegar às motivações das paixões e dos desvios de caráter ou de conduta. Aí se pode notar uma influência marcante da psicanálise: enquanto as minúcias da vida íntima são expostas no palco, o espectador é situado em uma posição distanciada da cena, assumindo uma posição de observador, testemunha ocular dos fatos que são desnudados no palco.

A adoção de idéias caras à psicanálise no teatro resultou em modificações dos gêneros, assim como transformações no modo de construir personagens e de perceber o

que resultava da recepção dos espetáculos. Nesse sentido, deixa-se de lado as antigas críticas de costumes direcionadas a sociedades como um todo para centralizar o foco no indivíduo que compõe a personagem. A proposta de centralizar o drama em um indivíduo teve como resultado a incorporação de elementos do épico no sentido de se utilizar aquele personagem-indivíduo para apresentar idéias em cena e fazer com que o público se sentisse impelido a julgar essas idéias, na medida em que estivesse situado uma distância emocional da ação enquanto observador. Além disso, o espaço cênico passou a ser utilizado para a apresentação das percepções e sensações de um indivíduo. Assim, na maioria das vezes o drama refluí para a figura central se limitando a essa personagem, constituindo portanto um monodrama. Quando envolvia outros indivíduos, estes figuravam como moldura de referência da personagem principal, constituindo-se uma dramaturgia do Eu. A esse respeito, Victor Hugo Pereira parafraseia o Strindberg dos últimos parágrafos de *Senhorita Julia* (1963) e afirma: “Os atores devem exprimir sutis “estados de alma” e a cena estará preparada para que o espectador possa observar esses sinais do interior que encontram espaço privilegiado para sua exteriorização”. (PEREIRA:1999, 59)

É possível notar como, através da inserção da concepção de indivíduo figurando enquanto ponto central dos textos dramáticos, formou-se uma nova maneira de perceber a realização do teatro como um todo, ou seja, uma nova concepção de personagem enquanto indivíduo com suas sensações e dilemas, uma nova proposição de reflexão e posicionamento diante do espetáculo para o público e uma nova percepção de que tipo de resultado uma encenação poderia causar. O modo como a concepção de encenação passou a ser encarada é em parte compreendida através da visão de Baudrillard de *obscenidade*. A obscenidade é uma noção formulada pelo autor que toma como base a utilização do sentido literal de “obsceno” enquanto aquilo que se projeta para o foco da atenção, destacando certos temas e objetos cercados em outras épocas da aura do proibido ou secreto. Portanto para tal autor, “O pornô é somente o limite paradoxal do sexual: exacerbação realista, obsessão maníaca do real – isto é o ‘obsceno’ etimologicamente e em todos os sentidos” (BAUDRILLARD: 1977, 28).

Baudrillard considera que a sociedade contemporânea “prolifera” baseada numa lógica que tem como um de seus princípios a obscenidade, na medida em que se adquiriu a compulsão em tudo materializar, em tornar visível, em trazer para a cena as

minúcias das intimidades antes reservadas para o âmbito privado. A análise do desenvolvimento das práticas ligadas ao visível em diferentes âmbitos da vida cotidiana e suas relações com o surgimento de novas subjetividades, no cenário social e em suas figurações artísticas ou teóricas, contribuiu para novas perspectivas no estudo do teatro na medida em que se passou a encenar, ou a tornar visíveis o que antes passava despercebido ou então era escondido: as motivações, paixões e sentimentos das personagens. Em relação ao contato com paixões, idéias e sentimentos materializados e tornados visíveis Baudrillard aponta para a existência de uma ambigüidade, pois vinculados aos prazeres propiciados pela visão estão um perigo e um fascínio: a ameaça de diluição do ser na indeterminação do que lhe é totalmente externo. A esse respeito afirma Antonin Artaud:

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam as personalidades, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e onde o homem nada mais é que um reflexo. Criar mitos é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida em seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens nas quais gostaríamos de nos reconhecer. (ARTAUD: 1985, 148).

É interessante, portanto, relacionar o desenvolvimento de ciências que se dedicam ao desvendamento de pontos como motivações, paixões e sentimentos do homem e a própria noção de sujeito que permeia a sociedade contemporânea, de forma que esse “desvendar” se faz presente inclusive na cena teatral, enquanto espaço por excelência para exposição ou revelação “obs-cena” de elementos que antes passavam despercebidos ou eram escondidos. Dessa maneira, se passou a apresentar em cena as minúcias dos processos psicológicos a que estavam sujeitos os indivíduos/personagens dos dramas representados.

Além da institucionalização do teatro nos cânones do chamado “realismo psicológico” houve também a recuperação do sentido trágico da loucura, recuperação esta que tem a ver com a exposição do que era escondido. Como ponto fulcral do teatro não realista, estava situada a problematização das idéias vigentes sobre a subjetividade revelando a rebeldia contra o psicologismo dominante no conjunto da produção cultural. Nesse sentido, segundo Pereira (1999) pode-se notar o destaque de duas correntes distintas, porém intimamente relacionadas, no teatro que começava a ser qualificado de

“moderno”: o desenvolvimento de um projeto iluminista de pesquisa da alma humana correlato aos progressos da psicologia e que muitas vezes se submetia a tais progressos, e, por outro lado, a permanência e renovação de uma linha de produções que denunciavam a falência da razão e exaltavam a capacidade criativa do homem. Nessa linha que privilegia e exaltação das características abissais do homem, o expressionismo é considerado por muitos críticos como marco da modernização do teatro ocidental.

À maior e mais minuciosa exposição da esfera do privado corresponde a mudanças de perspectiva, o que implica inovações na estrutura narrativa e na construção dos diálogos, na medida em que se aproxima do modo como os acontecimentos são vivenciados pelas personagens. Nesse sentido, a proposta expressionista de revelar a desordem psíquica oculta na aparente ordem da sociedade moderna tem uma implicação direta com a expressão irrestrita de energias aprisionadas, ou seja, com trazer à visibilidade os sentimentos aprisionados das personagens que em muito tem a ver com a feitura dos do teatro do Eu.

A exposição das regiões abissais da psique humana recorrente na concepção expressionista, sobretudo no teatro, está relacionada à tentativa de abstrair os objetos do mundo cotidiano, retirá-los de seu contexto normal e utilizar de maneira mais expressiva possível como visão do poder criativo do homem que permanece oculto na maioria do tempo. É nesse sentido que as personagens em dramas permeados por características expressionistas comparecem normalmente em situações limite, em situações em que os rumos de sua existência estão se revelando de maneira muito forte, permitindo que os sentimentos envolvidos nesse processo fiquem explícitos de maneira bastante clara. Assim, o artista que se percebe como expressionista assume uma posição de visionário, capaz de libertar a expressão da linguagem, valores e modelos da sociedade que aprisionou o poder expressivo do homem. O autor que parte de uma perspectiva expressionista de construção de sua obra, se sente capaz de expressar os níveis mais profundos da personalidade das suas personagens. (BRADBURY,1998)

No teatro americano, Eugene O’Neill e os grupo de amadores *Provincetown Players* ilustram o prestígio conquistado pela psicanálise e a adoção de características expressionistas nos palcos modernos no início do século XX. Em primeiro lugar, Pereira (1999) considera que o cotidiano desses consumidores ávidos das teorias de Freud

estava impregnado por explicações de ordem psicanalítica através do comentário de um de uma das atrizes do grupo, que declarou não conseguir comprar um doce sem ouvir falar do complexo de alguém. Por outro lado, nota a grande influência de Freud no modo como O'Neill construía seus textos. Seguindo uma tendência cara ao expressionismo de demonstrar que a criação se deu de forma espontânea, e não pela filiação aos cânones já consagrados, O'Neill negou qualquer influência do pensamento de Freud nas suas peças, assumindo ter tomado contato apenas com algumas de suas obras e se declarando adepto das concepções de Jung. No entanto, para citar apenas um exemplo, sua peça *Desire under the elms* (1924), que trata da história de uma família que vive em uma casa isolada do restante da sociedade, revela a atenção a idéias e conceitos desenvolvidos pela psicanálise freudiana tais como arquétipos primitivos, o amor a terra tributário do mal estar da civilização, e o exílio na terra como forma de pensar como seria a existência sem o restante da civilização, com exceção da família. Assim como em *Álbum de Família*, peça de Nelson Rodrigues que será discutida mais adiante, em *Desire under the elms* (1924) o isolamento da família do restante da sociedade permite a manifestações de forças telúricas sobre as personagens, assim como a manifestação dos instintos mais primitivos, dos sentimentos mais básicos do homem.

No Brasil, a porta de entrada para as idéias de Freud foi, em grande medida, o contato que intelectuais e artistas modernistas como Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Oswald de Andrade mantiveram desde a década de 20 com a psicanálise e com correntes artísticas relacionadas à tal teoria. O que mais os atraía era o modo como a realidade podia ser percebida, abrindo espaço para que mais do artista pudesse ser posto na criação, identificando-se com correntes artísticas como o surrealismo e o simbolismo por exemplo. Nesse período se iniciaram também as primeiras tentativas de implantação da psicanálise com finalidade terapêutica no país. Os intelectuais e artistas modernistas brasileiros encontraram na obra de Freud uma fonte atualizada e atualizadora de seus ideais estéticos. Diante da atualização de tais ideais, no que diz respeito ao teatro, começou a se delinear um processo de insatisfação com o tipo de construção dramática realizada, mas também se criou uma expectativa em relação à quando o teatro se aproximaria dos ideais estéticos já alcançados pela literatura, artes plásticas e poesia (PEREIRA: 1999, 79).

Exatamente na década de 40, nota-se entre os intelectuais uma exacerbação na cobrança para que o teatro desse seu passo em direção à adoção da estética modernista, graças a uma sensação de “fim de ciclo” que experimentavam em relação à produção cultural. Segundo Pereira (1999), essa sensação foi reforçada graças à deposição de Getúlio Vargas, ao final do Estado Novo e ao fim da II Guerra Mundial. Assim, o carisma de atores, as comédias de costume, a linguagem formal diferente da fala popular eram pontos já encarados como o atraso do teatro a ser superado o mais brevemente possível. Diante da renovação incipiente, a adoção de políticas públicas em relação à produção cultural não pode ser negligenciada como um fator participante do processo. Nesse sentido, é necessário relacionar as políticas culturais realizadas no período com as transformações no teatro brasileiro. Como já foi salientado anteriormente, até 1937, ano da criação do SNT - Serviço Nacional do Teatro - , as políticas públicas direcionadas para o setor teatral eram apenas no sentido de exercer uma censura às produções que trouxessem consigo alguma espécie de crítica à política governamental. Com a fundação do SNT, muitas tensões no setor teatral se delinearão envolvendo a percepção de como se efetivariam transformações no teatro brasileiro e a possibilidade de se desenvolver espetáculos “sérios” ou dramaticamente valorizados pelos participantes do campo – críticos, atores e autores das peças.

Envolvidos no cenário teatral da década de 40, que se está pretendendo contextualizar aqui por ser o período em que Nelson Rodrigues desponta como dramaturgo, três grupos de opinião que alimentavam as polêmicas acerca da modernização teatral brasileira se destacavam: o grupo dos profissionais, normalmente à margem dos financiamentos do SNT, que realizava montagens de peças direcionadas ao gosto do público pagante como forma de dar seguimento a suas atividades e apontava o subdesenvolvimento do gosto do público como causa do “atraso” teatral em relação à estética modernista; o grupo que encarava o teatro enquanto um empreendimento empresarial e era contra a participação do SNT no setor por provocar uma concorrência desleal e ir de encontro às leis de mercado; e por fim o grupo dos “amadores”, dos que assumiam uma postura de diletantes que se dedicavam ao teatro enquanto arte que se justificava em si mesma, e não enquanto modo de sobrevivência ou oportunidade de negócios que devesse visar o gosto do público. Exatamente nesse terceiro grupo, que se situava no centro da polêmica, estavam inseridos o grupo *Os Comediantes* e Nelson Rodrigues. Poderia se considerar os debates e as polêmicas em que esses três grupos

estavam envolvidos como as disputas simbólicas características de um campo de produção cultural e simbólica. Portanto, recuperando parte desses debates, pode-se afirmar que estão delineados os contornos do campo teatral brasileiro como se apresentava na década de 40.

Antes de traçar as linhas das polêmicas envolvendo o campo teatral, falar um pouco acerca de como funcionava o SNT se mostra necessário, uma vez que grande parte dessas polêmicas em certa medida estavam se referindo ao modo como os grupos se relacionavam com o Serviço. Com a inauguração do Estado Novo foram criados mecanismos burocráticos que centralizavam o controle do Poder executivo sobre as atividades políticas e econômicas, mas, além disso, as diversas formas de produção ideológica também foram alvo da interferência do poder executivo. Foram criados órgãos como o DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda – que cuidava da imagem do governo e de manter uma uniformidade ideológica nos meios de comunicação. Além disso, a Rádio Nacional foi assumida pelo governo, e, através dos investimentos que recebeu, passou a ter a maior audiência do país. Incluído no modo como a política do Estado Novo em relação à cultura se efetivou, tendo à frente do Ministério da Educação e Saúde Gustavo Capanema, a inserção de uma considerável parcela dos intelectuais no serviço público resultou em uma relação de influência, dependência e favor entre esses intelectuais e os órgãos públicos tal como considera Pereira. (1999a)

A adoção da prática da subvenção por parte do Estado foi uma das políticas de contato entre o regime político e o poder de criar e influenciar sentidos que as produções culturais trazem em si. De acordo com Pereira (1999a), a concessão de subvenções possibilitou o desenvolvimento de mecanismos de produção e legitimação de obras paralelos ao mercado cultural, ou seja, possibilitou a realização de obras que não dependessem do aval econômico de parcelas expressivas do público para se afirmar e garantir a produção futura do autor. No entanto esses mecanismos de premiação e subvenção interferiam diretamente na divulgação e escolhas a serem produzidas no setor privado. Nesse contexto de orientação ideológica e controle das produções culturais, o SNT surge como órgão subordinado ao Ministério da Educação e Saúde, tendo como propósito básico o exercício da disciplina sobre as atividades ligadas ao teatro e uma interferência direta nas etapas iniciais da produção.

Diante da atuação do SNT no sentido de autorizar, subvencionar ou censurar as peças, como foi dito logo acima, os posicionamentos se dividiram formando três correntes de opinião e, sobretudo de posicionamento em relação ao modo de fazer teatro. O discurso de um dos grupos se desenvolvia a partir da dicotomia entre “teatro sério” e “teatro para rir”. Eles consideravam o teatro sério artisticamente superior, afirmando que tinham intenção de realizar espetáculos de “pura arte”, mas atribuíam ao público a responsabilidade por aceitar apenas os gêneros para rir. Nesse sentido, eles alegavam não poder escolher o repertório que idealizavam graças à ausência de público para a apresentação de gêneros que não fizessem rir sem necessitar de grandes reflexões, e as casas vazias implicavam em dificuldades financeiras. Argumentavam então que a necessidade de repor imediatamente os custos da produção obrigava a companhia a fazer concessões ao gosto do público, visando reconquistá-lo.

Dentre os que apontavam o público como responsável pelo tipo de produção mais recorrente estão os críticos Mário Nunes e Jota Efegê, os autores Joracy Camargo, Raimundo Magalhães Júnior, Amaral Gurgel, Guilherme de Figueiredo e a artista-empresária Bibi Ferreira. Segundo Pereira (1999a), estes não viam com bons olhos as tentativas de implantação do “teatro de arte” que não levassem em conta o público, sobre o qual deveriam incidir as medidas práticas de transformação do teatro. O público era visto sob duas perspectivas: como platéia que tem um determinado nível de compreensão do espetáculo e como público pagante. Nesse sentido, para eles, somente a formação intelectual de uma platéia adequada possibilitaria o surgimento de um público pagante. Nesse sentido, o estado deveria participar com medidas educativas, ou seja, um processo de “preparação de um público”.

Não se deve pensar que os discursos dos que responsabilizavam o gosto do público pelo tipo de teatro realizado no Brasil de então em tudo se afinavam. Como fica claro na análise de Pereira (1999a), havia discordâncias de alguns pontos entre a opinião dos críticos, que acreditavam na possibilidade de elevação do gosto do público através do contato com espetáculos elevados, e dos autores teatrais deste grupo, pois estes sentiam mais de perto as dificuldades econômicas incidindo na impossibilidade de apresentação de espetáculos de pura arte, e por isso consideravam que não se poderia propor modificações no teatro através da imposição de um tipo de espetáculo

inacessível à platéia, sob pena da instabilidade de público, e, portanto, das companhias. No entanto, críticos, autores e atores deste grupo consideravam o modelo de subvenção exercido pelo SNT um tanto paternalista, na medida em que os privilegiados normalmente tinham relações com os intelectuais próximos ao governo. Apesar da desconfiança em relação à concessão de subvenções, não consideravam que seria uma vantagem maior a substituição do controle estatal sobre a atividade teatral pela organização empresarial da cultura, pois o interesse comercial era considerado incompatível com os ideais artísticos, ou seja, uma forma de degradação dos objetivos da produção cultural.

Um segundo segmento de opiniões em relação à produção teatral e sua relação com o SNT na década de 40, como expõe Pereira (1999a), trazia como questão principal no seu discurso a profissionalização no teatro. Isso porque os componentes deste grupo reconheciam o caráter comercial da atividade teatral, e nesse sentido para eles estava abolida a polêmica entre “teatro sério” e “teatro para rir”. Para eles, a profissionalização dos críticos resultaria em uma maior isenção destes, o que teria uma relevância no sucesso comercial dos espetáculos. Além disso, consideravam que os aumentos quantitativos de público, de casas de espetáculo e de possibilidades de emprego implicariam mudanças qualitativas no teatro. Portanto, avaliavam que a atuação do governo deveria focar esse aspecto quantitativo, e desejavam o fim da subvenção porque estas deturpariam as leis de mercado provocando concorrência desleal e o surgimento de produções alheias ao gosto do público. Os intelectuais eram vistos então como ameaça, pois sua vinculação com a administração pública facultava-lhes o poder excepcional de impor um padrão único aos espetáculos teatrais.

Situado no centro da polêmica, atacado pelos discursos dos dois grupos vistos anteriormente, o terceiro grupo era o que melhor lidava com a política de subvenções do SNT conforme a conclusão de Victor Hugo Pereira (1999a). Este grupo era composto por críticos teatrais como Pompeu de Sousa, Edmundo Liz, Gustavo Dória e Renato Vieira Mello, os autores teatrais Carlos Lacerda, Maria Jacinta, Miroel Silveira e César Leitão, e os artistas-empresários Brutus Pedreira e Maria Sampaio. Partindo da contradição teatro para rir/ teatro sério, esse grupo via com otimismo o momento teatral no Brasil. O trabalho da companhia Dulcina-Odilon e do conjunto de amadores *Os Comediantes* apresentava-se para eles como prova da vitalidade do teatro sério. Um dos

componentes do grupo, o renomado crítico Pompeu de Sousa, considerava que existia no teatro um processo evolutivo e na medida em que o teatro brasileiro se aproximava da sensibilidade artística e se distanciava da emocionalidade pura que aparecia com as improvisações nos espetáculos, tinha a qualidade elevada. O grupo de amadores era considerado então como paradigma desse distanciamento de uma emocionalidade pura. A possibilidade de aproximação com uma sensibilidade artística apurada era vista através da utilização de recursos técnicos como instrumentos de controle da relação entre o palco e o público. Nesse sentido, o teatro para rir poderia ser substituído por um tipo específico de teatro sério: um teatro com qualidade assegurada pela técnica.

É exatamente dentre os componentes desse grupo, principalmente pelo grupo *Os Comediantes*, que a importância da autoridade do diretor começa a ser admitida, de modo que não se vê mais a atriz vedete e chamariz para o espetáculo, não se depende mais do carisma das grandes figuras para garantir o público. Nesse ponto, o grupo em questão se distancia bastante do primeiro grupo analisado, pois, reconhecendo a importância da técnica e da necessidade de realizar produções de qualidade para garantir bilheterias, já não se responsabiliza o público, mas sim o autor e o ator pela qualidade e pelo nível do espetáculo. Portanto, na medida em que consideravam o público enquanto receptor passivo capaz de absorver as transformações que dependiam da iniciativa dos diretores do espetáculo, os componentes deste grupo consideravam viável a implantação de um teatro de cultura a partir da modificação de fatores relacionados à “cena”, ou seja, à apresentação do espetáculo e suas características.

Diferentemente do que pensavam os outros grupos de opinião discutidos, os componentes do grupo em questão consideravam a aproximação com o teatro estrangeiro de maneira positiva, mas não apenas através da importação de peças. Na verdade a aproximação desejada era a que significava a adequação e aperfeiçoamento das técnicas de encenação. Para eles a presença do diretor em cena era a principal medida a ser tomada para melhorar o nível dos espetáculos no Brasil. O desenvolvimento técnico do trabalho do ator, através do “estudo” e da “direção de cena”, tinha por objetivo superar a “auto-suficiência” e o carisma puramente pessoal do ator junto aos espectadores.

Aceita e valorizada pelos diletantes que compõem o grupo em questão, a influência européia trazida por diretores refugiados no Brasil durante a Primeira Guerra, como é o caso de Ziembinski e Turkow colocava em questão a montagem tradicional de espetáculos no Brasil. O diretor de cena passava a significar um veículo de aquisição de técnica européia e a elevação do teatro brasileiro ao nível da cultura internacional de elite. Nesse quadro, a exclusão da improvisação era um dos primeiros passos a serem trilhados, por ser considerada sintoma da falta de formação de atores e do “atraso” cultural. A importação de textos também foi uma prática marcante desse grupo, representada radicalmente pela afirmação de Carlos Lacerda de que preferia ver Shaw mal representado a qualquer chanchada bem urdida. (LACERDA, apud PEREIRA: 1999).

Em meados da década de 40, época em que o SNT já atuava no setor através de subvenções e censuras despertando os posicionamentos e a formação de discursos acima citados no que se poderia considerar como “campo teatral”, nota-se que o caráter vanguardista do modernismo já havia sido superado. No entanto, pode-se afirmar que desde os anos 30, a diluição que o movimento sofreu levou algumas de suas conquistas a serem incorporadas aos padrões oficiais de arte. Exatamente os componentes deste terceiro grupo, assumiram a tentativa de realizar no teatro a “inovação” que vinha se tornando institucionalizada e canônica desde a Semana de Arte Moderna em outras artes e tão reclamada pelos intelectuais.

É também importante ressaltar nesse panorama que além da vinda de diretores de cena para o Brasil como refugiados, a conjuntura política da guerra possibilitou também que a companhia de Louis Jouvet se fixasse no Brasil ao ser impedida de voltar à França. De acordo com Sábato Magaldi (1962), não há dúvida que com essa estadia o padrão teatral europeu de teatro foi divulgado. Em se tratando de influências conjunturais, há que se ressaltar também a importância de alguns outros fatores, como o crescimento do ensino universitário. Tal crescimento impulsionou a expansão de valores e demandas diferentes quanto à produção artística resultando no surgimento de um público consumidor de teatro de classe média. Por outro lado, resultou na formação de grupos amadores vinculados à universidade. Ocorreu também uma aproximação com os Estados Unidos desde os últimos anos do Estado Novo e um contato com a cultura americana que se operava tanto pelos meios de comunicação de massa como o cinema,

como através da literatura e da fundação dos institutos Brasil - Estados Unidos. Pode-se notar, portanto, que no período final do Estado Novo a produção cultural americana tomou boa parte do espaço antes ocupado pela cultura européia enquanto influência sobre a produção cultural brasileira.

Dentro do cenário teatral dos anos 40, atendendo às expectativas de intelectuais das mais diversas áreas que já atendiam a características caras ao modernismo três elementos figuram como pontos chave: o grupo *Os comediantes*, o diretor polonês Zbigniew Ziembinski e o dramaturgo Nelson Rodrigues. Portanto falar um pouco mais detidamente acerca deles é inevitável, assim como relacionar os três elementos à *Vestido de Noiva*: peça que unificou essas três pontas da modernização teatral no Brasil (MAGALDI,1992).

*Os comediantes* formavam um grupo de amadores que surgiu como correlativo, no teatro, às atividades desenvolvidas em outros setores artísticos pela Associação de Artistas Brasileiros em que se reuniam artistas com afinidades com o movimento modernista e que ocupavam cargos na burocracia, como Portinari, Di Cavalcanti, Lasar Segall, Villa Lobos (PEREIRA: 1999a). As atividades do grupo tiveram início com a realização de pequenos espetáculos que complementavam as récitas de música e exposições de pintura promovidas pela associação. A primeira formação queria trazer para o teatro o espírito inovador das atividades artísticas realizadas na associação. Posteriormente o grupo procurou manter a identificação de nível econômico e de formação cultural com a platéia. Apresentavam-se portanto, como um grupo de diletantes de alto nível para uma platéia de iniciados. Assim, o grupo mantinha afinidades com a burguesia, fato que, combinado às relações com uma parcela influente da intelectualidade, propiciava contarem com o apoio das instâncias decisórias de financiamento e legitimação da cultura na administração pública.

Envolvidos em relações que lhe permitiam exercer certas escolhas quanto ao que iriam produzir, *Os comediantes* traziam uma concepção de encenação dos espetáculos apresentados bastante diferente das adotadas pelas outras companhias porque procuravam fundamentá-las nas últimas novidades apresentadas por companhias estrangeiras e nos ensinamentos de diretores estrangeiros radicados no Brasil. Eles defendiam a fidelidade ao texto original e exclusão dos cacos como uma das

características a serem absorvidas do teatro estrangeiro. Por outro lado, enquanto se relacionavam bem com os intelectuais e contavam com seu apoio, não eram vistos com bons olhos pelos profissionais de teatro. Isso porque suas apresentações influíam em todo o setor teatral por tornarem-se o padrão a ser exigido das companhias profissionais pelos órgãos oficiais e pelas parcelas da intelectualidade.

*Os comediantes* encenaram a peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues em 1943, considerada por muitos um marco da adesão de características modernas no teatro brasileiro. A peça teve direção de Ziembinski, um polonês chegou ao Brasil como fugitivo da Primeira Guerra Mundial. O diretor que teve uma formação expressionista trouxe para palcos brasileiros inovações técnicas consideráveis. Os detalhes acerca da peça e da encenação serão discutidos mais adiante, mas apenas para dar um exemplo da grandiosidade das inovações que o diretor trouxe para o teatro brasileiro, pode-se citar que o espetáculo teve mais de trezentos efeitos luminosos, o que já seria considerável mesmo sem citar o fato de que no Brasil até então a luz não era utilizada como recurso expressivo – “era burra” como afirmou Nelson Rodrigues. (RODRIGUES: 1993, 166)

O fato de terem encenado uma peça de Nelson Rodrigues que se tornou um grande sucesso não explica a identificação que *Os Comediantes* mantinham em relação ao dramaturgo. O grupo se identificou com Nelson Rodrigues também pela coincidência entre as concepções que norteavam o seu trabalho e afirmações de princípio do dramaturgo. Parece ter havido um encontro que os vinculou a um modo de conceber a produção de cultura e a função do artista que procurava se impor no país naquela época. A peça correspondeu às expectativas de grande parte dos intelectuais e, na medida em que o Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, mantinha relações com o grupo de intelectuais que promoveu o encontro entre Ziembinski, *Os Comediantes* e Nelson Rodrigues, até o presidente Vargas ouviu falar muito de *Vestido de Noiva*.(RODRIGUES: 1993,174).

Em um primeiro momento, a constatação de que a cultura nacional enfim manifestara na área do teatro sua atualização junto aos padrões artísticos internacionais prevaleceu à percepção do caráter corrosivo da obra de Nelson Rodrigues. No âmbito a que se previa estar destinada a veiculação dessa dramaturgia, o de um público intelectualmente iniciado, talvez não tivesse o poder público notado motivo de

preocupação em relação às ousadias vanguardistas que serviam para atestar a atualidade da obra.

Nelson Rodrigues, ao falar sobre suas peças, se mostrava hostil em relação ao público e aos realizadores que procurassem agradar às platéias. Declarava-se comprometido com a arte e o público era com o bilheteiro, pois o autor que pensa no público mata a obra de arte. Tal discurso figura, antes de mais nada, enquanto uma tentativa de demonstrar compromisso apenas com a qualidade de sua produção. Para ele os críticos tinham compromissos econômicos com as companhias profissionais e os donos de jornal, por isso não tinham isenção para avaliá-lo e nunca o apoiaram. Considerava que os intelectuais tinham isenção por não depender financeiramente dos acima citados e tinham condição de avaliá-lo esteticamente, ao contrário do público. Assim, criou para si a máscara de “autor desagradável”, apresentando um discurso que lhe caracterizava enquanto um criador apenas empenhado em dar seguimento à sua arte, não permitindo a interferência de interesses que distanciassem a expressão de toda a sua dramaticidade. (RODRIGUES:1993,216)

### **1.3 - A trajetória de Nelson Rodrigues: em busca do tempo perdido**

Como o título provavelmente sugere, esta seção consiste em um resgate desde os elementos mais remotos possíveis de serem encontrados na experiência de Nelson Rodrigues que se relacionem com os pressupostos e valores que informam seu teatro. O objetivo central desta pesquisa é compreender a obra de um criador e comunicador de valores, portanto, a retomada de vivências relacionadas ao surgimento de gostos, preferências ou mesmo obsessões como o autor preferia mencionar é uma forma de entender os sentidos envolvidos em sua obra. Para a confecção da busca desse tempo perdido, a releitura da biografia de Nelson Rodrigues realizada por Ruy Castro (1993), e da realizada por Stella Rodrigues (1986) é o ponto de apoio adotado. A retomada das memórias de Nelson Rodrigues, por outro lado, tem a capacidade de oferecer a intensidade e a importância que cada experiência assumiu na formação do seu imaginário, dos seus valores e de sua visão de mundo.

Mário Rodrigues e Maria Esther moravam no Recife quando em 1912 nasceu Nelson, quinto filho do casal. Na época, Mário Rodrigues, era um jornalista bastante

envolvido nas disputas políticas do Recife e seu comprometimento nas polêmicas através de suas palavras impressas foi tamanho que em 1915, sob ameaças de morte, foi obrigado a se mudar para o Rio de Janeiro. Chegando à Capital Federal foi trabalhar no jornal *Correio da Manhã*. Em fevereiro de 1916, Maria Esther empenhou suas jóias e embarcou com os quatro filhos em um navio para encontrar o marido. Como relatou em memórias, Nelson Rodrigues carregou para o resto de sua vida o cheiro de mar e de pitangas bravas, sensações trazidas do Recife onde sua jornada de experiências no mundo teve início. A partir da chegada ao Rio de Janeiro, às sensações olfativas muitas outras se acrescentariam, a começar pela sua vivência na Rua Alegre.

Quando Maria Esther e os filhos chegaram ao Rio de Janeiro, o poeta Olegário Mariano hospedou em sua casa toda a família, mas logo que Mário Rodrigues se estabilizou, a família se assentou em uma casinha no subúrbio da Aldeia Campista, mais especificamente na Rua Alegre, onde a vida como ela é começou a ser apresentada a Nelson ainda menino. Lá, como narrou, as vizinhas eram gordas e patuscas, e tinham um colar de brotoejas no pescoço. Em cada ocasião, essas encarnações de viúvas machadianas sacavam uma de suas frases/verdades inapeláveis. (RODRIGUES: 1993 a)

Uma irretocável descrição de costumes da Rua Alegre é feita por Ruy Castro:

Em todas as salas, em lugar de honra, entronizava-se a escarradeira (...) Os banhos eram de bacia, os partos eram feitos em casa e os velórios eram a grande atração da rua – ia-se à casa do defunto não para vê-lo pela última vez, mas para se assistir ao desespero da mãe ou checar a sinceridade da viúva. Como os velórios eram domésticos, e não nas capelinhas, não havia morte que passasse em branco. Daí a impressão de que as pessoas morriam mais, principalmente as crianças. (CASTRO:1993, 22).

Certa vez um caso lhe marcou profundamente: uma mulher acusada pela vizinhança de adultério cometeu suicídio. No velório, o marido, como em uma espécie de penitência, se chamava o tempo inteiro de canalha. Uma só experiência despertou em Nelson a eterna compaixão que mais tarde assumiu pelas adúlteras, pelos suicidas e a descoberta do canalha – adjetivo exaustivamente utilizado mais tarde para qualificar pessoas capazes de qualquer coisa. Posteriormente, ousaria escrever, na sua compaixão pelos alvos da unanimidade: “Tudo passa, menos a adúltera. Nos botecos e nos velórios,

na esquina e nas farmácias, há sempre alguém falando nas senhoras que traem. O amor bem-sucedido não interessa a ninguém” (RODRIGUES, 1995: 311).

Suicídios por paixões impossíveis, pactos de morte e inúmeras figuras, maneiras de agir: tudo isso foi o que lhe ofereceu o cotidiano da Rua Alegre, episódios que pouco a pouco iam forjando um imaginário do que seria o mundo, a vida, as pessoas possíveis. A primeira nudez que o assombrou, de uma menina louca, foi vivida em uma casa da Rua Alegre. Os inúmeros bilhetes de amantes que entregou em troca de algum dinheiro também. A noiva que queimou o vestido no corpo ao mesmo tempo em que o noivo tomava veneno do outro lado do bairro – marca indelével de sua obra – é uma lembrança de sua vizinhança.

As marcas dessa vivência já se manifestavam aos oito anos de idade, quando na escola houve um concurso de redações. A redação de Nelson, que era um verdadeiro prenúncio de *A vida como ela é...*, começava assim: “A madrugada raiava sanguínea e fresca...”, tirada de um verso de Raimundo Correia (CASTRO, 1993, 24). A narrativa era sobre uma mulher que recebia um amante em casa quando o marido saía para trabalhar. Um dia o marido chega em casa mais cedo que o habitual e surpreende os amantes. Para resumir, a história se encerra com o marido terminando de matar a esposa a pontapés. No mínimo dois fatos importantes podem ser destacados dessa que parece uma simples experiência infantil: primeiro pode-se perceber o fato de que era um garoto que dedicava seu tempo à leitura de obras nem sempre infantis, além disso, nota-se que uma maneira de pensar a relação entre amor e morte já estava começando a ganhar expressão.

Em 1925, Mário Rodrigues lançou seu próprio jornal, *A Manhã*. Aos treze anos, Nelson Rodrigues, que já havia abandonado a escola regular, começou a trabalhar na reportagem policial do jornal. Os repórteres de polícia, apesar de ganhar pouco, eram as grandes estrelas das redações. Iam ao local do crime, entrevistavam os parentes, vasculhavam os pertences da família, ouviam os vizinhos e voltavam para a redação com um vasto material entregue ao redator. Nelson não demorou muito a exercer seu talento de ficcionista a dar tratamento a esse material. Costumava atuar como redator, mas quando o crime se tratava de um pacto de morte, ele não hesitava em deixar a redação e ir recolher as informações pessoalmente. Em diversas memórias ele descreve

a sua vivência em velórios e em necrotérios, cita desde o médico legista com sua impassividade diante da morte do outro, até a insensibilidade do repórter ávido por informações. Quanto a essa característica dos repórteres, afirmou posteriormente: “No passado, a notícia e o fato eram simultâneos. O atropelado acabava de estrebuchar na página do jornal” (RODRIGUES, 1997). Como se poderá conferir adiante, essa idéia comparece em peças como *Vestido de Noiva* e *O Beijo no Asfalto*.

Com catorze anos e a gráfica do jornal de seu pai à disposição, Nelson Rodrigues ensaiava o tom provocativo presente em seu estilo jornalístico da maturidade: lançou em parceria com seu primo Augusto Rodrigues uma publicação chamada *Alma infantil* que teve distribuição no Rio de Janeiro e no Recife, pois Augusto vivia lá. Logo no primeiro número do jornal, iniciaram uma campanha contra o Padre Félix Barreto, diretor do colégio onde Augusto estudava que lhe tinha punido com umas palmadas. O texto de Nelson em ataque ao Padre era digno de ser publicado em “O Reacionário” como se pode notar no artigo intitulado “O processo que Alma infantil moveu contra o Sr. Padre Félix”:

É inacreditável que num país civilizado saiba-se que se espancou um grande homem barbaramente...Um tal Gymnásio do Recife que funciona em Pernambuco, tem como professores imundos farrapos da natureza humana que acham um prazer estonteante espancar barbaramente os alunos. (...) é inútil dizer que o Padre Félix Barreto é um farrapo humano desprezível, um reles bandido, um pobre louco cujo cérebro a sífilis comeu e cuja alma é lavada duzentas vezes por hora na latrina... (CASTRO, 1993)

Ainda em outro trecho acusava o Padre de “célebre violador de pretas”. Preocupado com a repercussão que o jornalzinho poderia provocar, o pai de Augusto Rodrigues enviou um telegrama a Mario Rodrigues lhe pedindo a providência de impedir a publicação de *Alma infantil*. A resposta de Mário Rodrigues assinala um temperamento incontrolável já manifesto em Nelson Rodrigues quando o assunto era publicar aquilo que considerava verdadeiro. A seguir o conteúdo do telegrama em que responde ao irmão: “PREZADO AUGUSTO PT IMPOSSIVEL PT ABRACOS MARIO”. (CASTRO, 1993)

Sem dúvida na redação de *A Manhã* Nelson Rodrigues conviveu com figuras que contribuíram para a formação de suas maneiras de jornalista literato como Monteiro

Lobato, o Barão de Itararé, Renato Viana, Henrique Pongetti e mesmo Joracy Camargo. Mas além dos jornalistas, a convivência com os repórteres também lhe rendeu experiências marcantes na sua trajetória. Confessou em uma memória (1993,189) que conheceu a “prostituta vocacional” através do convite de um repórter para ir à Rua Pinto de Azevedo, onde ficavam as prostitutas mais pobres do Mangue, o baixo meretrício chamado pelos cronistas como “o Sena de piche”, conforme assinala Ruy Castro. Conforme descreveu, quando chegou ao quarto com uma das prostitutas, se deparou com uma realidade totalmente diferente da vivida pela personagem Sônia de *Crime e Castigo* de Dostoievski. Narrou ter sentido um imenso desconforto diante daquela mulher que não parecia se importar em se degradar ao separar sexo e amor, em vender seu corpo diante da condição de miséria em que se encontrava – essas eram vividas como mais algumas contingências dentre tantas outras na existência dessas mulheres. Mortificado Nelson fugiu do quarto da prostituta, mas, sentindo um nojo profundo do colega que o acompanhava, negou que tivesse fugido. (RODRIGUES: 1993, 195). Passado o desconforto inicial, Nelson se tornou freqüentador assíduo da Rua do Mangue, convencido de que “toda prostituta é vocacional assim como o pintor, o violinista ou o chofer de táxi”. Como afirma Ruy Castro, “queria dizer que mesmo no pior aperto financeiro, nenhuma mulher consegue se tornar prostituta sem uma vocação nata”. (CASTRO:1993, 49).

Depois de resgatar como nasceram no imaginário rodrigueano as viúvas honestas, as prostitutas vocacionais, os canalhas, as adúlteras e os suicidas, chega-se então a um dos episódios mais marcantes vivenciados por Nelson e pela família Rodrigues, episódio que talvez tenha originado chagas nunca cicatrizadas e ganho expressões em muitas produções do autor: o assassinato de seu irmão Roberto Rodrigues. Mário Rodrigues, apesar do talento para dar visibilidade a um jornal, não tinha muita habilidade para administrar financeiramente um negócio. Em 1928 *A Manhã* foi assimilado por seu sócio Antonio Faustino Porto. Então Mário Rodrigues lançou *Crítica*, um jornal muito mais agressivo do que o primeiro, no qual não eram medidas as conseqüências ao expor os fatos em suas páginas. A virulência com que eram expostos os detalhes nas reportagens fez com que se comentasse que algum dia alguém em *Crítica* levaria um tiro. Isso porque, com seu caráter agressivo, o jornal se tornou um sucesso de vendas, despertando muitas admirações, mas também muitos ódios.

Em 1929 um famoso médico da alta sociedade carioca se separou de sua esposa Sylvia Serafim. Apesar dos apelos de Sylvia e de seus amigos de *O Jornal* de Assis Chateaubriand onde era colunista, em *Crítica* foi publicada uma reportagem narrando detalhes do divórcio e apontando como causa um relacionamento extraconjugal entre ela e o médico que lhe tinha operado as varizes. Para completar a exposição, havia ainda uma ilustração dela no consultório do suposto amante, feita por Roberto Rodrigues, irmão de Nelson e artista plástico de talento a quem todos consideravam de futuro promissor. No dia 26 de dezembro de 1929 Nelson estava na redação com um grupo de colegas quando ouviu uma voz feminina perguntando tranquilamente por seu pai. Era Sylvia Serafim. Como Mário Rodrigues não se encontrava ela perguntou se Mário Filho estava, mas na verdade serviria qualquer um dos filhos do jornalista. Talvez por vocação para um destino trágico como acreditava Nelson, neste momento era Roberto o filho de Mário Rodrigues que se dispôs a atendê-la. A moça lhe pediu dois minutos em particular, mas nem precisou de tanto. Antes que Roberto se sentasse ela lhe desferiu um tiro cuja bala se alojou na espinha. Três dias depois Roberto sofreu uma infecção hospitalar e morreu.

Em seguida à morte de Roberto, um ciclo trágico na vida dos Rodrigues se iniciou. As memórias de Nelson Rodrigues reavivam esse fato incontáveis vezes, lembrando de que se tratou de um crime sem nenhum ódio por parte da assassina como fica evidente na afirmação:

E confesso: - o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto (...) Foi uma tragédia que quase destruiu minha família. Pensei, em certos momentos, que nenhum de nós sobreviveria; e que aquilo era o fim de cada um e de todos. (...) Minha mãe quase enlouqueceu; meu pai morria, em seguida. E meus irmãos e minhas irmãs uivavam – digo ‘uivavam’ – de desespero e de ódio. Todos nós tínhamos vergonha de estar vivos e Roberto morto. Mas só eu vira e ouvira. Só eu fora testemunha ocular e auditiva de tudo. (RODRIGUES: 1993, 85).

Tempos depois, Nelson lembraria frequentemente de fatos relacionados ao sepultamento do seu irmão, como a presença de uma mulher desconhecida, a quem todos desprezavam, que chorava amorosamente por seu irmão no velório, e tantos outros detalhes em relação à experiência da morte de alguém tão próximo que sentiu na alma. A morte de Roberto Rodrigues, sem a menor sombra de dúvida, foi uma das

experiências que conferiram uma tragicidade aguda e permanente ao modo como Nelson Rodrigues passou a considerar o mundo, as relações, a vida. Chegou mesmo a relatar que, depois da morte de Roberto, tinha um profundo pudor de sorrir – pudor esse que transfere para a sua concepção de teatro, considerando que “o teatro para rir, com esta destinação específica, é tão absurdo e, mais, tão obsceno como seria uma missa cômica”. (RODRIGUES: 1995, 286). Pelo modo como expressou, parecia que uma obrigação de sofrer, de não aceitar a alegria, uma espécie de negação de qualquer manifestação de necessidade humana se apoderara de Nelson e da família Rodrigues, por parecer mesquinho e ínfimo diante do sofrimento pela perda.

Com a morte brutal do filho, Mário Rodrigues entrou em um estado lamentável, afirmando a todo o momento que os assassinos de Roberto estavam dentro da redação – por um lado reconhecendo a agressividade da reportagem que desencadeou a tragédia, e por outro, tentando se convencer de que não tinha responsabilidade apesar de ter criado o ritmo e o estilo de escrita de *Crítica*. Cerca de um mês depois, tragado pela tristeza, Mário Rodrigues não resiste e morre também, vítima de um derrame cerebral. Apesar das perdas, Mário Filho assumiu a direção do jornal e tentou dar seguimento às atividades. *Crítica* foi um dos poucos jornais que deram apoio a Júlio Prestes na campanha para a presidência da República, e quando este se elegeu em 1º de março de 1930, derrotando Getúlio Vargas, os Rodrigues acreditaram que não teriam problemas em continuar recebendo os subsídios oficiais como ocorria na presidência de Washington Luis.

Sucedeu que antes de Júlio Prestes assumir a presidência, a revolução de 1930 saiu às ruas e em 24 de outubro Washington Luis renunciou. Logo as forças rebeldes saíram às ruas para acertar as contas com os jornais que apoiavam o antigo regime, dentre os quais *Crítica*. Como descreve com maestria Ruy Castro:

Redações e oficinas foram invadidas e empasteladas. Máquinas de escrever eram atiradas na rua, prensas eram destruídas a golpes de cano de ferro, gavetas inteiras de tipos eram jogadas para o alto como peneiras de café. Bobinas de papel atapetavam as ruas do Carmo, Ouvidor, Sete de Setembro e Assembléia. Tudo ia sendo rasgado, demolido e em alguns casos incendiado. Trazidos não se sabe de onde, galões de gasolina apareceram magicamente e edições inteiras viraram fogueira. (CASTRO: 1993, 105-106).

Além de *Crítica*, foram invadidos e destruídos também *A Noite*, *Jornal do Brasil*, *O País*, *A Notícia*, *Vanguarda* e *Gazeta de Notícias*. Mas segundo Ruy Castro, mesmo com todos os estragos e prejuízos os jornais estariam de novo nas ruas em uma ou duas semanas, com a exceção de *Crítica* que não voltaria mais a circular. Os quebra-quebras ocorreram nas poucas horas entre a renúncia de Washington Luís e a instalação da Junta Militar Provisória. Com isso as redações foram lacradas, mas as chaves do prédio nunca foram devolvidas aos Rodrigues. Uma semana depois com Getúlio Vargas no poder e Oswaldo Aranha como Ministro da Justiça, os donos da maioria dos jornais fechados negociaram e puderam reabrir suas redações. O mesmo não ocorreu com os Rodrigues, pois tinham caído de muito alto. A sucessão vertiginosa de acontecimentos que desestabilizaram todas as expectativas da família é resumida pela seguinte afirmação de Ruy Castro:

De repente, já não existiam nem Mário Rodrigues, nem Roberto, nem palacete, nem *Crítica*, nem amigos no poder, nem consolidação e muito menos futuro. Nem mesmo esperança e ânimo. Por quais desígnios fosse, eles tinham sido feridos, mortos, humilhados, destroçados, e finalmente destituídos. À frente, um abismo. (CASTRO:1993:108)

Tempos muito difíceis estavam se iniciando. Em resumo, foram três anos de fome que causaram danos nas estimas, mas também nos pulmões de Nelson Rodrigues. Em 1931, Mário Filho foi trabalhar em O Globo e, tendo boas relações com Roberto Marinho, levou também os irmãos Néelson e Joffre – mas estes dois ficaram trabalhando sem receber salário durante um ano, buscando dinheiro em outros pequenos trabalhos temporários. A família precisou abandonar o palacete onde vivia em Copacabana e chegou ao ponto de não ter condições nem para pagar energia elétrica. Ao final do mês os que trabalhavam entregavam o que recebiam à mãe e ficavam apenas com o dinheiro dos cigarros. Às vezes a fome era tanta que como narrou memórias, Nelson chegou a se humilhar em bares pedindo um copo de água da torneira, e quando recebia ao invés de beber, literalmente comia a água. Foi um momento muito dramático expresso em algumas memórias, em que a humilhação parecia uma coisa vivida há poucos instantes.

Certo dia um amigo ofereceu lhe pagar um almoço e chegando ao restaurante, pediu uma porção de fígado com cebolas. Nelson achava que poderia ter pedido um bife com batatas, mas o servilismo de quem passava fome não lhe permitiu esboçar nenhuma

objeção. Uma de suas mais famosas frases é legado desse sentimento: “A fome é mansa e casta. Quem não come não ama, nem odeia” (RODRIGUES: 1993a). Além de privações de alimento, Nelson também não tinha dinheiro para comprar roupas, e herdou os ternos e os sapatos de Roberto. Apesar de se sentir um tanto desconfortável com a situação, usou cada uma das roupas do irmão até que só lhe restou um terno, com o qual passou a trabalhar diariamente. Os colegas de redação de O Globo o chamavam de filósofo por andar tão maltrapilho, e um dia Roberto Marinho chamou Mario Filho à parte para se queixar de que Nelson ia trabalhar cheirando mal.

Na sua obra mais tarde, a fome era uma das temáticas mais abordadas e que mais lhe mexiam com o íntimo. Volta e meia narrava um episódio vivido na sua infância quando era um luxo levar uma banana de lanche para a escola. Certo dia um colega levou um embrulho que chamou a atenção de todas as crianças no recreio. Com cuidado desembalhou um impressionante sanduíche de ovo. Nelson descreve que uma baba amarela escorria pelo canto da boca do garoto – imagem que ele retomou tantas vezes mais tarde para descrever a entrega de Ziembinski ao trabalho de direção de cena, se alimentando apenas de dois ovos crus durante cada ensaio. A consciência do autor em relação a importância desses episódios remotos na formação de suas estimas se revela no fato de que, já adulto e financeiramente estabilizado, volta e meia chegava em casa e pedia à empregada que lhe fizesse um sanduíche de pão com ovo porque comendo isso, sentia um “apaziguar de antigas humilhações”. Certamente apaziguar a fome ancestral com um sanduíche de pão com ovo é bem mais simples do que a ambição de um enterro apoteótico como comparece em *Boca de Ouro*, *A Falecida* e em *Bonitinha, mas Ordinária*, em que as personagens Boca de Ouro, Zulmira e Edgar, respectivamente, sonhavam em compensar suas humilhações vividas através de um triunfo do luxo sobre a morte. No entanto, não se pode negar que o mesmo princípio orienta as vontades do autor e das personagens.

Mas voltando à fome de 30 a 35, a dramaticidade da situação levou Nelson Rodrigues a pensar muitas questões. Nessa época em uma noite começou a ler uma compilação de Freud e lhe pareceu que o sábio só valorizava os instintos. Reagiu como se Freud fosse um veterinário e os homens bezerros. Fechou o livrinho e começou a chorar fragilizado pela fome que fazia todo o resto passar a segundo plano. Precisava

experimental o conforto da crença na existência de algo além do que vivia (RODRIGUES:1993 a, 74).

Além de Freud, nessa época leu muito Dostoievski sentado na calçada sob a luz do poste da rua. Já o conhecia desde menino, mas agora, após experimentar uma série de contingências trágicas, a obra do escritor russo e todas as sugestões que traz acerca da humanidade ganharam uma outra dimensão. Uma dimensão que admitia a possibilidade de que o homem é capaz de qualquer coisa, algo bem próximo da frase de *Crime e castigo*: “se Deus não existe então tudo é possível”. Assim, durante toda a sua vida passou a classificar as pessoas bondosas ou aquelas capazes das maiores atrocidades ao compará-las com Marmeladov ou Raskolnikov do citado livro. Essa influência é marca irremediável do teatro rodrigueano, mas esse aspecto também será retomado mais adiante, nas seções de análise das peças.

O assassinato do irmão, a morte do pai, a fome, não foram eventos trágicos que bastassem para uma existência marcada por situações limite como já era a de Nelson Rodrigues. Três anos de fome, não devastaram apenas a alma do autor, mas também seu corpo, seus pulmões. Em 1934, aos 21 anos descobriu que estava com tuberculose, mas não sem antes sofrer pela precariedade de um diagnóstico errado – um médico recomendou a retirada de todos os seus dentes para curar uma febre recorrente, e em suas peças esses diagnósticos precipitados e absurdos comparecem algumas vezes. É importante ressaltar que nesse período ainda não havia a estreptomicina – remédio que cura a doença - e como mencionou Ruy Castro, muitos quando se descobriam portadores da doença se suicidavam de imediato.

Nelson Rodrigues foi se tratar no Sanatorinho Popular em Campos de Jordão, mas como sua família ainda precisava do salário que recebia em *O Globo*, Mário Filho conversou com Roberto Marinho que concordou em continuar pagando seu salário integralmente. Talvez Roberto Marinho não imaginasse, mas durante todo o período em que esteve internado Nelson teve terríveis pesadelos, nos quais seu chefe suspendia seu salário. Como confessou mais tarde em suas crônicas, sonhava que ao receber a notícia de que não receberia o salário invadia a redação de *O Globo* e assassinava Roberto Marinho – talvez como havia feito Sylvia Serafim com seu irmão. Mas isso nunca

chegou a acontecer. Nas internações posteriores ele sempre continuou a receber seu salário integralmente.

Em relação à temporada no Sanatorinho Popular, pode-se pensar que por se tratar de um local fechado, com uma quantidade limitada de pessoas em condições de saúde desfavoráveis, poucas experiências poderia render a quem lá se internasse. No entanto, Nelson Rodrigues viveu lá momentos vitais à consolidação de seu imaginário sobre o homem, sobre o amor, a morte e, por outro lado, a vida. Os tuberculosos conviviam com a iminência da morte, e a solidão que experimentavam, distante de todos os parentes, alimentou no autor as idéias que já possuía acerca da angústia de se morrer sozinho, longe do ser amado. As conversas travadas com os demais internos lhe renderam um riquíssimo acervo de tipos humanos, obsessões, razões capazes de levar ao sofrimento e ao desespero.

Posteriormente, um dos temas mais citados pelo autor ao recordar dos tempos de Sanatorinho é o da fidelidade. Os internos casados, cujas esposas permaneciam fora da clausura, sobreviviam com uma tensão constante em relação ao fato destas permanecerem ou não fiéis. Um dos internos costumava dizer que se saísse vivo do Santorinho mataria a esposa, pois tinha alimentado fantasias de traição durante todo o tempo, o que havia tornado impossível qualquer tentativa de convivência – obsessão que faz lembrar da personagem Olegário de *A Mulher Sem Pecado*. A irremediável ausência de mulheres no sanatório era uma questão pungente e plangente, como diria Nelson Rodrigues, no cotidiano dos internos, de forma que qualquer movimentação feminina nas redondezas causava uma agitação tremenda nos internos (RODRIGUES: 1993:127).

Cerca de um ano depois Nelson saiu do sanatorinho e voltou a exercer suas atividades jornalísticas em *O Globo*. Não sentia suas estimas devidamente satisfeitas ao assinar uma coluna de esportes. Volta e meia era fotografado junto a um esportista, como mais tarde veio a revelar em uma crônica que expressa todo o seu constrangimento ao ser fotografado ao lado do “Homem-peixe” – o esportista que nadou do Rio a Paquetá (CASTRO:1993, 140). Começou a escrever em *O Globo Juvenil*, um tablóide de histórias em quadrinhos, mas sua vontade mesmo era outra: escrever sobre ópera. Segundo Ruy Castro, seu interesse em acumular mais uma atividade tinha justificativa também através da necessidade de aumentar o seu orçamento pois desejava

se casar com Elza Bretanha. Roberto Marinho decidiu aceitar sua proposta e a sua primeira crítica foi publicada em 30 de março de 1936.

Segundo Ruy Castro, a primeira crítica de ópera de Nelson Rodrigues constituía na verdade um “ataque arrasador” à *Esmeralda*, do compositor Carlos de Mesquita. Mas além de seu tom agressivo, é possível notar no texto sérios indícios do que Nelson faria mais tarde no teatro. Primeiramente recriminou o fato de o autor ter buscado inspiração na Paris antiga de Victor Hugo, ao invés de incorporar os barulhos presentes no espaço das cidades modernas. Em seguida, trouxe a queixa que revelava muito de sua visão de mundo e do que entendia como necessário na construção de personagens, pois considerava a protagonista um ser sem complexos, sem recalques e com excitações controladas como demonstra o seguinte trecho da crítica transcrito em *O Anjo Pornográfico*:

Eu me pergunto o que pode representar essa senhorita como documento de dor, de alegria e, por último, como documento humano? (...) Se o maestro se dispusesse a investigar bem concluiria surpreso que, na sua própria rua, existem personagens à altura de uma ópera, e personagens já urbanizados, humanizados, dramatizados pela vida mesma. Em suma, gente que vai sofrendo, sonhando, amando e sorrindo, não com poses convencionais, e sim histérica e grotescamente, com esgares, caras feias, ríctus tremendos, babas de ódio, medo e lascívia. O maestro precisa conhecer melhor os seus semelhantes. Lembro ainda que procure adquirir uma certa cultura freudiana. (CASTRO:1993, 141).

Mais adiante, quando as peças estiverem sendo analisadas, será interessante notar que essas sugestões que Nelson Rodrigues faz à Carlos de Mesquita parecem orientar as *Tragédias Cariocas*. Mas voltando à retomada da trajetória do autor, logo após a publicação desta primeira crítica teatral, Nelson teve uma recaída da tuberculose, e desta vez, como pretendia casar com alguém que deixaria enquanto estivesse internado, vivenciou as obsessões de ciúmes que havia acompanhado na experiências dos demais internos em outras internações. Escrevia cartas agressivas, desesperadas, enciumadíssimas à Elza, e em outras ocasiões, cartas apaixonadas e carinhosas. Sem dúvida essa experiência foi vital para a construção detalhada de personagens obsessivas que foi capaz de realizar no seu teatro.

Em abril de 1940, Nelson Rodrigues se casou com Elza Bretanha e voltou a morar em uma casinha na Zona Norte. Com seis meses de casado, perdeu irremediavelmente trinta por cento da visão – consequência da tuberculose. Mesmo com essa limitação, recusou-se a usar óculos e passou a contar com as indicações de alguém para assistir aos jogos do Fluminense, que freqüentava religiosamente. Logo Elza ficou grávida e a necessidade de ampliar o orçamento familiar ressurgiu. Certo dia, passando pela bilheteria do Teatro Rival onde estava em cartaz *A família Lero-lero* de Roberto Magalhães Jr., ouviu alguém na fila comentar que aquela chanchada deveria estar rendendo muito. Na verdade, o autor do texto recebia o equivalente a entrada de dezoito pessoas por récita. Pensando nesse dinheiro, começara a germinar em Nelson a idéia de escrever para o teatro. A primeira idéia foi de escrever uma revista para receber o pagamento e aumentar seu orçamento, sem muitas defesas de elevados princípios artísticos. Mas ao que parece, criar um texto teatral não constituiu um ato tão voluntário assim. Definitivamente o resultado passou longe de uma leve e descontraída revista. O resultado foi *A Mulher Sem Pecado* (RODRIGUES: 1993, 153).

*A Mulher Sem Pecado* será mais discutida adiante, mas pode-se adiantar que uma série de imagens de mundo, de possibilidades de relações, de obsessões do autor se revelaram na feitura do texto. O imaginário que Nelson Rodrigues construiu e nutriu ao longo da sua trajetória definitivamente não deixou de legar uma marca nas linhas do texto de *A Mulher Sem Pecado*, de forma que a simples história de um marido desconfiado da fidelidade da esposa é desenvolvida sob a forma de uma angustiante imersão em uma mente obsessiva capaz de criar desconfianças de pecados que ainda não existiam. Em um cenário teatral em que apenas chanchadas e revistas eram levadas adiante por uma série de questões já discutidas, o surgimento de um autor que trabalhasse questões psicológicas, e que fugisse da adoção do simplesmente risível e destinado à aceitação do público pagante – sem nenhum resguardo da autonomia de criação do artista em relação ao gosto do público – veio a alimentar expectativas de um segmento intelectual já desanimado e praticamente desiludido quanto a uma reviravolta no teatro brasileiro.

As críticas dos intelectuais foram entusiasmadas e encorajadoras. Já na saída do teatro na noite da estréia, Nelson Rodrigues sentiu que poderia ousar mais. Idealizou uma audaciosa tentativa, que sob nenhuma hipótese poderia ser tratada como mais uma

obra destinada diretamente à uma aceitação comercial do público. A peça que se chamou *Vestido de Noiva* trazia além dos traços tributários do imaginário de Nelson Rodrigues em relação às relações familiares e amorosas da classe média carioca, uma característica que a distanciava do grande público: uma certa dificuldade de acesso ao conteúdo, ficando resguardado o pleno acesso ao teor da peça apenas para um público de intelectuais iniciados na concepção freudiana e expressionista de indivíduo. Se por um lado a complexidade de *Vestido de Noiva* não estimulou um grande sucesso de bilheteria, por outro lado causou um enorme efeito nos intelectuais.

Os elogios, a consagração e o reconhecimento da importância do autor enquanto modernizador do teatro brasileiro, foram algumas das reações do público de intelectuais à *Vestido de Noiva*. Mas por enquanto basta dizer que o desconforto do grande público em permanecer distante da compreensão do sentido transmitido na peça – que não o impedia de ir ao teatro conferir uma peça que era comentário geral – e que a reação empolgada de uma platéia intelectualmente consagrada, fizeram germinar em Nelson Rodrigues a semente do “teatro desagradável”. Cabe ressaltar que além de pensar o surgimento desse teatro como uma inovação na cena teatral brasileira, pensa-se também como o brotar de um discurso, presente nos textos através da manifestação do imaginário do autor, mas manifesto também de outras maneiras como em crônicas, em polêmicas, entrevistas e em comentários sobre seu teatro.

O discurso do teatro desagradável surgiu com a inauguração do ciclo de peças míticas de Nelson Rodrigues e com a reação que esses textos causaram. As peças míticas em linhas gerais tiveram sérios problemas para se realizarem enquanto obras teatrais tal como foram criadas. Retomando e ressaltando algumas personagens e temas pincelados levemente nas primeiras peças – de modo que não chegaram a causar sérios incômodos no público – e acrescentando uma série de temas que eram verdadeiros tabus na sociedade no período – como incestos, preconceitos por raça, loucuras, adultérios – Nelson Rodrigues criou textos excessivamente perturbadores, capazes de indignar até entusiastas de *Vestido de Noiva*, textos que não passaram impunemente pela censura. *Álbum de Família* ficou interdita por vinte e um anos, *Anjo Negro* foi interdita, mas pôde ser encenada graças à decisão pessoal do Ministro da Justiça Adroaldo Mesquita da Costa. *Senhora dos afogados* foi abandonada pelo TBC que a estava ensaiando, e

para que Nelson Rodrigues visse *Dorotéia* nos palcos, teve que contar com a ajuda do produtor Pascoal Bruno que assinou o texto enquanto este era submetido à censura.

A rejeição às peças míticas por parte da maioria do público antes simpático à obra de Nelson Rodrigues teve conseqüências. Pode-se dizer que criou um impacto no sentido de possibilitar a afirmação de princípios que o autor empreendia. Diante das censuras e críticas veementes, o autor começou a formular todo um discurso em defesa do seu teatro, afirmado enquanto uma arte capaz de abrir abscessos, de trazer à visibilidade práticas e pensamentos escondidos e reprimidos hipocritamente pela sociedade, uma arte comprometida apenas com essa sua característica, e totalmente desinteressada da simples aceitação do público.

Sem dúvida o esforço de Nelson Rodrigues em defesa do valor artístico e moral das peças míticas alimentaram cada vez mais a consideração do seu teatro como uma obra inovadora de grande valor artístico no cenário teatral brasileiro, mas apenas por um pequeno grupo de intelectuais como Menotti Del Picchia, Manuel Bandeira. Por outro lado, as críticas destinadas às peças míticas, as censuras e as interdições, e mesmo o exagero confesso com que o autor expunha as temáticas abordadas – incestos, preconceitos, obsessões, adultérios – fizeram com que alguns dos críticos antes apoiadores do teatro rodrigueano engrossassem as fileiras daqueles que se opunham à obra do autor. Álvaro Lins e Alceu Amoroso Lima foram alguns desses ex-admiradores que expuseram opiniões críticas às peças míticas e passaram a ser alvos das polêmicas rodrigueanas realizadas através das colunas de crônicas que o dramaturgo assinava.

Como forma de defender seu teatro, em uma parte considerável de suas crônicas, Nelson Rodrigues se dirigia ao grupo de críticos ex-admiradores de modo a desacreditar sua capacidade de avaliar obras teatrais. Afirmava para insinuar que apenas o reconhecimento de críticos intelectualmente e artisticamente capacitados lhe interessava: “Essa vaia imprensa não deixa de ser uma compensação” (RODRIGUES: 1993, 286). No entanto, o esforço de afirmação do teatro desagradável não contribuiu para superar a rejeição e as interdições à suas peças.

No interlúdio de todo esse conflito entre o dramaturgo e seu público, Nelson Rodrigues continuou escrevendo crônicas em jornais. Além disso, se lançou como

escritor de folhetins, ou melhor, não se lançou. Lançou Suzana Flag e Myrna, pseudônimos com que assinava os textos e uma coluna de consultório sentimental para mulheres. Mesmo após o sucesso de *Vestido de Noiva*, Nelson ainda passava por dificuldades financeiras por precisar dar a maior parte do seu salário para sustentar a mãe e as irmãs. Ainda escrevia para O Globo quando Freddy Chateaubriant lhe chamou para ser diretor de duas revistas nos *Diários Associados*, onde seu salário seria bem maior. *O Jornal* estava passando por dificuldades e Freddy pensou em comprar um folhetim para circular diariamente e ajudar na recuperação das vendas. Nelson se ofereceu para escrever o folhetim e assim nasceu “Meu destino é pecar”. O dramaturgo sério, que fazia questão absoluta de afirmar que o teatro para rir era obsceno como uma missa cômica, não se sentiu à vontade de assinar os episódios absurdos destinados às mulheres. A intensidade da aceitação do público pôde ser mensurada pelos números: segundo Ruy Castro, a venda de *O Jornal* aumentou de três para seis mil exemplares, e no auge do folhetim chegou a trinta mil exemplares, o que fez Assis Chateaubriand sair de São Paulo e ir ao Rio de Janeiro pessoalmente conferir os números com o distribuidor.

Os textos de Nelson Rodrigues assinados com pseudônimos eram uma literatura destinada especificamente às mulheres. Esse caráter do público pôde ser comprovado através do episódio narrado por Ruy Castro, quando a gráfica por engano saltou um episódio publicando o do dia seguinte, e dezenas de mulheres invadiram a gráfica querendo saber o que aconteceu no episódio anterior (CASTRO:1993, 185). Já que esta seção constitui um espaço de resgate da formação do imaginário do autor, é necessário voltar um pouco a pontos abordados e analisar como a figura de Sylvia Serafim mencionada anteriormente no episódio do assassinato de Roberto Rodrigues.

Pouco antes do julgamento que a absolveu do assassinato de Roberto Rodrigues por “privação momentânea dos sentidos”, Sylvia Serafim que já escrevia crônicas feministas em *O Jornal*, passou a se dedicar à carreira literária. Publicou a coletânea de crônicas de amor que como descreve Ruy Castro: “... começava com a frase ‘Malditos sejam todos aqueles que me desejam’. Era dedicado aos que ‘me fizeram sofrer’”. (CASTRO: 1993, 104). Sem dúvida, o conhecimento da história de Sylvia Serafim esteve ligado ao modo como Nelson Rodrigues percebia as mulheres. É muito semelhante o discurso presente na literatura de Sylvia Serafim e o discurso que Nelson

Rodrigues utiliza na construção da literatura assinada pelo seu pseudônimo Suzana Flag: como se a beleza fosse uma maldição que ao atrair os olhares e o desejo dos homens, selasse o destino trágico da mulher. Assim também Nelson Rodrigues exibiu seu imaginário sobre as mulheres no teatro. Para citar alguns exemplos, o desenho da mítica rivalidade entre duas mulheres comparece na relação entre mãe e filha retratada *Anjo Negro*, além disso, a tragicidade que assumia a relação entre duas irmãs quando uma delas era bonita e a outra feia apresenta-se em *Álbum de Família*.

Além da literatura folhetinesca, houve *A vida como ela é...*, coluna de pequenos contos, que retratavam muito do que havia presenciado no cotidiano da Rua Alegre em sua infância. Conforme descreveu, *A vida como ela é...* era sempre a história de uma adúltera, uma mulher que não conseguiu resistir aos imperativos afetivos e se entregou a uma paixão proibida, despertando a ira de todos os que a cercavam. Na verdade os contos não se resumiam apenas à história de uma adúltera. Estavam sempre presentes também os canalhas, as vizinhas patuscas, as grã-finas, as viúvas honestas, as prostitutas vocacionais e todo um elenco de figuras forjado no imaginário de Nelson Rodrigues ao longo de toda a sua vida. *A vida como ela é...* se tornou um grande sucesso, comprovado pelo aumento da circulação do jornal *A Última Hora* no período em que foi lançada. (CASTRO:1993, 228)

É interessante notar como a abordagem de temas tão parecidos pôde ser recebida de duas maneiras tão diferentes: uma parte do teatro permaneceu inacessível para a maioria do público e outra parte foi combatida fortemente, mas os contos de *A vida como ela é...* foram muito bem aceitos pela maioria da sociedade. Porque essa diferença na recepção? Embora esta não seja exatamente a resposta a que se pretende chegar com a conclusão desta pesquisa, pode-se esboçar um ponto de vista a respeito: temas como adultério, paixões e incestos, tratados no teatro de uma maneira mítica – como se fossem arquétipos de toda uma humanidade incapaz de fugir dos imperativos e apelos enraizados na sua própria condição humana – nos contos eram tratados como fatos cotidianos, tão corriqueiros quanto aqueles que os leitores podiam presenciar nos arredores sua casa.

Não se pode esquecer de ressaltar que diferentemente do que realizou no teatro, Nelson Rodrigues tratava dos fatos nos contos de uma forma que abria espaço para a

entrada de traços de humor – um humor às vezes mórbido, relacionados aos desfechos normalmente trágicos, é verdade, mas que não deixava de parecer mais leve ao público. O tratamento dado aos episódios dos contos permitia que o leitor reconhecesse nos destinos trágicos das personagens o destino reservado ao outro de suas relações, ao contrário do que ocorria com o tratamento mítico dado às peças. Este último fazia da experiência cênica uma espécie de expiação, onde o público poderia reconhecer no palco as chagas da humanidade, o que inclui as suas próprias chagas – isso certamente não era vivido de forma muito confortável pelo público.

Não há dúvida que o sucesso de *A vida como ela é...* esteve ligado às transformações na dramaturgia rodrigueana. Em 1953 escreveu *A Falecida*, sua primeira tragédia carioca e marco de sua reconciliação parcial com o público. Embora mantivessem a temática das peças anteriores, e a obsessão pela meditação sobre o amor e a morte que o autor trazia, as tragédias cariocas se ambientavam no subúrbio carioca. Assim, para desenvolver os destinos trágicos das personagens, Nelson Rodrigues trazia os célebres tipos forjados no seu imaginário desde a sua infância nas redondezas da Rua Alegre. Ou então traziam personagens que viviam na Zona Sul e vinham para a Zona Norte prevaricar. Portanto, adultérios, crimes, incestos, doenças terminais e situações limites em geral, já não causavam uma rejeição no público que impossibilitasse a encenação das peças. É claro que não se pode negar a existência de inúmeras polêmicas inclusive durante encenações, assim como de críticas negativas nos jornais. Mas o importante é que, mesmo discutidas e polemizadas as tragédias cariocas foram à cena e muitas delas como *Boca de Ouro* e *O Beijo no Asfalto* até hoje são citadas como referências na dramaturgia brasileira.

Agora que os pontos fundamentais na trajetória de Nelson Rodrigues que têm significância para a configuração das figuras do imaginário autoral que se apresentam na dramaturgia foram retomados, nota-se que já há uma espécie de estoque de conhecimentos prévios necessários para a abordagem da obra teatral propriamente dita. Cabe agora notar como esse imaginário é recebido pelo público, o que se pretende dar conta nas próximas incursões.

## **Capítulo 2: A diáfana pirueta e o salto mortal: primeiros passos na dramaturgia**

Nelson Rodrigues já tinha uma experiência de quinze anos em redações de jornal. Iniciou na página policial de *A Manhã* onde lidava fascinado com crimes e desfechos trágicos de histórias de amor. Trabalhou por quase um ano sem remuneração em *O Globo* para garantir uma vaga no jornal. Quando foi admitido passou a escrever matérias esportivas nas quais aparecia ao lado de figuras pitorescas do esporte. Mas o rapaz que escutava óperas na radiola de casa e que leu Dostoiévski sob a iluminação do poste da rua achava que aquelas ocupações não lhe assentavam corretamente. Sonhava em escrever romances, mas dentro das redações, considerou poder escrever críticas teatrais. Roberto Marinho concordou com sua pretensão e logo as duras críticas assinadas com a abreviação N.R. puderam ser lidas nas páginas de *O Globo* (CASTRO:1993).

Enquanto crítico de teatro Nelson Rodrigues era muito exigente, sobretudo nos ataques veementes ao sotaque lisboeta, às roupas obsoletas que ainda se apresentavam nas encenações, mas principalmente à ambientação das histórias em contextos já utilizados por autores estrangeiros como Vitor Hugo, por exemplo. Como costumava afirmar: “O nosso teatro era ainda Leopoldo Fróes. Sim, ainda usava o colete, as polainas e o sotaque lisboeta de Leopoldo Fróes”. (RODRIGUES: 1970, 77). As críticas traziam pressupostos legados da leitura de Freud, pois acusavam os autores de insistir na construção de heróis e heroínas desprovidos de desejos que fugissem dos ideais de pureza e inocência costumeiramente expostos na vida pública. Os desejos inconfessáveis, os instintos, a sexualidade das personagens simplesmente não apareciam de acordo com o que afirmava Nelson Rodrigues.

Além da queixa contra a pureza hipócrita na composição das personagens, outro incômodo constante do autor em relação ao teatro brasileiro de então era o fato de que a crueldade, a capacidade de atrocidades, simplesmente não existia na concepção dos protagonistas, fazendo com que estas personagens perdessem muito da possibilidade de

portar um caráter iminentemente humano<sup>2</sup>. Essa concepção teve sua gênese na sua vivência de Dostoievski. É, porque não se pode dizer que Nelson Rodrigues simplesmente leu Dostoievski. Cabe melhor sugerir que ele vivenciou, experimentou o imaginário<sup>3</sup> que o autor russo compôs acerca da humanidade, e, dentro do contexto de fome, rejeição e miséria em que vivia no período da leitura, formulou seus próprios atos de compreensão do mundo através da experiência da leitura.

Além do legado freudiano e da literatura de Dostoievski, a crítica teatral rodriguesana se fundamentava bastante no seu olhar para o cotidiano: ele notava que o brasileiro definitivamente não falava um português correto, portanto achava desnecessária e artificial a formalidade e a correção da linguagem utilizada nos diálogos. Costumava provocar afirmando: “Não reparem que eu misture os tratamentos de ‘tu’ e ‘você’. Não acredito em brasileiro sem erro de concordância” (RODRIGUES, 1997). Mesmo com a postura crítica em relação ao tipo de produção realizada, Nelson aprendeu muito sobre teatro, sobre como funcionava a realização das peças, por freqüentar assiduamente os bastidores e os camarins conforme ressaltou Ruy Castro (1993). Munido com alguma idéia de como funcionava a dinâmica da produção teatral, Nelson Rodrigues iniciou sua carreira como dramaturgo. Como foi mencionado, a idéia de escrever um texto teatral surgiu de uma necessidade financeira e do fato de estar passando pela bilheteria do teatro onde se encenava uma revista exatamente no momento em que algum desconhecido comentava que a peça devia estar rendendo bastante. Vejamos a seguir todo o processo resultante dessa que talvez não passasse de uma coincidência intrascendente.

Pensando em escrever uma despreziosa revista, Nelson Rodrigues criou em 1941 o drama em três atos intitulado *A Mulher Sem Pecado*. Como destacou Ruy Castro

---

<sup>2</sup> Como se está fazendo referência às leituras que Nelson Rodrigues fez de Dostoievski na fome que a família Rodrigues experimentou na década de 1930, o conceito de humano aludido diz respeito ao modo como o autor russo compreendia o homem, levando em consideração que a condição humana implica na capacidade de agir das mais diversas formas, desde as mais benéficas até as mais nocivas para si mesmo ou para o outro. Algo próximo da frase que Nelson Rodrigues costumava atribuir ao autor: “Se deus não existe então tudo é possível”. (DOSTOIEVSKI: 2001)

<sup>3</sup> De acordo com Wolfgang Iser (2002), ao criar uma obra de ficção, compõe um objeto imaginário a respeito do tema ou idéia que está abordando. No ato da leitura, o receptor, através do contato com o imaginário do autor, cria um objeto imaginário correlato. As questões suscitadas por Dostoievski em *Crime e Castigo* (2001) e o modo como Nelson Rodrigues leu essa obra estão ligados ao tipo de formulação de Iser acerca do conceito de imaginário. A partir do que leu em uma obra de ficção, Nelson Rodrigues formulou muitas idéias acerca da realidade, e utilizou na própria construção da sua obra ficcional.

(1993), assim como as demais revistas, *A Mulher Sem Pecado* trazia uma história de traição. Mas não sem um tempero rodrigueano: o marido não foi o último a saber. O texto traz a história de Olegário, um empresário rico casado com Lídia, uma moça jovem e atraente. Olegário conheceu Lídia com dez anos de idade e desde então se sentiu atraído por aquela figura de vestidinho e pernas de fora. Quando Lídia fez dezessete anos ela e Olegário se casaram e sua família – sua mãe que era lavadeira e Maurício, seu irmão de criação – foi junto com ela viver na casa de Olegário. Todo o desenrolar da trama se dá na casa onde mora a família: um marido em uma cadeira de rodas testando a fidelidade da esposa durante todo o tempo.

Não eram simples ciúmes ou uma mera desconfiança da infidelidade da esposa que o inquietava. A grande questão que obsedava Olegário era algo mais profundo: a concepção de que Lídia fosse capaz de trair. Não importava se o pecado já existia ou se ia existir no futuro. A consideração de que a esposa era humana e nessa condição era capaz de fazer qualquer coisa, inclusive trair, já fazia Olegário se sentir o mais traído dos homens. A sucessão de ações obsessivas teve início quando Olegário tentou conhecer o passado de Lídia, saber se ela cometeu algum ato capaz de revelar tendências à infidelidade. Pediu a um de seus empregados que investigasse a vida da esposa em troca de uma promoção, e terminou recebendo a informação de que Lídia era conhecida entre os vizinhos pelo apelido de V8<sup>4</sup> por ser considerada namoradeira.

O controle do passado não foi suficiente para tranquilizar Olegário: Lídia passa a ser vigiada em casa e na rua, pois a sua empregada e o seu motorista são pagos para que a observem e contem qualquer atitude ou aproximação suspeita, se ela olhou ou se foi olhada por alguém. A empregada nada tem a contar. Mas Umberto, o motorista, brinca com os ciúmes do patrão insinuando e ao mesmo tempo despistando a existência de um coxo dentre as pessoas que rodeiam Lídia. Num crescente, o desejo de controle que Olegário alimenta ganha proporções absurdas como fica claro no trecho em que coloca a esposa contra a parede:

Diz “minha vida não tem mistérios”! E eu ando atrás de você o tempo todo? Sei lá para quem você olha na rua? Estou dentro de você para saber o que você sente, o que você sonha?(...)

---

<sup>4</sup> Embora deixe claro que o apelido significava que a personagem Lídia era namoradeira na época de solteira, Nelson Rodrigues não dá nenhuma indicação de porque “V8” significava isso.

Quando um homem vê uma mulher no meio da rua, beija essa mulher em pensamento, põe nua, viola. Isso tudo num segundo, numa fração de segundo – sei lá! Mas seja como for – a imaginação do homem faz o diabo! (RODRIGUES:2004, 41-42).

Na medida em que não consegue nenhuma prova mediante o controle das ações da esposa, Olegário chega ao ponto de desejar o controle de seu pensamento, de seus sonhos, de sua mente. Além disso, chega ao ponto de sentir ciúmes da própria Lídia, de suas demoras no banho, insinuando que a mulher bonita é lésbica de si mesma. Mas na intensificação dos ciúmes alguns elementos atuaram de maneira a exacerbar tal sentimento. Um desses elementos foi o que Nelson Rodrigues chamou de inferno interior de Olegário. Durante boa parte da trama, uma criança de vestidinho – igual a Lídia quando era criança - aparece para perturbar a personagem. A perturbação de alma se expressa pela fala: “- Vejo Lídia com dez anos, vestido curtinho, as coxinhas aparecendo, bem feitas, lindas (...)também vejo homens descendo, e Lídia, no alto da escada, dando adeus, de combinação. Ouço ela dizer: ‘*Mon chéri, mon chéri...*’”(RODRIGUES: 2004, 65). Certamente essa perturbação tem a ver com o fato de que sentiu desejo por Lídia ainda criança, e tudo indica que a aparição da criança é um fato da imaginação de Olegário, até porque não se tratava de uma peça espírita. Além da aparição infantil, Olegário ouve também a voz de sua primeira mulher já falecida, que lhe incita os ciúmes repetindo insistentemente o apelido de V8.

A presença de Maurício, irmão de Lídia também atormentava a mente irrequieta de Olegário. Ao contrário da idéia a respeito dos homens que Olegário nutria, Maurício não era capaz de crimes só por ver uma mulher. Na sua obsessão, Olegário achava que o cunhado não desejava outras mulheres por desejar Lídia. De fato, Maurício confessou que não se relacionava com mulheres por amar uma única, uma mulher fiel, mas não se pode determinar ao certo se essa mulher era mesmo Lídia ou se essa impressão é passada graças à riqueza de detalhes oferecida em relação ao que se passa na mente de Olegário. É no diálogo com Maurício que a mente do protagonista mais se revela, tal como pode ser notado nas seguintes falas em que se dirige ao cunhado:

Preciso saber se você é como certos homens que não podem ver uma mulher, porque, imediatamente, seriam capazes de um crime... e eu preciso proteger minha esposa (...) Preciso que me convenças. Há essa mulher? Que não seja fria. A mulher fria é mil vezes pior que as

outras. Pois bem, a mulher incapaz de trair, seja em sonho, pensamento, atos ou palavras. Quem é ela? (RODRIGUES: 2004: 57 - 59).

Além das sugestões inconscientes e da pureza suspeita de Maurício, uma outra presença se revela como chave para provocar o processo obsessivo que levou à situação limite na qual as personagens se encontram: Umberto, o motorista. Umberto se apresenta como uma figura mefistofélica, que manipula as fraquezas, obsessões e frustrações do casal para conseguir seus objetivos. Para Olegário ele se diz mutilado, de forma que o patrão acredita que ele é o único homem que pode chegar perto de sua esposa sem a desejar. Para Lúcia, Umberto se revela um homem de desejos imperativos capaz de fazê-la deixar de lado os seus princípios de esposa fiel. Para Olegário, depois que uma mulher conhecesse o que chamou de “êxtase amoroso”, já não poderia olhar para outro homem, porque cada homem seria uma promessa do mesmo êxtase ou então de um mais intenso. Com isso, Umberto figurava como um homem irremediavelmente incapaz de corroborar com uma traição de Lúcia, ou mesmo de fazê-la imaginar que ele lhe poderia oferecer esse “êxtase amoroso mais intenso”. Para que os desejos capazes de levar ao adultério fossem reprimidos, Olegário concebia inclusive que qualquer desejo de Lúcia em relação a ele mesmo fosse suprimido tal como fica evidente no trecho:

E o casamento é assim: nos primeiros dez dias, marido e mulher são dois caçõs esfomeados... E depois! Depois evapora-se a volúpia...São tranqüilos como dois irmãos... de forma que o desejo da esposa pelo marido parece incestuoso(...) sabes o que eu faria, se pudesse? Presta a atenção que vale a pena. Arranjaria um quarto do qual não se pudesse sair, nunca. Um quarto para nós três. Eu, você e 'ele'. Olhando um para o outro, até o fim da eternidade. (RODRIGUES: 2004, 68).

Ao ler *Crime e castigo* (2001) e tomar consciência da personagem Sônia, moça que se prostituía para sustentar os irmãos pequenos, um pai bêbado e uma madrasta tuberculosa, Nelson Rodrigues afirmou que tremeu de beleza quando a viu com Raskolnikov no quarto sem que um desejasse o outro. Considerou que ambos sentiam uma ternura desesperada, um querer sem esperança nenhuma. Chorou ao ler que o assassino se ajoelhou aos pés da moça dizendo que se ajoelhava diante do sofrimento de toda a humanidade. Mas o que mais lhe tocou foi a percepção de que se vivessem dois mil anos, jamais se possuiriam (RODRIGUES: 1993, 178) . Olegário, ao amar Lúcia,

tem uma crença na eternidade<sup>5</sup>, e, no auge do seu desvario, tem o desejo de viver com Lídia e um homem mutilado esse eterno amor sem desejos.

Mesmo pressionada à exaustão, Lídia mantém-se boa parte da ação resignada às condições de seu casamento e aos ciúmes do marido. Como fica claro em um desabafo, quando se casou Olegário não lhe dava atenção, agia como a maioria dos maridos do período<sup>6</sup>. Mas em um determinado momento, as constantes chantagens em virtude da paralisia e os estímulos concedidos por Olegário para que Umberto fosse alvo do olhar de Lídia, somados aos crescentes assédios do motorista, fizeram germinar o pecado como a própria personagem reconhece em um diálogo com o marido quando afirma: “Eu acho que você não quer que eu seja fiel (...) pelo menos está fazendo tudo para que eu seja – infiel. Não está? Quem meteu na minha cabeça a idéia do pecado? É a sua idéia fixa!” (RODRIGUES: 2004, 125). A essa altura Lídia já se encontrava disposta a dar vazão aos desejos reprimidos desde que se casou com Olegário, chegando mesmo a revelar que fantasiava ser seviciada em um lugar deserto. Diante disso, os apelos afetivos de Umberto – que dizia precisar insultar uma mulher quando gostava dela – foi o caminho que Lídia considerou para realizar suas fantasias e fugir daquele círculo opressor construído por seu marido. Lídia se queixava de que aprendera mais no colégio interno do que durante o casamento, e de repente o desejo agressivo de Umberto – totalmente diferente do moralismo de Olegário para quem a relação com a esposa tinha um limite só ultrapassado com prostitutas – se mostrou como um escape de suas frustrações.

No momento em que Olegário se convenceu de que realmente sua esposa era uma mulher fiel, revelou vitorioso sua farsa: nunca foi paralítico, fingiu sete meses para testar a fidelidade de Lídia. Mas a ironia feroz de Nelson Rodrigues exhibe a euforia de Olegário como uma alegria que esconde uma realidade ainda não revelada. Assim, logo Olegário recebe a carta em que Lídia lhe comunicava a fuga com Umberto e dispensava

---

<sup>5</sup> Nelson Rodrigues costumava afirmar que todo amor é eterno (RODRIGUES: 1993b, 81). Se acabasse para ele era algum sentimento parecido, mas não amor. De acordo com essa sua concepção, um amor de verdade ia para além da morte, portanto quem amasse, conheceria algo da eternidade. Isso justifica o fato de conceber personagens que desejavam a morte depois que o ser amado morria.

<sup>6</sup> Como é descrito no texto, Olegário tratava Lídia como se tratava a uma esposa: a relação entre eles respeitava o limite que só ultrapassado com prostitutas. O tipo de repressão sexual a que Lídia era submetida era tanto que chegou a afirmar que aprendeu mais sobre sexo no colégio interno do que em três anos de casamento. Certamente a construção dessa característica de Olegário está em conformidade com sua idéia de que quando uma mulher conhece o êxtase amoroso enxerga em qualquer homem uma promessa de superação desse êxtase.

seu perdão. Resta a Olegário o suicídio sob o colo de sua mãe que já não tem nenhuma ligação com a realidade.

*A Mulher Sem Pecado* estreou em dezembro de 1942, em uma montagem do elenco do Serviço Nacional de Teatro, para um público que freqüentava revistas nas quais até podia haver traições, mas nesse caso, o traído era sempre o alvo de chacotas e risos. A peça ficou apenas duas semanas em cartaz e não foi exatamente um sucesso entre o público leigo. Nelson Rodrigues confessou que uma das poucas adesões que percebeu foi o palavrão exclamado por uma senhora no momento em que o autor considerou o ponto de tensão dionisíaca da peça: quando o falso paralítico levantou da cadeira. Na sua fina ironia desveladora das obviedades afirmou: “A obscenidade não foi, de modo algum, um protesto. Pelo contrário: - era a adesão mais frenética ao espetáculo (...) o palavrão da gorda marcou, justamente, o instante da graça plena” (RODRIGUES:1993, 149).

Apesar da indiferença do público leigo, *A Mulher Sem Pecado* foi recebida de uma outra maneira pelo público de iniciados<sup>7</sup>. Como descreveu Ruy Castro, Manuel Bandeira visitou a redação de *O Globo* e em uma conversa com Roberto Marinho comentou sobre Nelson Rodrigues: “Esse rapaz, o Nelson, tem um grande talento. A peça é formidável”. (CASTRO:1993, 155). Álvaro Lins, que segundo Ruy Castro já era o crítico mais importante do país, afirmou em *Diretrizes* que achou a peça um exemplo de teatro que continha “arte literária; imaginação; visão poética dos acontecimentos; técnica dos acontecimentos; que não era uma cópia servil de cenas burguesas de sala de jantar; e, sim, a interpretação de sentimentos dramáticos ou essenciais da vida humana. (LINS apud CASTRO:1993: 156). O cenógrafo Tomás Santa Rosa julgou ter encontrado na peça de Nelson Rodrigues algo próximo da proposta de Antonin Artaud em relação à negação de textos considerados sagrados e definitivos para “reencontrar a noção de uma espécie de linguagem única a meio caminho entre o gosto e o pensamento”. Além disso considerou *A Mulher Sem Pecado* melhor que o *Estranho*

---

<sup>7</sup> Esse público entendido aqui como de iniciados era formado pelos intelectuais, artistas, críticos teatrais e literários que também realizavam produções culturais. Subentende-se que esse segmento tinha acesso às discussões que envolviam o tipo de produção em voga no teatro de então, às queixas e às polêmicas em relação à tardia aproximação do teatro brasileiro em relação ao modernismo, assim como acesso às correntes filosóficas e artísticas que estavam relacionadas ao modernismo tais como o expressionismo e a psicanálise. Se incluem neste grupo os poetas Manuel Bandeira e Frederico Schimidt, os cenógrafos Tomás Santa Rosa e Giovanni Ratto, os críticos Pompeu de Sousa e Álvaro Lins, dentre outros.

*interlúdio* (1932), de O'Neill, na medida em que foi utilizado o recurso técnico do auto-falante para revelar a voz interna do protagonista, o que para o cenógrafo “completa o ritmo interior da trama dramática, aproximando-a da ação cinematográfica”. (RODRIGUES: 2004, 282).

O discurso que começou a ser gerado por Nelson Rodrigues diante da falta de adesão do grande público e por outro lado da adesão entusiasmada do público iniciado pode ser notado na descrição que o autor fez da noite da estréia: um dos marcos de seu itinerário dramaturgico. Os trechos citados a seguir são reveladores de como a recepção de *A Mulher Sem Pecado* sentida pelo autor ecoou na construção do seu discurso.

Não foi um texto que me fez autor; nem a representação, nem o *décor*. Eu não era ainda autor no ensaio geral. Foi preciso que de repente o público invadisse o teatro. (...) Naquele momento eu descobri uma verdade jamais suspeitada: - o teatro é a menos criada das artes, a mais incriada das artes. (...) Um Shakespeare é apenas co-autor de si mesmo; o outro co-autor é cada sujeito da platéia. Seria válido o público, se tivesse uma função estritamente pagante; ou mesmo sem pagar, se fosse passivo e grave como uma cadeira. Mas o público pensa, sente, influi, aplaude e vaia. O autor não tem nada a ver com o sucesso. Quem o faz é o público. (RODRIGUES: 1993, 156)

Apesar de ter se motivado a princípio por questões financeiras para ingressar no teatro, Nelson Rodrigues não se limitou a escrever aquilo que o público queria ver ao se dirigir às casas de espetáculo. Como aponta Sábato Magaldi, “a intuição do ficcionista resgatou *A Mulher Sem Pecado* da subliteratura”, posição aliás bastante próxima da peça tendo em vista que trazia em seu texto elementos típicos da literatura folhetinesca: “a falsa pista, o suspense, a surpresa final” (MAGALDI: 1981, 10). A inserção de elementos um tanto mais dramáticos que os simples apelos ao riso foi realizada com um intuito - ainda tímido - de causar uma reação no público, de conseguir provocá-lo, despertar incômodos adormecidos. O modo como a platéia se mostrou indiferente durante boa parte do espetáculo inquietou o autor, que só sentiu alguma satisfação da sua vontade de mexer com o público já nas cenas finais. É irretocável a descrição que a memória citada a seguir traz do que está sendo discutido:

Durante duas horas e meia de representação, nunca se tossiu tanto.(...) Deu-me a vontade pueril, absurda de pedir: - ‘Não tussam, não tussam!’.(...) De repente começo a pensar: -‘Estou chato! Estou

chato!'. Essa constatação me devastou. No palco, o parálitico berrava: - 'a fidelidade devia ser facultativa'. Achava eu que tal frase devia ser um impacto. Mas a platéia não teve uma reação. Nada. Novo surto de tosse. Eu me afundei na cadeira desvairado.(...) E de repente o parálitico pula da cadeira de rodas. A surpresa geral deu-me uma satisfação maligna. Houve no teatro um momento sem tosse.(...) (RODRIGUES: 1993, 157).

Ficou claro o desapontamento do autor diante da indiferença com que o público experimentou as inúmeras frases provocativas, os diálogos tensos e obsessivos e as situações limite que, na sua opinião, causariam reações proporcionais ao incômodo que se tem quando as chagas que se possui e esconde são de repente expostas. Por outro lado, a “satisfação maligna” do autor diante da perplexidade do público ante o desfecho da peça esteve na orientação do próximo passo dramatúrgico. Logo que saiu do teatro pensou na próxima peça. Mais tarde, em algumas de suas memórias, mencionou como já na saída de sua estréia se sentiu à vontade para tecer considerações que, pelo tom, pareciam verdades inapeláveis a respeito do teatro, mas também para planejar um salto mortal, capaz de deixar o público perplexo não somente no desfecho da peça, mas durante toda a ação. A consideração a seguir dá indícios do descontentamento em relação à percepção de que escrevia para um público a que classificou como não qualificado, além de demonstrar que já começava a se esboçar um desejo de autonomia de criação para a realização de um teatro condizente com suas finalidades:

Pouco depois, estou numa leiteria próxima com a família tomando média. Comendo pão com manteiga, eu pensava: - 'O teatro não existe. O que existe é a platéia'." (RODRIGUES: 1993, 157).

No bonde, a caminho de casa foi pensando em como se chamaria sua nova peça e na agressão que causaria ao público. Três dias depois já tinha em mente toda a peça e em seis dias o texto ficou pronto. Como não pôde escrever na redação do jornal, escreveu em casa, e coube à Elza, sua esposa, datilografar as cópias que seriam entregues a alguns críticos. Em *O anjo pornográfico* Ruy Castro menciona que por diversas vezes Elza telefonou para Nelson, para se certificar de que ele realmente havia escrito o que ela estava lendo, por não conseguir entender o sentido que a peça fazia. Já consciente da complexidade que seu texto continha, recomendava apenas que a esposa continuasse copiando. Descreveu da seguinte forma a dinâmica da peça e suas expectativas de recepção da mesma:

Eu imaginara, para *Vestido de Noiva*, o processo de ações simultâneas, em tempos diferentes. Uma mulher morta assistia ao próprio velório e dizia do próprio cadáver: - 'Gente morta como fica'. Morrera assassinada, em 1905 e contracenava com uma noiva de 1943. Eu acreditava no êxito intelectual, mas acreditava ainda mais no fracasso de bilheteria. (RODRIGUES: 1993, 158).

Como gostava de afirmar Nelson Rodrigues, *Vestido de Noiva* é uma história que não está presa ao tempo dos relógios e das folhinhas. Na década de 1940 uma família da classe média carioca foi morar na casa em que uma famosa cortesã assassinada em 1905 pelo namorado vivia. Alaíde, uma das filhas, se interessou pelos objetos da antiga prostituta e principalmente pelo diário que continha uma narrativa da sua vida, das paixões e experiências. Lúcia, a outra filha, namorava Pedro, mas este termina se casando com Alaíde. É esse triângulo amoroso que deflagra a tragédia: mesmo casado com Alaíde, Pedro continua alimentando um romance com Lúcia, que por sua vez só concorda em se relacionar com o cunhado após se casarem. Os dois planejam a morte de Alaíde, e esta, após uma discussão em que revela sua desconfiança sai e é atropelada, ficando entre a vida e a morte. É esse o ponto em que se passa a narrativa: é revelado ao público tudo o que se passa na mente em franca decomposição de Alaíde. Assim, os planos da realidade, da memória, da alucinação se expõem, se misturam, se diferenciam, numa complexidade até então não vista em palcos brasileiros.

No plano da realidade é exposto o acidente de Alaíde, a ação dos médicos e ao final o casamento de Lúcia e Pedro. É notável que a realidade figura como um contraponto à aparente desconexão dos fatos da memória e da alucinação, como uma espécie de parâmetro para se saber como Alaíde se encontra naquela situação e de que maneira o seu estado de saúde está envolvido nos encaminhamentos dos outros planos expostos. É a interface entre memória e alucinação que constitui o núcleo da narrativa. Alaíde procura recobrar a consciência de si, e a figura de Madame Clessi – a antiga cortesã – é que lhe acompanha nessa busca da consciência perdida. Nesse sentido, o que se tem é uma reconstrução dos fatos pertinentes à memória fragmentada de Alaíde orientada em grande medida pela alucinação, porque em determinado momento os planos se misturam constituindo uma narrativa que não é só memória nem só alucinação.

Além das questões relacionadas à incursão psicológica presente na peça, não se pode deixar de mencionar alguns pontos relacionados à exposição do imaginário do autor, ou, como ele preferia classificar, algumas de suas obsessões. A principal delas é a rivalidade entre as duas irmãs. Os diálogos entre Alaíde e Lúcia revelam que o amor de Pedro é apenas mais um objeto da disputa entre as duas. Na queixa de Lúcia, Alaíde sempre tomou seus namorados, e esta se gabava de que os namorados sempre a preferiam por ser mais mulher. Essa disputa entre duas irmãs pelo amor de um mesmo homem é uma constante no imaginário rodrigueano que ganha uma conotação de verdade abissal presente no inconsciente de Alaíde revelada na medida em que a prostituta Clessi afirma: “Irmãs se odiando tanto! Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...”.

A presença de Clessi no delírio de Alaíde é a própria presença dos desejos da moça, e o que é expresso nos diálogos entre as duas é a expressão do que foi reprimido por toda a vida de “moça de família”. Havia algo de proustiano no contato de Alaíde com o diário de Clessi: de repente a moça se via diante de seus desejos mais escondidos e inconscientes, e numa identificação imediata se sente desconfortável com sua realidade opressora. O acidente liberta Alaíde de seu desconforto e abre a possibilidade de realização de suas fantasias mesmo que em um plano fora do real, ou, como afirmou o autor, “quase agonizando, ela se imagina num prostíbulo”<sup>8</sup>. Ainda com saúde Alaíde provocava Lúcia e Pedro mencionando que já havia ido a lugares como os descritos no diário de Clessi. Já em coma, demonstrou a vontade de ser como a prostituta e confessou o nojo que sentia da bondade de Pedro. A presença de Pedro no delírio de Alaíde é a presença da repressão dos desejos. O marido que sempre recriminou o modo como Alaíde se mostrava atraída pelas histórias de Clessi é apresentado na expressão do inconsciente fragmentado de Alaíde como um elemento deletado – a protagonista, na

---

<sup>8</sup> A frustração feminina é uma das obsessões rodrigueanas mais recorrentes. Essa é uma percepção alicerçada por Sábato Magaldi sobretudo em “Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações” (1992). Na composição desse imaginário, o próprio autor reconhece que as experiências da Rua do Mangue e da reportagem policial estiveram presentes. Enquanto muito se fala acerca da prostituição como a mais antiga das profissões, Nelson Rodrigues afirmou que preferir considerá-la como a mais antiga das vocações. E para justificar uma afirmação tão polêmica, narrou que nos ensaios de *Vestido de noiva* as atrizes se fascinavam pela cena que se ambientava no lupanar. Afirmou que não importava se na vida real atriz era uma mulher fidelíssima, mãe de família, “de comportamento irretocável”. Representando a prostituta, cada atriz tinha a naturalidade e a graça, o movimento exato, a inflexão certa. Diante disso o autor considerou que “era como se naquele momento, cada uma estivesse cumprindo um imortal hábito feminino”. (RODRIGUES: 1993, 202)

sua alucinação, pensa ter assassinado o marido, e ao mesmo tempo enxerga seu rosto em quase todos os homens, como uma espécie de acusador, uma figura que recrimina sua aproximação de Clessi. Mais uma vez, o casamento aparece na dramaturgia rodrigueana como uma relação que resulta na frustração feminina, e o marido como o agente principal dessa frustração.

Inspirado nessa mesma questão é que Nelson Rodrigues constrói a história de Clessi e o seu namorado adolescente, trama que é uma espécie de pano de fundo da tragédia mas tem uma importância considerável na abordagem da frustração feminina. Clessi, que não passou pelo processo de opressão do casamento, demonstra lidar apenas por obrigação com um rico desembargador, porque, por opção prefere o adolescente de dezessete anos que acaba por assassiná-la. Algo de maternal inspira a devoção que a prostituta nutre em relação ao rapaz como quando afirma: - “Tão branco – dezessete anos! As mulheres só deviam amar meninos de dezessete anos!”. Em outro momento, enquanto o rapaz lhe propunha um pacto de morte, a mulher parecia hipnotizada com a semelhança entre o namorado e seu filho de quatorze anos que havia morrido, o que conferia uma pureza ao seu amor pelo rapaz que não havia no seu relacionamento com outros homens.

Em meio a todo o exagero de emoções e exposições do que há de mais profundo nas regiões abissais da mente das personagens, Nelson Rodrigues foi capaz de sutilezas ao criar D. Lígia, mãe de Alaíde. Uma figura ingênua que não percebe nada da situação limite entre Alaíde, Pedro e Lúcia no dia do casamento dos dois primeiros. A presença de D. Lígia como alguém que convive com o triângulo amoroso e não se dá conta de toda tensão só ressalta como a situação crescia demasiadamente nas emoções de cada personagem envolvido, mas permanecia aparentemente normal para as personagens que viam de fora. Além de sutilezas, alguns episódios cruéis foram construídos, como por exemplo o modo como os repórteres se referem ao acidente que envolveu Alaíde. Nessa mesma linha, os médicos que operavam a enferma misturavam cinismo e frieza no modo de lidar com um corpo que para eles parecia não guardar nenhum traço de humanidade.

O desfecho de toda essa trama é algo que ainda hoje intriga no que diz respeito às interpretações que suscita. Depois de toda a tentativa de reconstrução dos fatos,

Alaíde morre e Lúcia se casa com Pedro. O modo como o autor constrói a cena mostra Alaíde após sua morte se dirigindo para entregar o buquê à irmã. Sábato Magaldi considerou que, não sendo uma peça espírita, a cena do casamento de Lúcia constituía a exposição de mais uma projeção da mente de Alaíde – e cabe ressaltar que o próprio autor gostou de tal solução. Alguns críticos interpretaram a cena como um símbolo da bênção de Alaíde ao casamento da irmã. Quanto à sugestão de Sábato Magaldi não há o que se comentar, porque figura enquanto uma solução bastante coerente para a questão. Mas a interpretação de que a entrega do buquê significa um prenúncio de que os noivos seriam felizes para sempre parece ao menos precipitada. Considerando toda a narrativa da peça em que Alaíde amaldiçoa a relação entre o marido e a irmã, não parece tão óbvio que abençoaria os dois. Recordando que a protagonista precisa cortar os laços com a realidade – que inclui principalmente o casamento – para se realizar, não faz tanto sentido pensar que a peça termina com uma sugestão de final feliz justamente através de um casamento. A sugestão que esse casamento deixa antes é a de um “eterno retorno”<sup>9</sup>.

Com as cópias do texto, Nelson Rodrigues saiu em busca de recomendações para a peça. Henrique Pongetti achou que o texto não oferecia condições de encenação: seria um caos em cena. Carlos Drummond achou o texto mais complexo que o anterior – e diante das intenções manifestas, o comentário foi encarado como um elogio por Nelson Rodrigues. Quando entregou o texto a Manuel Bandeira, Nelson Rodrigues lhe pediu que lesse com a máxima atenção, religiosamente. O poeta afirmou que ao receber tal recomendação imaginou logo que a peça seria chata. Mas de acordo com os comentários que fez, certamente não foi essa a impressão que o texto lhe passou. A seguir as palavras do próprio poeta:

Sem dúvida, o teatro desse estreade desnorteia bastante porque nunca é apresentado só nas três dimensões euclidianas da realidade física. Nelson Rodrigues é poeta. Talvez não faça nem possa fazer versos. Eu sei fazê-los. O que me dana é não ter como ele esse dom

---

<sup>9</sup> Não se está insinuando que Nelson Rodrigues recebeu diretamente a influência da idéia do “eterno retorno” de Nietzsche (2005) segundo a qual há um movimento circular do tempo e das coisas. Tudo volta a acontecer uma infinidade de vezes. Mas certamente a maneira como Nelson Rodrigues constrói as tramas tem uma relação com a insurreição de Nietzsche contra a noção de um momento inicial do tempo e a afirmando de sua infinitude, na medida em que as tendências das personagens são tendências que poderiam se manifestar em qualquer ser humano, em qualquer época, pois considera essas tendências “instintos”.

divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. *Vestido de Noiva* em outro meio consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceita, consagrará... o público. (texto publicado no jornal *A Manhã* em 6/2/1943).

Diante de tal elogio de um poeta consagrado no meio da intelectualidade brasileira, Nelson Rodrigues esboçou uma reação ambivalente. Por um lado demonstrou um sentimento de gratidão enorme. Por outro lado, o elogio lhe fez ficar ensimesmado ao ponto andar com o recorte do elogio publicado e mostrar a todos os colegas com quem conversava. Depois de elogiado pelo Bandeira, chegou a confessar que não se conformava com o fato de ter recebido o elogio de Álvaro Lins na revista *Diretrizes*. Queria mesmo ser merecedor de um rodapé que o crítico assinava no *Correio da Manhã*, onde elogiava as produções de maior destaque. Em relação a essa ambição, declarou: “Um rodapé, todo o rodapé do Álvaro Lins. Eis a utopia que comecei a cultivar na minha angústia. Entre *A Mulher Sem Pecado* e *Vestido de Noiva* vivi todo um período de frustração e ressentimento”. (RODRIGUES: 1993, 159). Diante de qualquer êxito literário, Nelson Rodrigues se sentia preterido, humilhado. Chegou mesmo a escrever uma crônica “extremamente eficaz na sua perversidade inexcedível” acerca de *Deus lhe pague*, peça de Joracy Camargo que fora bastante elogiada pelos críticos, e assinou como um leitor: Zezinho dos Anzóis. Na ocasião, além de Joracy Camargo, outros autores foram alvo das críticas não assinadas de Nelson Rodrigues. Para ele, quem não gostasse de seu teatro era “uma besta”.

Assim como na peça anterior, Nelson Rodrigues procurou o SNT para montar *Vestido de Noiva*, mas o responsável pelo repertório considerou que seria um problema montar o texto e o deixou na gaveta. Foi quando Nelson Rodrigues conheceu Brutus Pedreira, Tomás Santa Rosa e o grupo *Os Comediantes*. Brutus demonstrou logo um interesse em comprar os direitos da peça, tendo em vista que a complexidade do texto parecia se ajustar bem ao caráter revolucionário e inovador que o grupo cultivava. Combinado à peça e ao grupo, o diretor polonês Zbigniew Ziembinski encontrou um campo fértil para aplicar toda a formação expressionista, a técnica de direção e a vontade de inovar nas artes cênicas<sup>10</sup> que trouxe na sua bagagem. A união desses três

---

<sup>10</sup> Em uma das crônicas em que falava de seu teatro, Nelson Rodrigues narra como conheceu Ziembinski: “Era um outro Ziembinski quase louco.(...) quantas vezes o vi, nos botecos, berrando, na sua ferocidade jucunda: - ‘Jouvet é uma besta’. (...) Quanto ao teatro brasileiro, Ziembinski não deixava um nome de pé. Derrubava tudo e ainda sapateava em cima dos cacos.” (RODRIGUES: 2002, 164).

elementos legou ao teatro brasileiro um marco lembrado como revolucionário e, décadas mais tarde, atual.

Além das características textuais inovadoras de *Vestido de Noiva* que serão discutidas logo adiante na abordagem das críticas, as inovações técnicas são notáveis. Além dos cenários artísticos de Tomás Santa Rosa<sup>11</sup> e dos trezentos efeitos de luz de Ziembinski, as inovações cênicas propriamente ditas são o que melhor situam *Vestido de Noiva* no seu contexto teatral e denotam o teor comunicativo da ação dos realizadores da obra. Como já foi mencionado na primeira parte, *Os comediantes* era um grupo composto por membros de famílias abastadas do Rio de Janeiro. Essa condição lhes permitia adotar uma posição de diletantismo diante da produção teatral, defendendo uma autonomia na criação artística em relação à aceitação do público. Com o desejo de criar algo significativo na cena teatral brasileira, o grupo embarcou na aventura da direção de Ziembinski. Contrariando uma prática costumeira, o ponto foi abolido e os atores tiveram que decorar todo o texto. Foram oito meses de ensaios intensos, que levaram todos os envolvidos no processo a uma situação limite, condizente com o clima da dramaturgia rodrigueana. As palavras do próprio Nelson Rodrigues ilustram melhor a vivência da peça antes de sua estréia:

O ensaio geral de *Vestido de Noiva* foi o próprio inferno. Ziembinski tinha então uma resistência infinita. Os intérpretes sabiam o texto, as inflexões, cada movimento. Durante oito meses, à tarde e à noite, a peça fora repisada até o limite da saturação. (...) Ninguém faz uma idéia da paciência e martírio do elenco. A 27 de dezembro de 1943 e, portanto, véspera da estréia, atrizes e atores tinham, em cada olho, um halo negro. (...) de fato a exaustão enfurecia e desumanizava os presentes. Os intérpretes passaram a se detestar uns aos outros. E, por fim, às cinco da manhã, houve entre Ziembinski e Carlos Perry um bate-boca quase homicida. Não lembro qual foi o motivo, nem sei se houve motivo. O simples cansaço enlouquecia autor, diretor, artistas, contra-regra, eletricitistas. (...) Quando subi ao palco, estava certo de que não ia haver estréia, não ia haver nada. (RODRIGUES: 2002, 166).

Após esse longo e exaustivo processo de preparação, uma grande expectativa cercou a estréia de *Vestido de Noiva*. Os relatos do autor revelam uma preocupação

---

<sup>11</sup> Os cenários não serviram nessa peça apenas como espaço onde a ação se passava. A divisão do espaço cênico em três ambientes demarcou a disposição dos três planos aludidos no texto, de forma que os cenários também tiveram uma atuação expressiva e comunicativa na realização total da peça, colaborando com a possibilidade de situar para o público em que plano cada cena se passava.

excessiva em relação à aceitação do público. Nessa hora certamente a intenção de agredir ao público manifesta após o êxito intelectual de *A Mulher Sem Pecado* não teria a menor condição de se manifestar através dos discursos formulados. O medo de que a peça fosse vaiada, a impressão de que Henrique Pongetti estava certo e o caos do texto não se mostraria de forma compreensível no palco, o receio de que a linguagem utilizada não fosse considerada digna de uma tragédia e temores desse teor é o que se pode notar nas narrativas do autor quando se refere ao momento imediatamente anterior à estréia da peça em questão. Isso é válido também para a descrição de quando a peça já estava em cena. Como narrou o autor, durante todo o primeiro ato ninguém ria, ninguém tossia “e havia algo de apavorante naquela presença numerosa e muda”. Ao final do primeiro ato apenas uns três ou quatro aplausos. O autor já se convencera do fracasso, lembrando antigas humilhações da época da fome: - “E na minha estréia de Municipal, eu me sentia aquele mesmo sujeito comendo numa casa de pasto abjeta”.<sup>12</sup> Ao final do segundo ato: “Menos palmas, até minhas irmãs têm vergonha de me aplaudir.” Considerou que a platéia estava furiosa com o caos que *Vestido de Noiva* era. No fim do terceiro ato o autor já se sentia desesperado, e descreveu da seguinte forma a experiência desse desespero:

Ainda silêncio. E de repente começaram palmas escassas e esparsas. Um aplaudia aqui, outro ali, um terceiro mais adiante. Atracado a minha cadeira, me sentia perdido, perdido. Mas comecei a sentir a progressão. Focos de palmas, em muitos pontos da platéia. E, súbito, todos acordaram do seu espanto. Ergueu-se o uivo unânime. Os aplausos subiam até a cúpula e multiplicavam as cintilações do lustre. (...) E súbito uma voz se esganiça: - ‘O autor, o autor!’ Não foi um só grito. Muitos outros, inclusive mulheres, pediam, exigiam: - ‘O autor, o autor!’ (...) Rindo, apareci na varanda do camarote. Esperava eu, esperavam minhas irmãs que a platéia se voltasse para mim e todos gritassem: - ‘Ele! Ele!’. Mas o que aconteceu foi muito parecido com um pesadelo humorístico e cruelíssimo. Estava o autor em pé, pronto a receber a apoteose. E ninguém olhava, ninguém. Era como se eu simplesmente não existisse. (RODRIGUES: 2002, 169).

Apesar de permanecer invisível para a platéia, quando saiu do camarote Nelson recebeu os elogios de Roberto Marinho, do maestro Silvio Piergile, do crítico José César Borba. Mencionou o elogio do dono do *Correio da Manhã*: “Álvaro Lins me

---

<sup>12</sup> A frase diz respeito ao episódio já mencionado na parte I, quando um amigo lhe ofereceu um almoço e na condição de pagante escolheu o prato. Na situação de quem passava fome, Nelson Rodrigues comeu o prato escolhido pelo amigo considerando como uma humilhação à qual ele ainda teve que se sentir agradecido. (RODRIGUES: 2002, 169)

puxa pelo braço: ‘Vem cá que eu quero te apresentar o Paulo Bittencourt’. Lembro-me exatamente das palavras de Paulo: ‘Sua peça é extremamente interessante’. Alguém ciciou no meu ouvido: ‘Genial!’ Isso, dito baixinho, como se fosse uma obscenidade, deu-me vontade de chorar”. (RODRIGUES: 2002, 170). No camarim recebeu a ovação tremenda de todos os atores e do diretor. Até sair do teatro não deu um passo “sem esbarrar, sem tropeçar numa admiração patética”. Na saída recebeu o comentário de uma senhora que o comparou à Pirandello. Na segunda noite, Carlos Drummond foi ver a peça e Nelson o esperou no final. Perguntou se estava desiludido “e aquele magro, aquele áspero, teve uma luz na sua aridez; respondeu: - ‘Formidável!’”. (RODRIGUES: 2002, 214)

Dois dias depois os elogios impressos começaram a aparecer: em um artigo não assinado no *Correio da Manhã*, Álvaro Lins afirmou que pela primeira vez o teatro brasileiro entrava na literatura. No mesmo jornal Paulo Bittencourt celebrou a estréia de *Vestido de Noiva* como o nascimento do moderno teatro brasileiro. Antes da estréia Manuel Bandeira escreveu um artigo a pedido de Nelson, mas depois da estréia ele escreveu por livre e espontânea empolgação. Sem ter visto a encenação, se perguntou se a peça com aquelas cenas de tão profunda penetração do subconsciente humano resistiria ao palco. Quando a viu afirmou: “Nelson Rodrigues está de parabéns: é um autêntico homem de teatro, e mais – um grande poeta. Na segunda tentativa atingiu a altura da obra prima”. (RODRIGUES: 2004). José César Borba considerou a peça poderosa pelo fato de o autor ter conseguido elevar ao nível de tragédia um enredo a princípio frágil como uma rivalidade entre duas irmãs. Elogiou: “O milagre do Sr. Nelson Rodrigues, que quase atinge as raias da genialidade, foi ter permanecido presente e neutro como um poeta ou um microscopista registrando as reações de sua personagem participando dos seus sofrimentos e da sua mutilação com um máximo de serenidade, de consciência e de firmeza”. (RODRIGUES: 2004).

O mergulho na mente das personagens, deixando de lado as ambientações consagradas por autores estrangeiros, capaz de seduzir quem viu a peça não foi a única surpresa que *Vestido de Noiva* trouxe para a dramaturgia brasileira. A linguagem foi um dos pontos mais importantes que a dramaturgia rodrigueana apresentou. Além das gírias que as personagens utilizam, o que mais se destaca é que os diálogos têm um ritmo bem semelhante ao das conversações cotidianas. Uma espécie de construção das frases na

medida em que o diálogo se desenvolve tal como ocorre de fato, com interrupções para formular o pensamento, com inflexões, com pensamentos em voz alta, uma série de recursos não utilizados na linguagem “nobre” usada nas tragédias, e em muito distantes do “sotaque lisboeta” que incomodava o autor. Ao invés das polainas e coletes do Leopoldo Fróes, o Municipal se deparou com os espartilhos, uniformes cáqui, vestidos de noiva.

Pode-se dizer que os elogios impressos recebidos deixaram Nelson Rodrigues a princípio varado de luz como um santo de vitral, expressão que costumava utilizar. Ao invés de se acostumar com os elogios, confessou que o tempo passava e a glória não se tornava uma rotina, um tédio. Ao contrário, o rapaz que ainda se sentia comprometido com as antigas renúncias, as antigas humilhações, se comovia com os elogios impressos como se fosse sempre a primeira vez. Mas se por um lado se mostrava tão humilde e comovido com os elogios, Nelson Rodrigues demonstrava um desejo de ser reconhecido pelo seu teatro, estranhando, por exemplo, que até o presidente Getúlio Vargas perguntasse pelo seu teatro e os seus vizinhos lhe dessem bom dia sem saber que se tornava um marco da dramaturgia brasileira. Na sua ânsia promocional, escreveu inúmeros artigos elogiando seu salto mortal e pediu que colegas de redação assinassem (RODRIGUES:1993,173).

Mas nem tudo que era publicado acerca de *Vestido de Noiva* eram elogios. Em uma crônica extremamente ácida, a começar pelo título de *Vacas premiadas* (1995), Nelson Rodrigues se queixa de um equívoco presente em algumas opiniões que surgiram acerca da autoria de *Vestido de Noiva*: o boato de que Ziembinski teria sido co-autor da peça. A seguir as palavras indignadas do autor: “O caso é que em cena aberta, uma atriz disse que eu tivera todas as glórias da peça *Vestido de Noiva*. Isso era injusto – afirmou a moça porque Ziembinski escrevera comigo a minha primeira tragédia carioca. No mais divertido horror sou obrigado a declarar que isso é a mais deslavada mentira que já ouvi, na Terra. O equívoco deixou o autor bastante incomodado, mas o que mais lhe admirou foi o fato de que Ziembinski não negasse a co-autoria que não lhe cabia. Justificou sua indignação: “Ziembinski não concorreu com uma vírgula para o texto. Fez maravilhosamente o que lhe competia como diretor e só”. E não se furtou de esbanjar: “Antes que eu lhe fosse apresentado ou fosse informado de sua existência, *Vestido de Noiva* fora lido e relido por todo mundo.(...) Antes que

Ziembinski a lesse, a peça teve uma apoteose crítica em quase todos os jornais.” (RODRIGUES:1995, 240).

Depois de convencido da aceitação de *Vestido de Noiva*, e de haver afirmado a autoria de sua obra prima, quis acrescentar mais um elemento de valorização da peça: sugerir ser dono de uma genialidade nata. Para tanto começou a negar qualquer conhecimento dramaturgico que pudesse ser encarado como uma influência na sua criação:

Eis a verdade: até a estréia de *Vestido de Noiva* eu não lera nada de teatro, nada. Ou por outra: - lera certa vez como já disse, *Maria Cachucha* de Joracy Camargo. Sempre fui, desde garoto, um leitor voracíssimo de romance. Eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler nem ver teatro. Depois de *A Mulher Sem Pecado* é que passei a usar a pose de quem conhece todos os autores dramáticos passados, presentes e futuros. Na verdade sempre achei um tédio sufocante qualquer texto teatral. Só depois de *Vestido de Noiva* é que tratei de me iniciar em alguns dramaturgos obrigatórios, inclusive Shakespeare. (RODRIGUES: 1993, 171).

É possível se objetar que talvez Nelson Rodrigues não seja a melhor pessoa para revelar através dos relatos como os processos realmente ocorreram envolvendo suas peças, graças ao envolvimento total em que se encontrava na situação. Mas ironicamente, são exatamente esses discursos claramente construídos pelo autor que revelam o modo como ele vivenciou cada situação, o que considerava importante afirmar, o que pretendia enfatizar. Nesse sentido, os discursos expõem valores que o autor alimentava, e que certamente estavam envolvidos também no seu processo criativo, e as contradições existentes nesses discursos revelam em grande medida a dinâmica da dramaturgia rodrigueana, a modificação lenta, mas não insignificante, de orientações na criação das peças – processo que muitas vezes o artista envolvido não consegue notar com muita clareza.

Após muitos elogios falados e impressos, algum desgaste começou a se operar. Já concordando com a genialidade lhe atribuída, Nelson Rodrigues começou a fazer um contraponto entre o reconhecimento do público leigo, e o público intelectual. Na sua experiência, conseguia ter alguma idéia de como a recepção e a reação do público de intelectuais tinha poder de influenciar sua obra, mas não notava como o público leigo também podia influir. Diferentemente do que falou da platéia com a estréia de *A Mulher*

*Sem Pecado*, as admirações “anônimas e jucundas” passaram a ser percebidas como de uma pureza que pode ser notada na descrição:

Outro dia, passo por um guardador de automóveis. Ao me reconhecer, ele se pôs a berrar: - ‘Óbvio ululante! Óbvio ululante!’. Volto-me e faço um aceno amigo. E, então, ele pergunta, numa luminosa humildade: - ‘Está certa a pronúncia?’. Fiz que sim com a cabeça. Assim nos separamos: vim para a redação, enquanto o guardador, iluminado, ia passar estopa num pára-lama. (...) Essas admirações de rua, de esquina, de boteco dão ao artista uma sensação de plenitude. Já os admiradores literários causam um desgaste homicida. (RODRIGUES: 1993, 213)

A narrativa acima aludida pode parecer um tanto sem importância, mas comparada aos discursos nos quais o autor desdenhava a platéia e, por outro lado, tinha um verdadeiro apetite por elogios impressos, demonstra uma modificação significativa nas idéias que certamente estiveram envolvidas na criação das próximas peças. Passada a empolgação inicial pela consagração, o autor começou a se sentir pressionado por esses elogios impressos, pressão que não conseguia sentir por parte do público a que chamou de anônimo – este não tinha à sua disposição os jornais para trazer suas opiniões à visibilidade. A reação aos elogios impressos começou expressar sinais de cansaço como fica evidente no desabafo:

Nas minhas atuais crônicas de futebol, digo que certos jogadores são carregados na bandeja e de maçã na boca, como um leitão assado. Essa metáfora também me cabia nos tempos de *Vestido de Noiva*. Por vezes me sentia carregado numa prodigiosa bandeja. Todas as noites, antes do sono baixava em mim uma obsessão linda: - “Hollywood vai me descobrir”. (RODRIGUES: 2002, 214)

Tamanho comprometimento com pessoas a quem tanto admirava, fez com que Nelson Rodrigues sentisse dificuldades em dar prosseguimento ao seu processo criativo. O autor que na segunda tentativa deu seu salto mortal na dramaturgia, criado em apenas seis dias de trabalho, não conseguia agora escrever sua próxima peça: começava e recomeçava sempre orientado pelo que pensaria Drummond, Bandeira, Álvaro Lins, Pompeu de Souza: “Um belo dia descobri que todos os citados, e mais outros, e outros, seriam meus co-autores fatais. Eu era um território ocupado pelos bandeiras, alvaros, pompeus, borbas, prudentes. Cada admiração me corrompia ao infinito”. (RODRIGUES: 2002, 214). Mas mesmo já sentindo essa implicação da recepção positiva de *Vestido de Noiva*, o autor ainda confessava sentir certo fascínio com os

elogios. Afirmava reconhecer que estes eram na verdade uma “falsa e perversa delícia”. Como numa reação purificadora, começou a imaginar uma necessidade de solidão para poder dar prosseguimento à sua obra. Começam a germinar os primeiros esboços do que mais tarde veio a se conhecer como “teatro desagradável”.

Antes de entrar propriamente no que de fato foi esse “teatro desagradável”, é importante se discutir um pouco mais uma questão: como foi possível aparecer um discurso que assinala um “projeto de dramaturgia” rodrigueana. Esse tipo de questionamento surge na medida em que se nota que, acompanhando as peças denominadas “desagradáveis”, Nelson Rodrigues expõe um discurso referente ao que já realizou no teatro e ao que pretende realizar como se fosse um projeto dramático concebido antes das primeiras linhas de *A Mulher Sem Pecado*. A convicção com que passou a defender sua obra enquanto algo homogêneo em seus propósitos, de fato pode levar a pensar que toda a sua criação teatral obedecia a uma lógica única (RODRIGUES: 1993). Mas é importante ressaltar que, através da retomada das duas primeiras peças já foi possível se notar que esse não é exatamente o modo correto de enxergar a produção do autor. Situar esta questão é imprescindível neste momento da discussão, nos interstícios entre a consagração e o divórcio com o público, quando o autor já produziu algo do que pode falar e revela intenções específicas ao produzir de agora em diante, para que o olhar direcionado ao “teatro desagradável” escape dos direcionamentos que Nelson Rodrigues pretendia estabelecer para seus leitores.

A sensação descrita por Nelson Rodrigues que situa o público intelectual e o público anônimo como dois tipos distintos de receptores de sua obra é um ponto de partida para se pensar as especificidades dessas recepções. Espectadores intelectuais descontentes com o teatro de então certamente esboçariam reações mais entusiasmadas do que as que um público espantado com encenações complexas e sérias. A forma de experimentar o imaginário que esteve envolvido na construção de cada personagem e de cada trama também foi específica: enquanto os iniciados valorizavam a obra por se identificar com idéias, visões de mundo e concepções afinadas às modernistas, os espectadores anônimos diante da surpresa da cena se espantavam com algumas abordagens, se identificavam com figuras e frases acrescentavam tal experiência na concepção de objetos imaginários correlatos acerca da realidade. Mas a diferença mais marcante entre a recepção de tais públicos é a visibilidade desproporcional que

possuem. Enquanto os intelectuais tinham à sua disposição as páginas de jornal para assinar opiniões, sugestões, críticas e elogios, só muito raramente o público “anônimo” podia expressar suas admirações.

Na dificuldade de criar diante da consagração direcionadora dos intelectuais, Nelson Rodrigues começou a plantar sua solidão. Começou a falar em teatro como se fosse a sua vocação primeira, deixando de lado as antigas afirmações de que seria a princípio um romancista (RODRIGUES: 1993, 215). Os ideais de uma arte inventada não para satisfazer expectativas, mas para se realizar enquanto criações moralizadoras, se revelam com uma força que dá a impressão de que já nasceram com o autor. Diante dessas indicações, o ideal é seguir para o contato direto ao que foi produzido diante de tais disposições: as peças míticas de Nelson Rodrigues.

### Capítulo 3: Teatro desagradável: o divórcio vital com o público e as tragédias cariocas

Após notar a percepção da necessidade de solidão para a continuidade do processo criativo na dramaturgia rodrigueana, segue-se para a análise das obras que resultaram dessa busca de solidão, da ambivalente busca do divórcio com o público co-autor das obras.

*Álbum de Família* é a imagem em movimento de uma família no momento em que esta vive a sua situação limite. Enquanto as sete imagens aparentemente felizes que compunham o álbum de família eram exibidas ao público e descritas por um *speaker* - que na rubrica do autor representava uma espécie de opinião pública<sup>13</sup> -, as cenas da fragmentação da família central da peça se desenrola em uma sucessão de diálogos e cenas trágicas.

A primeira foto do álbum, datada de 1 de janeiro de 1900, foi tirada no dia seguinte ao casamento de Jonas e Senhorinha. O *speaker* descreve mencionando a timidez da noiva que apenas começou a ser esposa e finaliza sua narração aconselhando os noivos a não esquecer o que preconizam os Evangelhos: “crescei e multiplicai-vos!” (2004b: 33). Ainda na representação da fotografia, Jonas tenta abraçar Senhorinha e esta revela um pudor histérico ao reagir à tentativa do marido, de acordo com a rubrica do autor. Após o casamento, Jonas se mudou com a esposa e sua cunhada Rute para uma fazenda na cidade fictícia de São José de Golgonhas, longe da convivência de vizinhos e de qualquer interferência ou controle que essa convivência pudesse trazer. Treze anos depois a segunda fotografia do álbum foi tirada onde o casal aparece agora com os quatro filhos: Guilherme, Edmundo, Nonô e Glória ainda bebê. Ao descrever a imagem, o *speaker* afirma Senhorinha não é mais a noiva tímida e nervosa, e tornara-se uma mãe

---

<sup>13</sup> É interessante notar como a figura do *speaker* é importante em *Álbum de Família*. Esse fato pode ser percebido através da rubrica do autor, que escreve em letras garrafais que o *speaker*, além do mal gosto hediondo cós comentários, prima em oferecer informações erradas sobre a família (2004: 33). Essa informação denota como Nelson Rodrigues acreditava que a sociedade na sua vontade de ignorar certos fatos considerados à margem de uma normalidade moral muitas vezes são ignorados ou hipocritamente encobertos. Isso porque esse *speaker* foi qualificado enquanto uma espécie de opinião pública, ou seja, o modo como a sociedade enxergava as poses feitas pela família que aparecia nas fotos do álbum.

fecunda. Diante disso conclui com a admiração - “E ainda há quem seja contra o casamento” (2004b: 45).

No período entre a segunda e a terceira fotografia não houve acontecimentos importantes. Como no enredo não há menções acerca desse intervalo, pode-se supor que como em qualquer família dita normal, os filhos cresciam. Na imagem da terceira fotografia aparecem Senhorinha e Glória na ocasião da primeira comunhão da menina. A rubrica do autor sugere que a cena demonstre uma relação de carinho entre mãe e filha, igualmente à narração do *speaker*: -“Mãe e filha se completam. (...) Se Senhorinha é uma mãe extremosa, Glória é uma filha obediente e respeitadora”. (2004b: 49). A quarta imagem do álbum mostra Senhorinha e Rute em uma pose descrita na rubrica do autor como “artificialíssima”. O *speaker*, como sempre trazendo opiniões semelhantes à de pessoas que não querem ver o que se mostra diante dos olhos, narra que em certa ocasião quando Rute adoeceu, Senhorinha permaneceu na cabeceira da enferma sem dormir. Para ele, Rute não fica atrás no que diz respeito à afeição entre as irmãs, a que elogia: -“ São resultados da educação patriarcal”.

Quinta fotografia do álbum: aparecem Nonô com treze anos, descrito na rubrica do autor como um menino taciturno e excepcionalmente desenvolvido, e D. Senhorinha, descrita como formosa e decorativa. A rubrica assinala ainda que Nonô demonstra hostilidade para com o fotógrafo, o que sugere uma indisposição do garoto em relação a fazer poses para fotos. Já o *speaker* aponta para o fato de que a foto foi tirada na véspera do enlouquecimento de Nonô. Segundo o narrador, um ladrão entrou no quarto da mãe e devido ao “natural abalo, o juízo do rapaz ficou obliterado”. (2004b: 66). Na verdade é neste momento que o processo que vai resultar no “apodrecimento” da família se inicia<sup>14</sup>. A família cresceu e aparentemente tinha seguido o que preconizava o Evangelho, porém, longe da repressão que a civilização impõe, foi permitindo que lentamente os instintos mais primitivos se revelassem. Em certa ocasião, Jonas precisou viajar e voltou de surpresa. Quando chegou surpreendeu Senhorinha com um homem no

---

<sup>14</sup> É fato recorrente na dramaturgia e na obra rodrigueana em geral a presença da possibilidade de apodrecimento, seja da família, ou do homem. Pode-se inferir em relação a tal questão que o autor alimentava a opinião de que a separação entre amor e sexo era a grande responsável pelo apodrecimento do homem e das famílias, figurando inclusive enquanto causa do câncer – presente muitas vezes na obra do autor enquanto uma metáfora para o apodrecimento. Essa idéia nutrida por Nelson Rodrigues certamente é tributária de sua leitura de Freud (1912), sobretudo quando este último considera haver dentre os povos civilizados a possibilidade de uma falha na combinação entre afeto e sensualidade, resultando em um comportamento amoroso não equilibrado, que consiste em não desejar quando há amor e desejar quando não ama.

quarto, mas não conseguiu ver quem era. A esposa disse que estava com um jornalista a quem Jonas descreveu como “um sujeito que tinha uma corcunda que diziam que era artificial” (2004b: 74). Como a esposa demonstrava um “pudor histórico” diante das suas investidas, Jonas imaginou se tratar realmente de amor, e assim matou o jornalista. No entanto Senhorinha acusou o jornalista apenas para proteger quem de fato estava com ela no quarto: Nonô.

Após o assassinato do jornalista, Nonô enlouqueceu, ou melhor, o que todos os parentes caracterizavam como loucura era na verdade o rompimento de praticamente todos os vínculos com a civilização – sobretudo com o horror ao incesto. Passou a viver nu na mata ao redor da fazenda, lambia a terra como se lhe sentisse amor – amor de cama, segundo Jonas -, e circundava a casa uivando como se estivesse fazendo um apelo à Senhorinha para que ela o acompanhasse. Em determinado momento Jonas chega a afirmar que Nonô só tinha de humano o ódio por ele, pois quando o via de longe, lhe atirava pedras. (2004b: 40). Depois de saber do adultério de Senhorinha, Jonas perdeu qualquer desejo que sentia por ela, concluindo que Glória era a única santa existente, a única a quem poderia amar. Em uma espécie de “evitação”, Glória foi enviada para um colégio de freiras. Algum tempo depois Guilherme foi para o seminário e Edmundo se casou.

Com os filhos à distância, Jonas começou a buscar a satisfação de seu desejo pela filha com meninas de quatorze, quinze anos, ainda virgens e “estretas de cadeiras”, ou seja, que parecessem meninhas e o fizessem ter a sensação de estar com Glória. No decorrer da peça são feitas diversas menções a meninas que engravidaram de Jonas e morreram no parto, inclusive uma muda e estrábica que foi ter o filho na fazenda e Guilherme lhe pisou no ventre (2004b: 53). Um detalhe que pode dar um tom ainda mais rodrigueano à situação: Rute, cunhada de Jonas era quem lhe arrumava as meninas. Rute era uma mulher que não conseguia atrair a ninguém. Desde pequena sentia ciúmes do modo como sua mãe assistia aos banhos de Senhorinha, sem nunca ter lembrado de assistir aos seus. Na sua dor de mulher não desejada, em uma discussão com sua irmã exclamou: “Toda mulher tem um homem que a deseja, nem que seja um crioulo, um crioulo suado, MENOS EU! (...) Desde menina tive inveja de sua beleza (*em tom de acusação*) mas ser bonita assim é até imoralidade”. (2004: 54). A devoção com que Rute se dedicava a satisfazer os desejos de Jonas tinha uma explicação: um dia,

quando o cunhado chegou bêbado em casa, lhe fez o que considerou “uma graça de bêbado”. Ela sabia que a situação não se repetiria, mas após ter se sentido amada pelo marido da irmã, de quem sempre se sentiu preterida, se sentiu motivada a fazer o que ele quisesse, inclusive lhe arrumar meninas sob as vistas de Senhorinha. A idéia da revelação dos antigos desejos e frustrações de Rute está em consonância com a idéia proposta por Freud de que o erotismo reprimido provavelmente acaba por se revelar. (FREUD: 1907)

A ação de fato se passa quando uma das conquistas de Jonas vai dar à luz em sua casa e tem dificuldades com o parto. Enquanto a grávida agoniza, Jonas acerta com Rute os detalhes de uma nova conquista, uma moça noiva, mas que poderá ter encontros com o patriarca da família com a concordância do noivo e do avô da moça em troca de proteção. Senhorinha, que sempre aceitou a presença das meninas, dessa vez implora que o marido não traga ninguém, argumentando que Glória chegará do colégio interno e escondendo por trás da justificativa o motivo real: Edmundo se separou e está em casa. Quando o pai descobre Edmundo em casa se inicia um conflito em que o ódio existente entre pai e filho se revela. Durante a discussão Edmundo revela a repugnância que sente pelo pai e a veneração que sente pela mãe, quando o pai lhe obriga a tomar a bênção e ele exclama enojado: - “Porque fazem meninos tomar a bênção do pai?... Meninos só deviam tomar a bênção materna... A mão da mulher é outra coisa... Sua menos, não tem cabelo nem veias tão grossas”. (2004b: 48). Jonas revela um profundo incômodo em relação a Edmundo pelo fato de ele afirmar que só amou uma única mulher em sua vida, ao passo que Edmundo demonstra uma revolta pelo fato de seu pai haver submetido Senhorinha aos seus desejos no passado, e por fazê-la passar pela humilhação de se saber traída em sua própria casa.

No meio da discussão, chega Guilherme afirmando ter deixado o seminário para impedir que Glória, que fora expulsa do colégio interno por se relacionar com uma menina, vá viver na casa onde Jonas vive. Para Guilherme, o pai não tem condições de ter contato nem com a própria filha, e declara: - “Você mancha, você emporcalha tudo – a casa, os móveis, as paredes, tudo!”. (2004b: 57). A única pessoa capaz de ter contato com Glória sem profanar sua pureza seria ele mesmo, pois havia se mutilado. A mutilação de Guilherme tem um caráter de “evitação”, mas também de expiação, pois ele nutria amor pela irmã. Nesse sentido poderia ter contato com Glória sem lhe desejar

ao mesmo tempo em que a estivesse protegendo dos desejos do pai. Antes que Glória chegue à fazenda, Guilherme a encontra na igreja e sugere que morem juntos, mas a irmã não aceita pois quer encontrar com o pai por quem diz abertamente sentir adoração. Inclusive revela que só se interessou em fazer primeira comunhão porque notou a semelhança entre Cristo e Jonas, e ao beijar a colega no colégio, era o rosto do pai que ela via. Quando viu que não teria como evitar a aproximação de Glória e Jonas, Guilherme atira na irmã a matando e depois se joga no trilho do trem.

Enquanto isso, na fazenda a grávida que dava à luz termina morrendo e, enquanto Jonas sai armado para matar Guilherme, Edmundo sugere de forma quase direta que ama a mãe, afirmando que para ele o paraíso não era depois da morte, mas antes do nascimento, no útero da mãe. Ele pensa em fugir com a mãe, mas ela se recusa por que não conseguiria deixar Nonô. Edmundo sugere então matar o pai, para que ela se liberte das humilhações às quais é submetida, mas o plano não é posto em prática: ele descobre que Senhorinha traiu Jonas com Nonô e se mata. A relação conflituosa entre Edmundo e Jonas é construída de acordo com certas concepções freudianas. Freud (1917) avalia ser plausível supor a existência de uma relação primitiva entre Deus, animal totêmico e figura paterna, na medida em que considera o totem a *primeira* forma de representante paterno e Deus uma forma posterior, na qual o pai reconquistou sua aparência humana. Essa relação que inspirou dentre os “primitivos” a religião enquanto uma prática motivada pela “saudade do pai”, motivou também o desejo de se tornar semelhante ele. Mas de acordo com Freud, em consequência da pressão exercida sobre cada participante pelo clã fraterno como um todo, esse desejo não pôde ser realizado. De futuro, ninguém poderia nem tentaria atingir o poder supremo do pai, ainda que isso fosse o objetivo pelo qual todos tinham se empenhado (FREUD: 1917).

A sexta fotografia do álbum mostra Jonas taciturno como se estivesse morto por dentro. O *speaker* diz que Jonas se enforcou em uma bandeira de porta por não resistir ao golpe que foi a morte dos três filhos. Quando Senhorinha se encontra no velório de Edmundo e Glória, chega Heloísa, esposa de Edmundo, e lhe revela que sabia quem era a única mulher a quem o marido amava, e que a existência desse sentimento nunca permitiu que eles consumassem o casamento. Sai o caixão de Edmundo para a exibição da última fotografia, tirada na lua-de-mel de Edmundo e Heloísa, os noivos parecem

que nem se conhecem. A despeito do que a imagem mostra, o *speaker* narra que, após a morte de Edmundo, Heloísa quase enlouqueceu de dor.

Jonas chega desesperado e afirma que com a morte de Glória morreu também o seu desejo. De fato, Jonas só sentia desejo por meninas que o fizessem se lembrar da filha, e com a morte desta, se sentiu incapaz de voltar a desejar alguém. Esse tipo de situação está em consonância com a perturbação descrita por Freud (1912) que atinge homens de natureza intensamente libidinoso e se manifesta como uma recusa dos órgãos executores da sexualidade de levar a cabo o ato sexual. Segundo Freud, trata-se de uma questão da influência inibitória de certos complexos psíquicos relativos a alguma fixação incestuosa que não superada, mas que já não esteja mais no plano da consciência do indivíduo – o que lembra bastante a maneira como Jonas amava Glória. Ao perceber a semelhança entre Senhorinha e Glória ele quer ter outra filha. Senhorinha lhe revela que sempre teve nojo dele, que só amaria aos filhos. Ele então lhe sugere que o mate já que tem nojo, mas a esposa hesita. Enquanto isso Nonô grita como num apelo e ela dá dois tiros no marido para ir embora para sempre com o filho. Segundo a rubrica deixada por Nelson Rodrigues, D. Senhorinha parte para uma vida nova com Nonô.

Como se pode notar, as imagens expostas em *Álbum de Família* coincidem com as seguintes confissões de Nelson Rodrigues:

Foi isso, pouco mais ou menos, que fiz depois da apoteose de *Vestido de Noiva*. O furioso *Álbum de Família* foi, sim, uma tentativa de solidão, de ruptura, de aniquilamento. (...) Eu queria e não queria agredir o bom gosto literário. Queria para sobreviver como poeta dramático; e não queria, porque ainda estava ferido pela nostalgia de *Vestido de Noiva*. (RODRIGUES: 1993:215)

Escrita em 1945, *Álbum de Família* foi submetida à censura e interdita em 1946, só sendo encenada em 1967. Segundo Ruy Castro, após a interdição o autor buscou recursos legais para liberar a peça, mas não obteve sucesso. Publicou o texto sob forma de livro, e o texto que só poderia ser acessado por um público adulto que fosse até o teatro, ficou acessível a qualquer um que soubesse ler. (CASTRO: 1993, 196). O biógrafo aponta ainda que a crítica de Álvaro Lins, publicada no tão sonhado rodapé no *Correio da Manhã* com o título de “tragédia ou farsa”, foi o elemento que desencadeou a polêmica e provocou todo o discurso de Nelson Rodrigues em defesa de *Álbum de*

*Família*. Álvaro Lins ofereceu sua solidariedade a Nelson por não concordar com a censura, mas afirmou não poder oferecer sua “solidariedade literária”. Dentre os questionamentos e adjetivos utilizados pelo crítico para qualificar *Álbum de Família*, Ruy Castro selecionou os seguintes: “A peça era vulgar na forma, banal na concepção”. “Chula”, “primária”, “grosseira”. “De desoladora miséria vocabular.” “Um mar de enganos, erros, atrapalhões e insuficiências.” “Um equívoco como tragédia”. “Se todos são incestuosos, onde está a tragédia?”. (CASTRO: 1993, 196).

Alguns dias depois da publicação do rodapé, Nelson encontrou coincidentemente com Álvaro, e segundo narrou, a conversa foi de uma cordialidade risonha e exemplar. O outro nem poderia imaginar que Nelson se sentia naquele momento um monstro de perfídia e ressentimento.

Eis o que me passava pela cabeça: - “Cretino. Oswaldo Teixeira da crítica. Não entende nada de teatro. Dengoso do estilo”. E o pior é que ia sair na página de livros de *O Cruzeiro* um artigo escrito por mim, e assinado por outro, arrasando o crítico. Rimos um para o outro, até a Gomes Freire. Antes de saltar, Álvaro Lins ainda perguntou: - “Continuamos amigos?”. Respondi com lívido descaro: - “Sempre”. (RODRIGUES: 1993, 217)

Sofrendo com a ambigüidade entre a busca da “solidão” e a vaidade, Nelson Rodrigues começou a escrever artigos contra Álvaro Lins e pedir que colegas assinassem. Artigos assinados por Freddy Chateaubriand e Monte Brito saíram em *O Cruzeiro* e *O Jornal*, ambos desqualificando Álvaro Lins como crítico de teatro. Em resposta aos artigos, José César Borba – já mencionado pelo elogioso artigo “Impressões de Vestido de Noiva”- como citou Ruy Castro (1993, 197), reprovou Nelson Rodrigues por não conseguir absorver uma crítica e escrever por interpostas pessoas. Em resposta, no *Correio da Manhã* foram publicadas críticas de Pompeu de Sousa e Prudente de Moraes Neto elogiando a peça em questão. Mas a polêmica não se encerrou aí. Em cada jornal se manifestavam aqueles que eram a favor e os que se posicionavam contra a censura de *Álbum de Família*. O mote foi aproveitado em *O Globo*, através da enquete realizada entre intelectuais com a pergunta: “Deve ou não ser representada ‘Álbum de família’?”. Pompeu de Souza, o poeta Lêdo Ivo, Agripino Grieco, Rachel de Queiroz, Emil Faraht, Nelson Werneck Sodré, Manuel Bandeira, Prudente de Moraes Neto foram alguns dos que apoiaram a liberação. Álvaro Lins reafirmou sua posição: defendia o direito de a peça ser representada e o seu próprio

direito de considerá-la subliteratura. Apenas duas pessoas inquiridas apoiaram a interdição de *Álbum de Família*: Jaime Costa e Alceu Amoroso Lima. (CASTRO: 1993, 199)

A crítica de Prudente de Moraes Neto em defesa de *Álbum de Família* foi extremamente eficaz em seu propósito de situar a peça no gênero trágico. Considerou que não foi a condição de subliteratura que concorreu para a interdição, mas sim o horror à palavra incesto. Para ele, na tragédia de Nelson Rodrigues, um destino implacável pesava sobre cada personagem dirigindo-lhes a vida. Nesse sentido, o destino possuía as personagens e nisso residia a força da tragédia. A esse destino se entregaram todas as personagens, cada uma à sua maneira. Mas, na sua opinião, a personagem trágica por excelência era Senhorinha, na medida em se deixava levar pelo destino com a “grandeza de quem tem consciência da própria tragédia”. Para concluir, o crítico afirmou: “É escuso dizer que nunca o teatro brasileiro subiu tão alto. (...) onde quer que seja apresentado e, principalmente, representado, *Álbum de Família* suscitará, ao lado das mesmas críticas idênticos entusiasmos”. (RODRIGUES: 2004b, 292).

Direcionando seu olhar para a questão temática de *Álbum de Família*, Arnaldo Jabor no um artigo publicado em dezembro de 1960 no *Diário de Notícias* considerou a peça um drama de raiz. Nas suas palavras: “É uma obra que joga com essências com seres ideais, fundamentais”. Trata do homem como se quisesse tratar do momento inicial da civilização, demonstrando os incômodos da pureza perdida. Nesse sentido, o parto constituía a primeira morte, o fim da paz total do ventre materno. Polêmicas à parte, a análise de Jabor conduz para o fio condutor que a peça traz em si: a exposição do mal estar da perda da pureza, ou em outras palavras, o mal estar da civilização. A vontade de ir às últimas conseqüências na exposição de sua concepção acerca do homem e do que há de mais escondido e esquecido na condição humana fica clara no depoimento do próprio Nelson Rodrigues acerca da criação de *Álbum de Família* após a encenação em 1967:

Escrevi essa peça como um anjo. (...) realmente não fiz a menor concessão dos critérios, aos valores convencionais. Fui até as últimas conseqüências do assunto. (...) *Álbum de Família* é uma peça suicida, que da primeira a última linha desiste do aplauso crítico e tranquilamente admite a própria destruição. Tanto que ela passou 21

anos encarcerada, enjaulada como uma cachorra hidrófoba.  
(RODRIGUES: 2004b, 285)

Ao construir uma trama e personagens sem abrir “nenhuma concessão aos valores convencionais”, Nelson Rodrigues acaba por revelar uma série de idéias e imaginários que alimentava em relação ao homem, acerca das possibilidades que a condição humana em si. Cada uma das personagens participantes da ação descrita logo acima é uma imagem do ponto a que, para Nelson Rodrigues, o ser humano poderia chegar. Pode-se dizer que o próprio álbum constitui um desses objetos imaginários: a exposição de fotografias para as quais os familiares fizeram pose para aparecer enquanto uma família feliz, escondendo um série de indisposições que guardavam um em relação ao outro, figura enquanto um reconhecimento das personagens de que a condição humana exige um modo específico de aparecer, de se revelar – interpretação que pode ser comprovada através da observação da quinta fotografia do álbum, na qual Nonô, personagem considerado desprovido de humanidade, reluta em fazer pose para a foto.

Na medida em que o álbum figura enquanto o modo como a família - mesmo que inconscientemente - acha que deve se mostrar para a sociedade, o *speaker* é caracterizado pelo autor como uma espécie de opinião pública. Os constantes equívocos na narração das imagens da família demonstram que o autor considera o olhar da sociedade para os fatos um olhar que transita entre a hipocrisia e a ingenuidade – tendendo mais para a primeira possibilidade ao elogiar “poses” para manter morais consolidadas tal como o elogio do patriarcalismo pelo narrador. Além dessas duas “personagens” que dizem respeito mais à sociedade como um todo, é importante notar que cada personagem da família revela uma imagem de destinos que Nelson Rodrigues considera humanamente possíveis. Senhorinha sente que não pode amar a homem nenhum, com exceção de seus filhos. Sua relação com as mulheres da família está em pleno acordo com a idéia de que duas mulheres têm sempre uma relação de rivalidade.

Edmundo e Nonô representam duas possibilidades de homem que ama a mãe: o primeiro sente que não poderia amar nenhuma outra mulher, sente que começou a morrer desde o nascimento, quando deixou o paraíso que seria o útero materno. Nonô por contraste, permite a identificação do que seria a condição humana na concepção da

peça, pois em tudo que se refere a tal personagem está a referência ao fato de que ele já não tem laços com tal condição. O rompimento vital desse laço se dá após o fato de ele realizar seu amor por Senhorinha. O abandono da humanidade figura portanto como a possibilidade de felicidade, rumo a qual ele e Senhorinha partem ao final da peça.

Jonas e Guilherme têm uma relação de rivalidade: pai e filho amam Glória. Cada um resolve o impulso erótico por ela de uma forma: Jonas, no sentido de uma “evitação” envia a filha para um internato e busca satisfação em meninas que lhe lembrem Glória. Guilherme se sacrifica através de uma mutilação. Por fim, Glória ama ao pai, mas como a um santo, e, na sua inocência, não impõe nenhuma resistência ao próprio sentimento. Se poderia falar também de Rute, ou do avô subserviente, mas o núcleo central da família, aqueles envolvidos em relações incestuosas, são os que ilustram aquela que seria a conclusão final de *Álbum de Família*: o destino trágico da humanidade, ou seja, a morte ou a infelicidade. Isso porque, como se pode notar, as personagens que não morreram partiram para uma “nova vida” – uma vida semelhante à levada por Nonô que já não era considerado humano.

Mesmo com a interdição de *Álbum de Família* em 1946, Nelson Rodrigues manteve o propósito de não fazer concessões ao tratar daquilo de algum tema em seu teatro. Continuou a batalha entre autor e seus admiradores de tal forma que ele podia olhar o seu chão literário e notar que estava “juncado de admirações abatidas”. (1993: 216). No mesmo ano escreveu *Anjo Negro*, que foi interdita em janeiro de 1948. Ao saber da interdição, Carlos Lacerda pediu a Nelson uma cópia para que pudesse escrever contra a censura. No entanto, após a leitura do texto, a reação de Lacerda conseguiu surpreender até a um “dramaturgo em busca de solidão”:

Eu estava certo, não sei porque, de que ele ia se apaixonar pelo meu *Anjo Negro*. Três dias depois, fui buscar sua opinião. Ele me devolveu o texto sem uma palavra. Não me deu nem bom-dia. Ainda fiquei, um momento, rondando sua mesa. Não me disse nada e repito: nada. Estendi-lhe a mão: - “Até logo”. Respondeu: - “Até logo”. (RODRIGUES: 1993, 218)

Apesar da indicação de que ação de *Anjo Negro* se passa em qualquer tempo e em qualquer lugar, o tipo de relação tematizada na trama constituía um problema real e bastante localizado para Nelson Rodrigues: o problema racial brasileiro. *Anjo Negro* é a

trágica história de Ismael, um homem negro que amaldiçoou a sua condição racial. Ismael nunca aceitou o fato de ser negro como pode revelar a descrição que as falas de seu irmão de criação oferecem:

Desde menino ele tem vergonha; vergonha, não: ódio da própria cor.(...) Quando ele era rapaz não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras – ele que é tão sensual. A mim nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de negros como ele. (...) estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com São Jorge? Tirou da parede o quadro de São Jorge, atirou pela janela – porque era santo de preto. Um dia desapareceu de casa, depois de ter dito à mãe dele: “Sou negro por tua causa!” (RODRIGUES: 2004b, 106 – 107)

Ismael se apaixonou por Virgínia, uma moça branca de quinze anos que vivia com a tia e suas quatro filhas. Dentre as primas de Virgínia apenas uma era noiva. Um dia o noivo desta última beijou Virgínia, o que resultou no suicídio da noiva e a conseqüente vingança da tia: trancou a sobrinha no quarto para que Ismael entrasse e a violasse. Logo após eles se casaram e é a relação entre a moça branca e o homem negro que constitui a trama de *Anjo Negro*. Após ser violada por Ismael, Virgínia teve vontade de fugir de tudo, pois se alguém a visse ela se sentiria nua. Por outro lado Ismael queria evitar que qualquer homem a desejasse. Portanto, construiu muros altíssimos na casa, de modo que o mundo era reduzido a eles dois e os filhos que nasciam e morriam. Durante oito anos de casamento, três filhos negros nasceram e foram mortos pela mãe, que se sentia espiada por Ismael através dos olhos das crianças, e, na sua vergonha, ela não desejava ser vista por ninguém.

Cotidianamente Virgínia era violada por Ismael, porque ela não o amava e considerava o desejo do marido um crime. Não tinha coragem de fugir pois imaginava que o suor de Ismael estava impregnado em sua pele e iria com ela. Tinha medo inclusive de morrer, pois pensava que o marido não a enterraria, e continuaria violando seu cadáver todos os dias. No dia do enterro do terceiro “anjo negro”, Ismael revela que sabia da participação de Virgínia na morte dos filhos e lhe diz que o próximo ela não matará. Virgínia então, engravidada do único homem branco de quem pode se aproximar: Elias, irmão de criação a quem Ismael cega por sentir inveja de sua cor. Com Elias, um homem que não podia ver sua vergonha, Virgínia não sente que foi violada, ao

contrário, sente-se inocente, afirmando inclusive que até uma virgem poderia se deitar em sua cama pois esta estava agora pura como jamais esteve.

Ismael mata o irmão e afirma que matará também o filho de Virgínia quando nascer, pois assim estará vingando os seus filhos assassinados. Nove meses depois, nasce uma menina, e, ao invés de matá-la, Ismael resolve a criar como pai. Com a filha, Ismael opera o “milagre” de ser branco: cega a menina ainda criança assim como cegou ao irmão e lhe ensina que todos no mundo são pretos menos ele. Em uma discussão com Virgínia, Ismael revela que seria capaz até mesmo de mudar os mandamentos ao criar uma menina cega, para que ela o amasse acima inclusive de Deus. Criada desta maneira, Ana Maria tem verdadeira adoração por Ismael, e, apesar de acreditar que é sua filha, não concebe impedimento nenhum para se relacionar amorosamente com ele, pois o que entendia como amor foi moldado pelo pai de criação justamente com essa finalidade: que viesse a se tornar sua mulher.

Quando Ana Maria faz quinze anos, mesma idade com que sua mãe se casou, Ismael planeja viver com ela em um mausoléu construído especialmente para que vivam longe do convívio de qualquer outro ser humano. Ao perceber que Ana Maria era o alvo das atenções e desejos de Ismael, Virgínia se sente enciumada e descobre que ama ao marido. Ela o faz perceber que seu amor é verdadeiro porque ama sabendo como ele é, sabendo que é negro, enquanto Ana Maria o ama porque imagina que é branco, ou seja, ama a uma mentira. Assim, os dois encerram Ana Maria sozinha para sempre no túmulo que Ismael preparou para viver com ela e vão viver seu “idílio”. O coro de senhoras negras que versava presságios ao longo da peça sugere o futuro do casal:

Ó branca Virgínia!/ Mãe de pouco amor!/ Vossos quadris já descansam!/ Em vosso ventre já existe um novo filho!/ Ainda não é carne, ainda não tem cor! Futuro anjo negro que morrerá como os outros!/ que matareis com vossas mãos!/ Ó Virgínia, Ismael!/ Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!...(RODRIGUES: 2004b, 149)

Ao lembrar do que o motivou a escrever *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues afirmou que foi a percepção de uma verdade que escapou até a Gilberto Freyre: - “Não gostamos de negro. Nada mais nítido, límpido, inequívoco, do que o nosso racismo”. Uma leitura

apressada da afirmação, assim como da peça, pode causar a impressão de que Nelson Rodrigues era racista, mas a observação do desenrolar do discurso revela uma verdade que se esconde por trás da afirmação desagradável: a percepção de como é humilhante a relação entre negros e brancos no Brasil. Continua: “Os brancos não gostam dos negros; e o pior é que os negros não reagem. Vejam bem: - não reagem. Em vez de odiar o branco, o preto brasileiro é um ressentido contra o próprio preto”. (RODRIGUES:1993, 225). Para ele, o único negro do Brasil era Abdias do Nascimento. Por trás do seu exagero o que havia era uma admiração pelo negro que conheceu no início de sua carreira. Como descreveu, Abdias era o único negro que assumia “com lúcida ferocidade, uma posição racista”, o que fica claro no trecho: “ quando Pelé se casou, dizia-me Abdias, como que ofendido e humilhado: - porque não se casou com uma preta? Devia ter se casado com uma preta”. (RODRIGUES: 1993, 226). A convivência com Abdias trouxe ao incômodo de Nelson Rodrigues em relação à falta de reação do negro brasileiro a confirmação de que outra posição podia ser tomada, servindo de inspiração para a tragédia racial como se pode notar a seguir:

E essa paixão negra de Abdias, esse potencial de ira - deram quase toda a substância do herói Ismael. Confesso que há muito de Abdias no meu texto. Abdias é doutor e meu personagem também. Mas a grande semelhança está no ódio, o grande, puro, luminoso ódio. (RODRIGUES: 1993, 226)

A idéia da conformação dos negros se confirmou quando Nelson distribuiu algumas cópias do texto, pois segundo narrou, encontrou a mais feroz resistência. O ator negro Agnaldo Camargo leu o texto e “com um tédio cruel” afirmou: - “Mas isso não existe! Não há esse problema no Brasil. Você acha que uma diferença epidérmica vale alguma coisa?”. Por outro lado, a realidade da percepção de Nelson Rodrigues de que a humilhação ao negro existia de fato se confirmou quando a peça foi submetida à comissão que selecionava o repertório do Teatro Municipal. Os membros da comissão afirmaram que não ficava bem que um negro representasse o papel principal no Municipal, sugerindo que o protagonista fosse um branco pintado. Se fosse uma peça folclórica até aceitariam a interpretação de um negro, mas em uma tragédia não seria interessante (RODRIGUES: 1993, 227).

A decisão deixou o autor frustrado ao ponto de pensar que sua peça não se realizaria de forma plena como pode se notar no seguinte trecho:

Aí está: - o Municipal não admitia que o herói negro fosse negro. Tinha que ser um branco pintado. Sim, pintado com rolha queimada, carvão, piche. Eu imaginava, para o papel, uma figura plástica, crispada, uma obsessiva presença vital. Sim, um negro belo e voluptuoso, como Paul Robeson. Ismael não tinha nada dos moleques gaiatos das burletas domésticas. Creio que foi o primeiro herói negro do teatro brasileiro. Que autenticidade cênica se poderia esperar de um branco pintado? (RODRIGUES: 1993, 227)

O próprio Abdias do Nascimento, inspiração para a peça, incentivou Nelson Rodrigues a que levasse a peça assim mesmo, com um branco pintado. Compreendendo a importância do texto para a problematização da questão racial no Brasil, ele desabafou: “Temiam, naturalmente, que depois do espetáculo o Ismael, fora do palco e na companhia de outros negros, saísse pelas ruas caçando brancas para violar... Dir-se-á uma anedota. Entretanto, não existe nem ironia nem humorismo”. (NASCIMENTO: 2006, 9)

Os problemas envolvendo *Anjo Negro* ainda não haviam se encerrado: três meses antes da estréia, a peça foi interdita pela censura. Para a liberação do texto, Nelson Rodrigues contou com o apoio do padre Leonel Franca, teólogo jesuíta, consultor dos bispos brasileiros e fundador da PUC, e do Ministro Adroaldo Mesquita da Costa, que redigiram pareceres favoráveis à peça.

Logo após a estréia de *Anjo Negro* em abril de 1948, o *Diário da Noite* publicou um anúncio de página inteira, no qual propunha em manchete: “‘ANJO NEGRO’: IMORAL OU OBRA DE ARTE”. Segundo Ruy Castro, o próprio anúncio oferecia frases que defendiam as duas posições, dando a entender que a alternativa certa era a segunda — mas deixando uma suspeita de que a primeira não estaria muito errada. Para o biógrafo, era o apetite promocional de Nelson, capitalizando o labéu de “imoral” que lhe haviam pespegado desde a interdição de *Álbum de Família*. (CASTRO: 1993, 201).

Apesar de todos os empecilhos para a montagem, a peça teve uma boa aceitação do público, permanecendo dois meses em cartaz e recebendo algumas críticas positivas de intelectuais consagrados, como por exemplo Menotti Del Picchia. Para ele, o teatro na América nunca havia subido “a tão altos coturnos”. Nelson, com *Anjo Negro* se colocaria então na galeria de Strindberg, de Pirandello, de O’Neill, pois, com a

simplicidade própria das coisas perfeitas, conseguia criar “instantes de beleza suprema”. Para Menotti, diante do palco ele se sentia diante de uma imagem em movimento típica das imagens pictóricas modernas, fora das normas acadêmicas como transparece no trecho: “Quantas vezes não estão presentes aos nossos olhos as telas de Portinari, de Rivera, de Orosco nesses quadros vivos de surpreendente efeito sugestivo? Arte moderna sem ser hermética. Coisas lógicas do tempo”. (RODRIGUES: 2004b, 293).

Após *Anjo Negro*, Nelson Rodrigues escreveu *Senhora dos afogados* em 1947, mas a peça ficou interdita até 1954, e *Dorotéia* em 1949, que foi montada em 1950. Embora a retomada dos textos dessas peças e da repercussão da comunicação entre o autor e os críticos que se referiram a tais obras possa trazer informações válidas no que diz respeito a conhecer mais acerca da dramaturgia rodrigueana, a análise de tais conteúdos não consta no recorte adotado nesta reconstrução analítica.

Em virtude de uma série de questões financeiras já enumeradas no capítulo 1, Nelson Rodrigues não podia continuar vivendo apenas de seu teatro, e, nesse sentido, deu continuidade à sua carreira jornalística. Assim, após enfrentar as dificuldades de encenar primeiras peças míticas, em 1951 Nelson Rodrigues começou a escrever uma seção de contos no jornal *A Última Hora* chamada *A vida como ela é...* Inspirado fortemente nas experiências de adultérios e paixões presenciadas em seu cotidiano na Rua Alegre quando era criança, Nelson Rodrigues, diferentemente do que tinha feito no teatro até então, insere em *A vida como ela é...* traços de humor que, combinados com a tragicidade dos temas e dos desfechos adotados, apontam para transformações relevantes no que viriam a ser suas próximas peças. Esse tipo de literatura teve uma ampla aceitação do público e certamente teve relação com o retorno de Nelson Rodrigues à cena e sobretudo com o novo caráter dessa dramaturgia que compôs as tragédias cariocas. A incursão pelos temas do subúrbio carioca e a aceitação desta entrada lhe ofereceram subsídios para aproximar a seriedade dos temas míticos de traços de humor. Mas é importante ressaltar que se trata de um humor irônico e muitas vezes cruel.

Amparado então na aceitação do público da mescla do humor com suas preferências temáticas, o autor que buscou se divorciar do público faz, a partir de *A Falecida* (1953) e continuando com as demais tragédias cariocas, as pazes com o

público, pazes que não o impediram de continuar tentando afirmar o caráter obsceno de seu teatro, no sentido de revelador de valores sentimentos e paixões até então escondidas, disfarçadas e negadas. *A Falecida* é a história de uma moça levada a um destino trágico por um simples motivo: desejava um enterro rico. Zulmira, uma moça pobre do subúrbio carioca, sonha em apaziguar humilhações de uma vida de pobreza através de um enterro luxuoso. Ela sabe-se tuberculosa e tem a pretensão de vencer a morte através do luxo que não teve durante toda a sua vida. Para conseguir seus objetivos, a moça casada com Tuninho, um marido desatencioso e ainda por cima desempregado, se torna amante de um rico empresário de lotações, na esperança de que este arque com as despesas de seu sepultamento quando enfim morrer. Além disso, seduz o funcionário de uma casa funerária para que este indique a seu marido tudo que for encomendado para seu sepultamento apoteótico. Se por um lado Zulmira acredita que suas preocupações relacionadas à morte estão resolvidos, em relação à sua vida isso não pode ser dito. Se sentindo culpada pelo cometimento do adultério, a heroína suburbana dá amostras de que não está tão segura de que tomou as atitudes mais acertadas: demonstra um incômodo excessivo com o fato de que Glorinha, sua prima, é uma mulher casta. Nesse sentido, demonstra ressentimento pelo fato de a prima, que na verdade sabe de seu relacionamento extra conjugal e por isso é capaz de lhe causar desconforto, não a cumprimentar de maneira satisfatória e atenciosa. O incômodo com seriedade da prima chega até o ponto de Zulmira estimular seu marido a cortejar a prima, só para ter o prazer de ver que a sua prima “séria” se deixou “cair em tentação”.

A satisfação em relação à degradação da prima casta não veio através da aceitação aos cortejos de Tuninho, mas ao fato de que este último descobriu que Glorinha era o maior pudor do Rio de Janeiro graças ao fato de que sofreu de um câncer, e por isso teve um seio extirpado. A reação de Zulmira ao saber da mutilação no corpo da prima enquanto razão para a castidade dela é no mínimo cruel: - “Não me cumprimenta: torce o nariz para mim que nunca lhe fiz nada! – Castigo! Castigo!”. (2004c, 43) Em outros momentos, para desabafar sua frustração em relação ao fato de que tem consciência de sua morte iminente, faz crudelíssimas referências a como ela acha que seria o enterro da prima: - “Imagina só: Glorinha morrendo. Acaba de morrer. Está na cama, morta. Aí vão vestir a defunta. E antes a despem. Dá-se a melodia. As pessoas que estiverem no quarto, vão ver um seio, (*ri*) unzinho só!”. (2004c: 53). Na

verdade todo o incômodo e a mania de comparação com a prima é o resultado do fato de que Glória é testemunha da infidelidade de Zulmira.

Diante da esposa com tuberculose galopante, Tuninho não esboça a menor preocupação a não ser com seu próprio sono ou com questões relativas ao próximo jogo de seu time: o Vasco. Zulmira, que já sente a proximidade da morte, faz Tuninho prometer que vai, sem fazer perguntas, buscar o dinheiro com um homem de quem ela só informou onde poderia ser encontrado e pagar o enterro sonhado: com penacho e alças de bronze no caixão. Quase na hora da morte, Zulmira ainda consegue expressar uma crueldade demasiada humana, afirmando que ela é a morta a quem podem despir. Na hora de vestir a morta, uma verdadeira romaria de vizinhas vai ver o corpo da morta, pois segundo a mãe, a falecida queria que todas as mulheres da rua estivessem no quarto quando fossem vesti-la com a combinação que comprou especialmente para a ocasião.

Após a morte de Zulmira, Tuninho vai em busca da realização do último desejo de sua esposa, mas qual não é a sua surpresa quando encontra com aquele que seria o benfeitor capaz de pagar um enterro de uma pobre mulher: descobre que em uma tarde em que estava com Zulmira em uma sorveteria ela conheceu um empresário no banheiro e que a partir deste momento eles começaram a manter um caso amoroso. Além de saber da traição, ainda ficou sabendo que sua esposa contava que o odiava ao amante. Após receber o dinheiro para o enterro da esposa, Tuninho arquiteta uma vingança para a mulher: vai à funerária e encomenda o caixão mais barato. Na hora do enterro, ao invés de acompanhar a cerimônia, segue para o Maracanã para assistir ao jogo do Vasco. Em meio a duzentas mil pessoas cai de joelhos e soluça como o mais solitário dos homens.

Certamente é fácil notar diferenças entre o peso trágico das peças míticas e o caminho de incorporação de traços do cotidiano que começa a se delinear a partir de *A Falecida*. Para precisar melhor, diferentemente das peças míticas que podiam ser situadas em qualquer tempo e espaço conforme rubricas explicativas do autor, a tragédia da moça suburbana está situada exatamente na Aldeia Campista e toda a relação entre a moça e sua vizinhança é uma retomada de relações de vizinhança inspirada em situações presenciadas pelo autor em sua infância tal como é reconstruído no capítulo 1.

Pode-se notar a correspondência entre a vontade de um enterro apoteótico de Zulmira e a percepção de Nelson de que na sua infância “se morria mais” (CASTRO, 1993, 22)

Com relação à reação do público, a descrição de Rui Castro é bastante eficaz: “Quando os personagens de “A Falecida” disseram suas primeiras falas no palco do Teatro Municipal, no dia 8 de junho de 1953, a platéia levou um susto”. Isso porque não era costume se jogar sinuca e nem se discutir acerca de uma partida de futebol no palco do Municipal tal como ocorre na cena inicial da peça. “Na platéia, o escândalo se resumia numa frase: “Mas como??? Futebol no Municipal! Onde é que nós estamos?”. O espanto era justificado, segundo o biógrafo, pelo fato de que era um palco reservado a óperas, concertos, oratórios sacros e peças “sérias”. E as peças anteriores de Nelson, por mais chocantes, eram sérias. Mas “A Falecida” estava cheia de gaiatices”. (CASTRO:1993, 246).

Essas gaiatices a que se referia Ruy Castro podem ser exemplificadas pelas ironias de Nelson Rodrigues relacionadas à decadência do corpo – já presentes em outras obras, mas de forma mais visceral, menos irônica. Tem-se nesse sentido as personagens que são mostradas indo ao banheiro e, ironicamente, são postas em uma posição semelhante à do pensador de Rodin, ou a cena em que Tuninho chama para Zulmira espremer “o cravo grande nas costas” (2004c, 33). Outro fato é quando os funcionários da funerária se referem à uma menina que morreu atropelada, e reforçam a imagem de que ela virou papa, papinha, um “sanduíche autêntico” entre um bonde e um ônibus. (2004c,34). Além da liberdade na demonstração da falibilidade do corpo, a liberdade na linguagem utilizada só aumentou em relação às demais peças. Nesse sentido, são incontáveis as gírias como “desembucha”, “chispa”, “espeto”, ou determinadas afirmações como:- “Você não respeita nem poste!”. (2004c, 49), ou quando o amante descreve como conquistou Zulmira: “- Basta eu lhe dizer o seguinte, dois pontos: foi a única mulher que eu conquistei no peito, à galega. Entrei de sola”. (2004c, 66). Mais do que nunca a construção dos diálogos de Nelson Rodrigues se aproximou da fala popular, tal como ela se apresentava nos diálogos cotidianos, e certamente esse foi um ponto fundamental na aceitação do público em relação à peça. Portanto, *A Falecida* seria o reencontro de seu teatro com o sucesso comercial.

A respeito da construção estritamente popular do texto e do discurso de *A Falecida*, o diretor José Maria Monteiro só teve elogios. Para o diretor, dentre as peças de Nelson Rodrigues escritas até então, esta era a de conteúdo mais popular e mais poética. A história e as personagens a tornavam acessível ao público e a linguagem utilizada é a cotidiana de um carioquismo delicioso, mas entremeada de poesia angustiante nas falas da personagem principal. Para o diretor, não é uma comédia nem uma tragédia. É uma farsa trágica. Isso porque, na sua opinião, todas as personagens existem na peça em função da personagem principal, ou seja, para esclarecer o seu caso – “uma menina grande que não sabe viver sem sonhar, só tem um desejo já que a vida lhe negou tudo: um enterro luxuoso”. (RODRIGUES: 204c, 269)

Após *A Falecida*, o próximo passo de Nelson Rodrigues na dramaturgia foi a peça *Perdoa-me Por Me Traíres* (1957), que, embora guardando a característica de tragédia carioca, não conseguiu agradar tanto ao público. Como o título pode sugerir, é uma peça que trata da infidelidade, e, em uma sociedade na qual o adultério feminino era visto como uma atitude inaceitável. *Perdoa-me Por Me Traíres* traz a narrativa da relação entre Glorinha, uma colegial órfã e Raul, seu tio que a criou após a morte de seus pais. Raul era um homem muito rígido, de quem Glorinha tinha um medo que a impedia de falar, de demonstrar o que realmente queria e sentia.

A ação tem início quando Glorinha é levada por sua amiga Nair à casa de Madame Luba, uma lituana que recebia deputados para fazer programas com garotas com idade de 14 à 17 anos. Apesar de haver se preparado em casa para fazer “gazeta”, Glorinha hesita em entrar no prostíbulo, com receio da reação de seu tio. Pressionada por Nair, e ameaçada pelo funcionário do prostíbulo, Póla Negri, pela Madame Luba, Glorinha é colocada à força diante de Dr. Jubileu, um deputado idoso que morava na sua vizinhança e já a observava à distância.

Após atender ao Dr. Jubileu, Glorinha acompanha Nair a uma clínica para realizar um aborto, mas devido às péssimas condições do lugar que não tinha nem água, Nair tem complicações e morre. Mas Nair que havia pedido a Glorinha para ser beijada antes de morrer e se vê sozinha na hora da morte, manda chamar Raul e lhe revela toda a verdade sobre sua sobrinha. Na manhã seguinte, quando Glorinha saía para se encontrar novamente com o Dr. Jubileu, Raul chega e a impede de sair. Nesse instante a situação limite que levará ao desenlace da relação entre os dois se instaura.

Até este momento Glorinha acreditava que sua mãe tinha se suicidado e seu pai enlouquecido de amor pela esposa. Por outro lado, Raul acreditava que a sobrinha era uma menina sem sexo, mas ao descobrir sua sexualidade, resolve revelar toda a verdade da família. Judite e Gilberto, pais de Glorinha viviam em constante lua de mel até que o marido começou a desconfiar da esposa. Enlouquecido de ciúmes, Gilberto agrediu Judite e esta procurou apoio em Raul. Raul tentou levar Judite de volta à casa de seus pais, mas esta não teve coragem de deixar o marido levando a filha de apenas dois anos. Raul, indignado com a atitude do irmão e da cunhada, diz que os dois se merecem e lava as mãos. As seguintes falas de Gilberto revelam o caráter obsessivo de seus ciúmes:

Antes minha mulher não tinha vergonha de mim. Nenhuma! Já no namoro houve entre nós o diabo! Casamos e, no dia seguinte, tomou banho comigo, Raul. Tomamos banho juntos! (...) durante dois anos, todo o santo dia, o banho em comum era sagrado! E de repente, Raul, vê só: de repente, ela começa a ter vergonha de mim, pudor Raul! Cortou o nosso banho (...) isso quer dizer o quê? Mas claro: a mulher que passa a ter vergonha do marido é porque tem outro, porque arrumou um amante! Ou não é? (...) Casei-me com uma marafona! (RODRIGUES: 2004 c, 107)

Apesar do exagero nos ciúmes, Gilberto tinha consciência de que não estava bem, de que precisava de ajuda psicológica senão sua desconfiança o levaria a matar Judite e se matar, como fica claro nas suas afirmações:

E se eu te disser que estou doente? (...) E minha cabeça? São obscenos os miolos da minha cabeça! Eu olho e vejo os amantes de minha mulher. Os amantes escorrendo como água nas paredes infiltradas... E quando tu chegaste, eu pensei que também desejarias minha mulher, que também acharias linda a minha mulher, linda, linda, linda! Quero ser internado Raul! (...) quero um lugar onde eu possa gritar, onde eu seja amarrado materialmente! Psicanálise não. (...) Não acredito em psicanálise, mas acredito em febre! Quero que a febre queime os miolos da minha cabeça e, sobretudo isto: não quero pensar. Não quero, não quero, não quero! (RODRIGUES: 2004 c, 109)

Gilberto foi internado imediatamente e se submeteu à malarioterapia. Passou seis meses na casa de saúde sem receber visitas conforme pediu ao irmão. Após receber alta, voltou para casa de surpresa e lá foi recebido por Judite de uma maneira totalmente diferente. Judite se mostrou fria, sem interesse na sua presença, e, afirmando que ia

cumprir uma promessa feita pela cura do marido, saiu para um encontro. Logo que soube da chegada do irmão, Raul foi visitá-lo e ficou sabendo da saída de Judite e da atitude compreensiva de Gilberto, que se considerava plenamente curado. No dia seguinte, Raul, sua mãe e mais dois irmãos foram até a casa de Gilberto para lhe contar tudo o que descobriram durante sua internação na casa de saúde: Judite de fato traía Gilberto. Com a revelação do adultério de Judite, Gilberto demonstra como a temporada na casa de saúde havia transformado completamente sua maneira de enxergar as coisas: o homem que via amantes nas paredes da casa, passou a pensar que na verdade a maldição é a falta de amor, ou seja, que pelo fato de não ser amadas como deveriam, as pessoas são levadas a trair sempre, na esperança do amor impossível. Espantados, os familiares exigem que ele castigue, humilhe, marque o rosto de Judite, mas ao invés de realizar o desejo dos parentes, Gilberto se atira aos pés da esposa, proferindo a polêmica frase que dá nome à peça: -“Perdoa-me por me traíres!” (RODRIGUES: 2004 c, 115).

Diante da reação inesperada de Gilberto, Raul o interna novamente, e obriga Judite a tomar veneno. Mas antes de morrer, Judite desafia Raul, afirmando: - “Olha: vai dizer à tua mãe, a teus irmãos, a tuas tias – fui com muitos, já me entreguei até por um bom-dia! Eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes!” (RODRIGUES: 2004 c, 117). Raul, que na verdade amava Judite, a beija na hora da morte, sofrendo por ela ter sido de tantos mas nunca ter sido dele.

Após contar a Glorinha toda a verdade do passado, Raul quer desvendar toda a verdade no presente. Angustiado por viver em meio ao silêncio de uma sobrinha que sente medo e de sua esposa Odete, uma mulher louca que passa os seus dias a repetir incansavelmente a frase - “Está na hora da homeopatia.”, ele quer saber qual a verdade, que sentimento as duas guardam em relação à ele. Repetindo a cena que se passou com Judite, ele põe veneno em um copo e diz a Glorinha que só lhe poupará a vida se ela contar toda a verdade sobre o que aconteceu com o deputado. Glória tenta contar a verdade, que só ficou ouvindo o Dr. Jubileu proferir leis da Física, mas o seu tio não acredita. Para evitar a morte ela então começa a tentar demonstrar amor pelo tio, dizendo que só pensava nele enquanto estava com o deputado. Tocado pela provocação da sobrinha, Raul confessa que a criou para ele. Ela aproveita a fraqueza do tio e lhe faz um último pedido: que morra com ela, que tomem o veneno juntos. Ela o deixa tomar o veneno mas não toma, e, quando o tio morre, ela telefona para a casa da Madame Luba

e diz que já está a caminho. Quando Glorinha sai, Odete pousa a cabeça de Raul no seu colo e revela a verdade escondida com a sua loucura: chama o marido de amor.

Antes de exhibir os discursos expressivos da recepção de *Perdoa-me por Me Traíres*, é importante mencionar algumas características de duas personagens: Madame Luba e Dr. Jubileu. Madame Luba é uma típica dona de *rendez-vous* rodrigueana, que mescla demonstrações de cuidado quase maternal com as meninas de sua casa com uma violência selvagem na hora de pressioná-las para conseguir o que quer. Através das falas de seu funcionário Pola Negri, fica claro que a cafetina controla a polícia e os homens da alta sociedade demonstrando uma esperteza capaz de fazer um negócio ilegal ser bem sucedido. Mas ao conseguir seu objetivo – atender ao desejo do deputado em relação à Glorinha – Madame Luba confessa sonhos puros como de criança, como se na fantasia ela se desligasse do cotidiano de prostituição e exploração de meninas em que ela vivia. Isso pode ser percebido quando fala: “Mas não falar assunto chato Pola Negri! Falar coisas bonitas. Eu quero dormir, Pola Negri...Oh, há 15 dias eu sonhar [*sic*], todo dia, com cavalinho de carrossel. Eu deita, fecha os olhos e é batata: só sonhar com cavalinhos de carrossel...” (RODRIGUES: 2004c, 94).

Dr. Jubileu é a outra personagem que não está na trama principal da peça, mas permite que traços do imaginário rodrigueano acerca da sexualidade masculina se explicitem, além de confirmar a concepção do autor de que se cada um conhecesse a intimidade sexual dos outros, ninguém falaria com ninguém (RODRIGUES, 1997). Casado com uma neta de barões, o deputado não tem coragem de expor em casa o que consegue lhe proporcionar satisfação sexual: recitar leis da Física para alguém. Por isso procura Madame Luba, para que a cafetina lhe proporcione mediante um pagamento a presença de Glorinha para escutar “berros convulsivos” que expressavam frases como:

As duas modalidades de eletrização que podemos observar nos corpos correspondem às duas espécies de carga elétrica encontradas no átomo! (...)- Seja boazinha, camarada! Vamos que o núcleo do átomo se apresenta! Se apresenta constituído de prótons...O núcleo do átomo, o núcleo do átomo...Constituído de prótons, o núcleo do átomo...(RODRIGUES: 2004 c, 91).

Em relação à idéia de criar *Perdoa-me Por Me Traíres*, Nelson Rodrigues narrou um episódio ocorrido na vizinhança da Rua Alegre durante sua infância: quando tinha

sete anos chegou à rua uma mulher, casada com um ourives, que era acusada de adultério por toda a vizinhança. Um dia a vizinha se matou e pela rua se formou o folclore de que ela havia sido obrigada pelo marido a tomar veneno. Quando passou o caixão o viúvo começou a gritar - “canalha”. Depois de um tempo Nelson notou que se tratava de uma auto-flagelação. “Vem assim dos meus sete anos casimirianos toda a minha compaixão pela infiel. É um sentimento que sobe, que se irradia de não sei que profundezas. Eis o que aprendi em Aldeia Campista: - não se chama uma adúltera de adúltera, jamais”. (RODRIGUES: 2003, 44). O fato de que essa concepção já presente no imaginário do autor é confirmada pelo episódio narrado por Ferreira Gullar:

Atrás da *Manchete*, tinha a *Manchete Esportiva*, em que trabalhava a família toda do Nelson Rodrigues. (...) Tinha um boteco em frente, onde todo mundo ia para tomar café e bater papo para relaxar um pouco. O Nelson estava sempre lá porque o que menos fazia na *Manchete* era trabalhar. (...) Um dia, ele chegou: “Companheiro Gullar, olha ali aquele jornal”. Estava escrito em letras garrafais “Matou a mulher com cinco facadas”. O Nelson veio com essa: “Em vez de matar, um idiota desses devia dizer para a mulher ‘perdoa-me por me traíres’”. Eu até hoje não sei se ele pensou na hora e depois escreveu ou se já estava escrevendo a peça e soltou para testar a reação. O Nelson improvisava as coisas mais incríveis. (GULLAR, 2002)

Mesmo com o espaço aberto pela boa aceitação de *A Falecida*, Nelson Rodrigues submeteu *Perdoa-me Por Me Traíres* à censura, que a liberou com exceção de uma cena: a do aborto. Com o argumento de que a cena era uma condenação à prática, o diretor Leo Júsi conseguiu a liberação. Assim, *Perdoa-me Por Me Traíres* teve sua estréia no Teatro Municipal com uma inovação: Nelson Rodrigues no elenco. A idéia de ter o autor no palco souou como um apelo promocional confirmado no anúncio do mesmo publicado na revista *Manchete* em 15 de junho de 1957:

Vou estreiar como ator. Por dez dias, e nunca mais, representarei no Municipal a minha tragédia de costumes, “Perdoa-me por me traíres”. Há quem me pergunte se não tenho medo do ridículo. Absolutamente. E digo mais: só os imbecis têm medo do ridículo. Considero um soturno pobre-diabo o sujeito que não consegue ser ridículo de vez em quando. (CASTRO: 1993: 271).

Além do anúncio, a manifestação de Nelson Rodrigues em *Manchete* trouxe também uma justificativa para a peça que parecia antecipar a reação que provocaria na platéia:

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento em que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No “Crime e castigo”, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (CASTRO: 1993, 271).

Utilizando a descrição que o próprio Nelson Rodrigues fez da noite da estréia de *Perdoa-me Por Me Traíres*. De acordo com o autor, os dois primeiros atos foram aplaudidos. Porém, ao baixar o pano explodiu uma vaia jamais concebida. “Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches”. De um camarote o vereador Wilson Leite Passos sacou um revólver e, segundo o autor, “como um Tom Mix, queria decerto fuzilar o texto” (RODRIGUES: 1993, 287). Segundo Rui Castro (1993), cerca de quarenta por cento da platéia aplaudia a peça, enquanto os sessenta por cento restantes vaiavam. Nelson Rodrigues narrou que em um primeiro momento sentiu uma fúria que o levou a revidar os insultos, chamando os que o vaiavam de “Zebus”. Mas logo em seguida começou a se dar conta de que a encenação de seu texto provocou um verdadeiro fluxo de consciência por parte da platéia. Nas suas irônicas palavras: “Quem não gosta simplesmente não gosta, vai para casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. Mas as damas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se cavalheiros queriam invadir a cena – aquilo tinha que ser algo mais profundo, inexorável e vital.(RODRIGUES: 1993, 287).

O que se nota a partir de tal reação da platéia é que Nelson Rodrigues passou a afirmar sua satisfação em ter levado o público ao fluxo de consciência que conseguiu detectar através do incômodo de quem reagiu. No auge do elogio da vaia confessou: “Ao ser vaiado em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos”. (RODRIGUES: 1993, 288).

Os elogios feitos pelo produtor da peça Gláucio Gill e pelo diretor Leo Júsi demonstram a adesão total que eles tiveram à uma obra de difícil recepção como *Perdoa-me Por Me Traíres*. Para Gláucio Gill, a peça apresentava problemas, personagens, situações e diálogos em essência e forma capazes de se identificarem com o espectador médio brasileiro. Além disso, considerou indiscutível o valor dramático da peça, defendendo que o teatro pode apresentar qualquer situação dramática, mesmo aquelas que a moral estandardizada só quer admitir que exista na vida real. (RODRIGUES: 2004 c, 275). Já o diretor Leo Júsi considerou *Perdoa-me Por Me Traíres* um original violento por revelar tudo que a ação dramática exige expor. Além disso, trouxe uma inovação importante na montagem da peça, ao entrosar elementos brancos e negros no palco, concordando com Abdias do Nascimento em relação ao fato de que os negros só recebiam pontas no teatro. Segundo o diretor, “*Perdoa-me Por Me Traíres* cria vida” pois tem o mérito para apontar a desorientação da juventude insegura emocionalmente, e desejosa de compreensão e de carinho. (RODRIGUES: 2004c, 276).

O incômodo que a recepção de *Perdoa-me por me traíres* causou em Nelson Rodrigues foi tão forte – embora disfarçado pelas crônicas - que no mesmo ano ele escreveu *Viúva, porém honesta* (1957), peça em que satirizava e desqualificava os críticos teatrais de modo que o crítico da história é caracterizado como homossexual e totalmente ignorante a respeito de qualquer assunto que dissesse respeito à dramaturgia. A reação para a platéia veio um pouco mais tarde, depois de *Os sete gatinhos* (1958): *Boca de Ouro* (1959).

*Boca de Ouro*, traz a história de um homem que, assim como Zulmira de A *Falecida*, sonhava em superar as humilhações da vida através do luxo na morte. Filho de uma prostituta, batizado em uma pia de gafeira, Boca de Ouro foi aos poucos se constituindo um mito no subúrbio de Madureira. Bicheiro, enriqueceu e logo pôde pôr em prática a sua obsessão pelo ouro: mandou tirar todos os seus dentes e passou a usar dentaduras de ouro. Mas sua obsessão ia além, juntava dinheiro e ouro para poder fazer um caixão de ouro, para na morte superar o modo trágico como abandonou o “paraíso uterino”. O fato de ter uma mãe prostituta e do seu batismo pagão na pia de gafeira o faziam afirmar uma pureza quase própria das santas ao se referir à sua mãe como fica claro na fala de uma personagem: “o Boca, quando bebe, chama a mãe de “A Virgem de

Ouro”. Uma vagabunda, sabe o que é uma vagabunda de apanhar homem na esquina, no meio da rua, rapaz?”.(RODRIGUES: 2004c, 216).

Mas todo o acúmulo de riqueza em vida e a veneração à figura da mãe não seria capaz de fazê-lo superar essas humilhações que praticamente nasceram com ele. Seria necessário o nascimento para uma outra vida, e a morte, como uma espécie de passagem, poderia simbolizar essa “nova entrada”. Caracterizado pelo autor como um ser capaz de crueldade sem limites, que eliminava sem piedade seus adversários, Boca de Ouro, ou o “Drácula de Madureira”, também era capaz de gestos de caridade com aqueles que também foram desfavorecidos desde o nascimento. Assim, pagava enterro para os negros e pobres, assumindo uma atitude paternalista típica dos mitos de bicheiros enquanto protetores de suas comunidades.

A ação se passa quando Boca de Ouro é assassinado, e a “caravana” – o repórter e o fotógrafo - de um jornal vão em busca de um “furo” de reportagem a respeito do mítico bicheiro. Para colher as informações, procuram D. Guigui, uma mulher que havia abandonado o marido e os filhos para viver com o bicheiro, mas foi abandonada por ele, sendo aceita de volta pelo marido. Sem saber que o bicheiro estava morto, D. Guigui o descreve como uma figura extremamente cruel. Na narrativa oferecida pela entrevistada, Celeste, uma vizinha de Boca de Ouro precisava de dinheiro para enterrar a mãe e Leleco, seu marido, estava desempregado. Celeste vai buscar a ajuda do bicheiro e este, embriagado, começa a lhe assediar. Ela menciona que o marido vai tomar atitudes em relação ao assédio e ele ordena que ela vá buscá-lo. Num surto de crueldade, Boca desafia Leleco: ou mata ou morre, e como Leleco não atira, ele sugere ficar com a mulher em troca de esquecer o desafio e o livrar da morte. Apesar de Celeste ceder ao assédio, Boca de Ouro não dá o dinheiro prometido e Leleco menciona o nascimento em pia de gafeira do bicheiro, que possesso, o mata.

A extrema crueldade da cena se revela através das observações de D. Guigui ao expor seu juízo sobre o crime: “ o Boca de ouro socou tanto com a coronha que a cara do rapaz entrou pra dentro!”. (RODRIGUES: 2004c, 216).

Depois do desabafo de D. Guigui, seu marido, Agenor, típico pai de família suburbano, revela ao repórter que sente medo de uma represália do Boca de Ouro caso a

reportagem seja publicada. Em resposta ao apelo de Seu Agenor para que a reportagem não seja publicada, o repórter revela que o bicheiro está morto, foi assassinado. Diante da notícia, o marido covarde tem um ímpeto de bravura, pedindo para que publiquem em seu nome que o Boca de Ouro nunca foi homem. D. Guigui, transtornada pela descoberta da morte do homem a quem amava, agride seu marido e pede que o repórter não publique seus “exageros”. Promete então contar a verdade, e se põe a narrar uma nova versão dos fatos: Celeste, com a promessa de ir à Europa para ver Grace Kelly, mantém um caso amoroso. Um dia, Leleco flagra os amantes e resolve fazê-la extorquir dinheiro de Boca de Ouro. Porém, deslumbrada com a possibilidade de se tornar mulher de um homem rico, ela desiste da extorsão e do casamento para ficar com o bicheiro. O marido inconformado vai se vingar e ameaça Boca de Ouro com um revólver. Por trás do marido, Celeste crava um punhal em suas costas e livra o amante.

Uma das cenas capaz de exibir a sordidez e cinismo com que Boca de Ouro conseguia humilhar as pessoas é a cena do concurso de seios narrada em meio à essa segunda versão. Em virtude do fato de ter se tornado uma figura recorrente nas páginas de jornal, e por todo o folclore que se formou em torno do seu sorriso de ouro e do caixão de ouro que estava sendo construído, Boca de Ouro termina atraindo a curiosidade das grã-finas que frequentemente lhe visitam. Estas afirmam que o bicheiro é uma figura neo-realista, ou que o De Sica o adoraria, exibindo um interesse como o que se manifesta diante de animais exóticos. Em uma dessas visitas, uma grã fina pergunta acerca da história da pia de gafeira, e diante da humilhação, Boca de Ouro resolve humilhar a ela e a suas duas amigas. Exibe uma jóia e diz que dará a quem tiver “peito de pombo”, ou seja, realiza um concurso de seios. Deslumbradas, elas expõem os seios, mas ele dá o colar para Celeste e depois as manda “desinfetar”.

Diante dos elogios e do tom apaixonado com que D. Guigui falou de Boca de Ouro na segunda versão do assassinato de Leleco, Seu Agenor resolve ir embora, deixar a mulher que mesmo depois de desprezada pelo amante e aceita de volta em casa, continua apaixonada pelo amante, desrespeitando o marido compreensivo. Diante da decisão de Seu Agenor, D. Guigui recua e dá uma nova versão dos fatos, agora caracterizando o bicheiro como um homem covarde para fazer o marido se sentir bem. Na atual versão, Celeste é vista com Boca de Ouro em um táxi por Leleco, que utiliza o número da placa para jogar na loteria. Ele ameaça que se perder mata a mulher e se

mata. Após perder, Celeste conta que o amante é Boca de Ouro e que o fará pagar o prêmio. O marido traído ameaça o bicheiro que termina dominando-o, mas ainda não o mata. Chama Celeste para que eles cometam o crime juntos e enquanto ele bate com a coronha do revólver na cabeça, ela dá punhaladas no corpo do marido. Logo após chega uma visita: uma grã-fina chamada Maria Luisa que nota que houve um assassinato. Na presença de Maria Luisa, Boca de Ouro mata Celeste e esta se mostra assustada com o assédio a que ele a submete.

Após colher as três versões acerca de um crime de Boca de Ouro, o repórter vai até o velório do bicheiro e é entrevistado por um locutor de rádio. Após ter permanecido tanto tempo ouvindo as histórias de D. Guigui, o repórter nota que não sabia de fato que havia se passado com Boca de Ouro, o que vai ser informado pelo locutor da rádio: Boca de Ouro recebeu vinte e nove facadas da grã-fina Maria Luisa que ainda por cima lhe roubou a dentadura de ouro. O locutor dá uma descrição que revela a crueldade do “paradoxo do crime”:

Mataram o Boca de Ouro, o Al Capone, o Drácula de Madureira, o D. Quixote do jogo do bicho, o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra! Uma multidão, uma fila dupla que se alonga, que serpenteia, que ondula da presidente Vargas até o pátio do necrotério. São homens mulheres e até crianças. Até crianças que vêm olhar pela última vez essa estrela do crime que foi Boca de Ouro. (...) Esse povo veio ver o Boca de Ouro, o célebre Boca de Ouro. Entra no necrotério e encontra, em cima da mesa, um cadáver desdentado. (...) Mas o povo carioca é formidável, de amargar esse povo! E de uma irreverência deliciosa! Ali, na fila estão fazendo piadas com o pobre defunto. Um já disse que é o Boca de Ouro de araque...(RODRIGUES: 2004c 256)

Como se pode notar, o retrato que Nelson Rodrigues constrói nessa peça de cada um dos segmentos sociais, de cada um dos tipos humanos é de uma ambivalência considerável. Nota-se por exemplo uma inconstância no discurso de D. Guigui em relação ao Boca de Ouro e mesmo ao seu marido mediante o estímulo emocional que surge no momento. Esse tipo de reação se pode notar também em Seu Agenor, que se mostra covarde ou corajoso de acordo com a perspectiva de sofrer ou não violências por parte do bicheiro. As grã-finas demonstram um interesse pela figura de Boca de Ouro como se ele fosse um animal de circo, mas por outro lado, mostram que têm interesse no dinheiro dele. Celeste e Leleco são duas figuras que não permitem esse tipo de

percepção, pois são pintadas de acordo com os sentimentos de D. Guigui de diferentes formas ao longo da trama.

Em relação a repercussão de *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues fez declarações que só caminham no sentido de consolidar seu discurso do “teatro desagradável” mesmo que esteja fazendo uma peça bem recebida pelo público. Nesse sentido, ressalta em suas afirmações o caráter equivocado e ingênuo das recepções positivas à sua dramaturgia:

Amigos, a obra de arte é a que escoiceia. E este *Boca de Ouro*, como o mais recente *O Beijo no Asfalto*, e como todos os meus outros escritos, atiram suas patas em todas as direções. Eu disse ‘patas’ e repito: patas. O bom gosto, a polidez, a correção, a cerimônia – não têm função na obra de arte. É preciso agredir, e essa agressão contínua é a marca de todo o meu teatro.(...)Reparem. Em cada momento de *Boca de Ouro* há sempre um coice prestes a ser deflagrado. Eis a verdade teatral de todos os tempos: não se faz uma peça sem ofender, sem ferir, sem dilacerar.(...)Assim é *Boca de Ouro*. Vocês podem rir, mas acreditem, por equívoco. Em verdade, aberto o pano, *Boca de Ouro* se revela uma peça de 28 patas furiosas. Poderão elogiá-la, e eu diria – outro equívoco. Não tem sentido aplaudir meu teatro. É tão absurdo como seria o aplauso da vítima à agressão. (RODRIGUES: 2004c,281)

Certamente que essas afirmações contêm implícita uma ironia ao público que vaiou as peças *Perdoa-me por Me Traíres* e *Senhora dos Afogados* no Teatro Municipal. Dessa maneira ele insinuou que mesmo quando era vaiado ele sentia a satisfação das expectativas que envolviam o seu processo criativo em dramaturgia. Além do mais, com isso ele só conseguia reforçar a força dramática e o poder de levar à reflexão que seu teatro possuía. Em relação à vaia, acrescenta:

Certa, certíssima a reação da platéia. Ofendida reagia. Humilhada, esperneava. Eu próprio tive vontade de vaiar também. Porque o que estava projetado no palco era a face hedionda de todos nós, inclusive a minha. Mas, depois do apuro, cada um partiu com a feia tristeza, a inconsolável humilhação do condenado. (RODRIGUES: 2004c,281)

Mas não foi dessa maneira que Nelson Rodrigues reagiu à recepção de um intelectual muito próximo e amigo: o psicanalista e poeta Hélio Pellegrino. Hélio Pellegrino realizou uma análise acerca de *Boca de Ouro* que Ruy Castro considerou nada menos que “definitiva”. Para Pellegrino, *Boca de Ouro*, nascido de mãe pândega, parido

num reservado de gafeira, tendo perdido o paraíso uterino para defrontar-se com uma realidade hostil e inóspita, sentiu-se condenado à condição de excremento. “Seu primeiro berço foi a pia da gafeira, onde a mãe, aberta a torneira, o abandonou num batismo cruel e pagão”. Essa seria a ruptura com o “éden uterino”, que no caso da personagem, causou um traumatismo ainda maior do que o sentimento de exílio típico do ser humano. Nesse sentido, para ele, diante dessa encruzilhada existencial básica, Boca de Ouro escolheu o caminho da violência para chegar a uma superação. Além da eficiência em delinear os contornos que orientavam a tragédia carioca, as palavras de Hélio Pellegrino têm uma beleza que levaram Nelson Rodrigues a, emocionado, afirmar que ele era um Dante. Conclui Pellegrino:

Ele, excremento da mãe, desprezando-se na sua enorme inermidade de rejeitado, incapaz de curar-se dessa ferida inaugural, pretendeu a transmutação das fezes em ouro, isto é, da sua própria humilhação e fraqueza em força e potência. Essa alquimia sublimatória ele a quis realizar através da violência, da embriaguez do poder destrutivo pela qual chegaria à condição de deus pagão, cego no seu furor, belo e inviolável na pujança da sua fúria desencadeada. Ao útero materno mau, que o expulsou e o lançou na abjeção, preferiu ele, na sua fantasia onipotente, o caixão de ouro, o novo útero eterno e incorruptível onde, sem morrer, repousaria.” (RODRIGUES: 2004c, 284).

Nota-se com o trecho que Hélio Pellegrino relacionou a criação de uma personagem como Boca de Ouro, enquanto um homem que nasceu como excremento e pretendia ser enterrado envolto em ouro, com a idéia de Freud (1911) segundo a qual o remanescente mais importante da antiga estima que a criança mantém pelas fezes transfere-se, no adulto, para outro material, que aprende na vida a colocar acima de quase tudo o mais - o ouro.

Após a aplaudida *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues escreveu *O Beijo no Asfalto* em 1961. Em uma de suas confissões, o autor narrou um episódio que marcou sua vida jornalística e o feriu para sempre: um de seus colegas de redação em *O Globo* foi empenhar uma jóia na Caixa Econômica e ao atravessar uma rua foi atropelado por um tipo de ônibus a que chamavam pelo alusivo nome de “Arrasta Sandália”. Houve um “corre-corre” e um homem que chegou antes de todos pôs a cabeça do atropelado no colo. Então veio o apelo do rapaz por um beijo. Para Nelson Rodrigues, no instante de morrer o rapaz pediu o amigo, sonhou o amigo. Após narração do acontecimento,

revelou: “O episódio me tocou tanto que, anos depois, escrevi *O Beijo no Asfalto*.(...) Todo o núcleo lírico e dramático da peça é um beijo pedido por um atropelado”. (RODRIGUES: 1993, 232). Na verdade para se ter o núcleo da peça é necessário acrescentar mais alguns fatores: uma concepção acerca da capacidade criadora de “fatos” que a imprensa possuía, um imaginário acerca do medo da solidão na hora da morte e a idéia de que os desejos reprimidos terminam se revelando.

Juntando esses elementos - e mais alguns – têm-se o enredo de *O Beijo no Asfalto*: um dia Arandir foi com seu sogro, Aprígio, empenhar uma jóia na Caixa Econômica e, enquanto esperava para atravessar a rua, presenciou o atropelamento de um rapaz por uma lotação. As pessoas correram para junto do corpo, mas Arandir chegou primeiro e quando virou o rosto do atropelado este lhe pediu um beijo. Arandir beijou o rapaz, que logo em seguida morreu, e ele então foi prestar depoimento como testemunha do caso. No meio da multidão anônima que presenciou o beijo, estava o repórter Amado Ribeiro de *A Última Hora*, caracterizado como um repórter capaz de construir notícias para vender jornais. Diante da cena, é exatamente essa idéia que o repórter tem: criar a história de um relacionamento entre Arandir e o rapaz atropelado, o que consegue realizar com a ajuda do Delegado Cunha. No dia seguinte, na primeira página de *A Última Hora* é publicada a reportagem intitulada “O Beijo no Asfalto”, que insinua a existência de um relacionamento homossexual e entre Arandir e o morto a quem ele nem conhecia. Inicia-se então um processo de destruição da vida de Arandir: seu sogro acredita que ele seja homossexual e tenta convencer sua esposa Selminha disso, toda a vizinhança acredita na reportagem criando até o boato de que o rapaz freqüentava a casa de Arandir, sem contar que os colegas de trabalho que não demonstraram nojo, ficaram fazendo piadinhas com relação ao ocorrido, levando-o a pedir demissão.

Selminha, a princípio tentou acreditar no marido, mas diante da atuação da viúva do rapaz atropelado, que, sob chantagem do repórter Amado Ribeiro, confirmou que Arandir já havia tomado banho com seu marido, terminou acreditando na história, deixando o marido só. A única pessoa que não abandonou Arandir foi Dália, sua cunhada que o amava. Mesmo não o tendo abandonado, Dália não tinha certeza de que Arandir não conhecia mesmo o rapaz. Na verdade ela o amava ao ponto de aceitá-lo caso toda a história fosse confirmada por ele. Mas Arandir não aceitou sua falta de

certeza, e preferiu ficar sozinho. No desfecho, Aprígio, de quem todos suspeitavam que amava Selminha como homem e não como pai, graças à implicância que sempre teve contra Arandir, revelou ao genro que na verdade o amava. Ainda afirmou que não se sentiria enciumado de beijos dados a qualquer mulher, mas aquele beijo no asfalto era algo que nunca poderia perdoar. Assim, o matou entre lágrimas.

Além desse núcleo central da narrativa de *O Beijo no Asfalto*, alguns pontos merecem destaque. O principal deles é a leviandade da imprensa diante do poder de “criar” fatos e “verdades”. A personagem do repórter Amado Ribeiro, suas falas e suas ações constituem o estandarte dessa leviandade na peça. O repórter que antes havia publicado uma matéria contra o Delegado Cunha, acusando-o de ter chutado a barriga de uma grávida – durante a ação lhe propõe uma parceria: o delegado terá seu nome limpo e o jornal venderá. Assim, além de inventar e publicar o relacionamento entre os dois rapazes, vai ao velório do atropelado e chantageia a viúva, obrigando-a a admitir que sabia de um caso entre os dois. Isso sem contar que não a deixa estar presente durante o enterro – para mais tarde manipular a informação junto a Selminha, afirmando que a viúva não presenciou o enterro por saber sobre os dois. Além disso, percebendo que uma notícia sobre homossexualismo aumentou as vendas do jornal, resolveu incrementar a história revelando que na verdade se tratava de um crime: inventa que Arandir teria então empurrado o rapaz.

Além da leviandade da imprensa, a figura de Aprígio também merece destaque. Durante todo o desenrolar Aprígio não esconde seu incômodo em relação ao casamento da filha com Arandir. Nunca menciona o nome do genro, fica investigando junto à filha se Arandir não teria de fato disposições homossexuais, e, de certa forma, tenta influenciar Selminha para que ela se afaste do marido. Durante todo o tempo, a impressão é de que Aprígio tem um desejo latente em relação à Selminha. Ao final, se revela que toda a crueldade acusadora de Aprígio em relação a Arandir tem a marca de um sentimento reprimido.

Por fim, a bondade de Arandir é um ponto chave de *O Beijo no Asfalto*. Pressionado ao extremo, correndo o risco de desconfiar das próprias certezas, Arandir é na verdade alguém que generosamente acompanha uma pessoa nos seus últimos instantes de vida, na hora da morte que é considerada tão solitária, quem lhe

proporciona a tranquilidade de não morrer sozinho. O que transparece nas falas de Arandir é um amor, não de cunho homossexual, mas um amor pela humanidade. Esse fato se torna ainda mais claro ao se observar que ele costumava se referir ao rapaz atropelado como “alguém” que estava morrendo, e não como um homem ou uma mulher. Mesmo diante de toda a perseguição de que foi vítima, Arandir não fraqueja em reação ao seu nobre gesto. Diante da pressão da sociedade no sentido de caracterizar o beijo no asfalto como um gesto reprovável, sujo, Arandir desabafa com sua cunhada:

Em toda a minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez eu me senti bom! Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! Eu não me arrependo! Eu não me arrependo! (RODRIGUES: 2004 d, 101)

O desespero experimentado por Arandir expressa a verdade privilegiada para Nelson Rodrigues: a profunda solidão do homem e a importância da fidelidade ao pensamento individual não contaminado pelas crenças massificadas. Segundo Sábato Magaldi (1992), em contraposição à “unanimidade burra”, Nelson Rodrigues proclamou o valor do gesto solitário.

Segundo Ruy Castro (1993) da platéia um espectador exaltado se manifestou: - “Protesto em nome da família brasileira!”. A reação do espectador estava relacionada a uma fala de Selminha, interpretada por Fernanda Montenegro, na qual ela tentava defender a virilidade do marido posta em dúvida pelo delegado Cunha, revelando detalhes da vida íntima do casal: “- Ou o senhor não entende quê? Eu conheço muitas que é uma vez por semana, duas e, até, quinze em quinze dias. Mas meu marido todo dia! Todo dia! Todo dia! (Num berro selvagem.) Meu marido é homem! Homem!” (RODRIGUES: 2004 d, 92). De acordo com o biógrafo, todos se voltaram para ele. “Era como se aquele homem de gravata, sobraçando uma honesta pasta, representasse ali, na platéia do Teatro Ginástico, a típica célula familiar brasileira de 1961, composta de marido, mulher, amante, um casal de filhos, a sogra, a cunhada, o gato e o papagaio” (CASTRO:1993, 312). Diante da manifestação, outras pessoas na platéia aderiram a reação do rapaz, porém a “A insurreição da platéia não foi adiante porque maridos em quantidade apreciável (...) tomaram suas mulheres pelo braço e retiraram-se masculinamente do teatro. Uma dessas mulheres protestou: “Eu não quero ir, Aparício!

Quero ficar!” Mas foi arrastada do mesmo jeito”. (RODRIGUES: 1993, 313). Desta vez o autor não estava no palco, e a defesa foi bem realizada por parte de alguns admiradores de *O Beijo no Asfalto* como o cenógrafo Giovanni Ratto, o poeta Walmir Ayala, e o poeta e psicólogo Hélio Pellegrino.

Para Giovanni Ratto, o cenógrafo italiano responsável pelos cenários da peça, *O Beijo no Asfalto*, constitui um verdadeiro libelo contra a mesquinha, a calhordice, a mediocridade, a hipocrisia, “tudo permeado de uma atmosfera bairrista que se mistura ao aspecto caótico de uma metrópole onde os assuntos são absorvidos e reciclados”. Ratto detecta nas raízes da relação entre Arandir e Aprígio a presença de personagens como Édipo e Lady MacBeth, de maneira que a relação entre sogro e genro, “fulcro de uma homossexualidade enrustida”, não se limitou a um fenômeno mediocremente dramático. (RODRIGUES: 2004 d, 255)

Já o poeta Walmir Ayala chegou mesmo a confessar:

Nelson Rodrigues continua sendo motivo do meu mais vivo espanto e me encaminha para a convicção de que estamos diante de um raro escritor, ao qual faltando o manejo da profundidade e o adensamento, sobeja o tratamento epidérmico das realidades, o domínio da máquina das relações cotidianas, o misticismo da vulgaridade e do materialismo. É certo que na peça *O beijo no asfalto* Nelson Rodrigues enceta um ensaio de transcendência”. (RODRIGUES: 2004 d, 273)

Para Walmir, ele *O Beijo no Asfalto* revela em Nelson uma grandeza que ele mesmo quer renegar. Isso porque, considera, o autor constrói três atos eletrizantes, enxutos, bem pesados e equilibrados em suas culminâncias, em suas surpresas, das quais até abusa. Na sua opinião, esses elementos servem para situar o “momento” de uma dramaturgia que gradativamente se aprofunda, ornada de “um sofrimento sem pieguismo”. (RODRIGUES: 2004 d, 274).

Para além dos simples elogios, o outro defensor de *O Beijo no Asfalto* acima mencionado constrói uma verdadeira análise da peça. Amigo pessoal do dramaturgo e munido com um arsenal conceitual da psicanálise, Hélio Pellegrino consegue realizar um estudo acerca da peça capaz de explicar nuances e motivações bastante sutis. Considerou *O Beijo no Asfalto* “uma obra madura, de síntese, na qual se combinam o

mais estrito descarnamento conceptual à mais extrema riqueza de temas, o mais popular ao mais transcendente, o mais particularmente suburbano ao mais abertamente universal”. (RODRIGUES: 2004 d, 262). Elogios à parte, em relação ao significado mais profundo da peça, Hélio Pellegrino considera que se impõe a avaliação psicológica do material como ângulo interpretativo. Assim, considera *O Beijo no Asfalto* a história de uma dúvida, “de sua pululação venenosa a partir dos detritos que cada personagem carrega consigo”. O beijo dado por Arandir ao agonizante desencadeia o processo pelo qual o lado tenebroso da alma de cada um se transforma em uma ferida em expansão. A grande questão é desvendar porque ninguém consegue suportar o beijo, assumi-lo, carregá-lo na sua beleza (RODRIGUES: 2004 d, 266).

Para Pellegrino, o beijo de Arandir funcionou como estímulo à homossexualidade latente do delegado e do jornalista embora estes tenham encontrado motivações superficiais para justificar a criação da calúnia. No entanto, o beijo fez com que ficasse ameaçada a repressão da homossexualidade em ambos, criando-se a necessidade de uma defesa suplementar que os garantisse. Atribuindo ao beijo de Arandir um teor homossexual, os dois sentiram como se o que estivesse fora deles não os dissesse respeito. Além da significação homossexual do beijo, esconde-se uma realidade mais profunda: a tentativa de negação da morte. O próprio modo como lidam com o morto na hora do enterro e “o vozerio que se levantou em torno do beijo no asfalto para dar-lhe significação homossexual, em última instância, representa “uma manobra defensiva destinada a negar, no morto a morte que cada ser humano traz cravada, inapelavelmente no coração de sua existência” (RODRIGUES: 2004 d, 269).

Considerando ter chegado ao significado profundo da peça, Hélio Pellegrino afirma: “*O Beijo no Asfalto* representa, pois, antes de mais nada, uma meditação dramática sobre o problema da morte: um aprofundamento do tema da finitude radical do homem, a partir da qual o ser humano ganha sua significação decisiva” (RODRIGUES: 2004 d, 270). De fato, repensando em todo o discurso rodrigueano acerca do teatro, a explicação de Pellegrino parece condizer com a meditação acerca do amor e da morte que Nelson Rodrigues propõe na sua dramaturgia. Com isso o psicólogo conclui:

Nesse sentido é que o beijo não pôde ser aceito na sua grandeza: na medida em que beijou o agonizante, Arandir tomou para si o estigma da morte, como se aceitasse a condição, porém ninguém, nem ele mesmo, poderiam conseguir suportar um fardo tão pesado. Porque o beijo significa aceitação da morte, exprime amor à morte e assunção da morte. Mas a morte é para nós o sinal visível de nossa miséria. Assim, para negar a própria miserabilidade, os seres humanos criados por Nelson Rodrigues agem como miseráveis. Tentando fugir da morte afundam-se no pântano do pecado e do crime e com isso morrem. A lição que nos fica, dessa peça magistral, é de que o homem só se salva na medida em que aceita a sua sombra, o seu lado perecível e corrutível e, através da elaboração da culpa que lhe advém da responsabilidade por esse lado tenebroso, chega a superá-lo caminhando na luz (RODRIGUES: 2004 d, 272).

Provavelmente os elogios e a recepção que *O Beijo no Asfalto* encontrou junto a esses comentadores citados foram suficientes para Nelson Rodrigues, porque, em comparação com as demais obras do autor, esta foi muito pouco “defendida” por ele. Como foi notado até o momento, Nelson Rodrigues costumava comentar acerca de suas peças em uma espécie de apelo promocional, e, quando ocorriam recepções negativas, costumava escrever réplicas em crônicas. Isso não ocorreu com *O Beijo no Asfalto*, que só é mencionada em uma crônica de Nelson Rodrigues citada acima, na qual ele relembra o acidente que lhe deu inspiração para a peça (RODRIGUES: 1993, 232).

Por fim, diante do posicionamento adotado por Nelson Rodrigues em relação à recepção e aos elogios referentes a *O Beijo no Asfalto*, a análise de *Toda Nudez Será Castigada* comparece neste momento como capaz de dar um desfecho ao percurso que se pretendeu trilhar. Embora não sendo a última peça do autor, *Toda Nudez Será Castigada* condensa elementos típicos das peças psicológicas como a exposição do modo como as personagens vivenciam certas angústias e sentimentos, um caráter visceral e sem concessões como se pode notar nas peças míticas, e tem uma ambientação localizada no Rio de Janeiro, trazendo hábitos do cotidiano assim como os que caracterizam as tragédias cariocas. Nesse sentido, apesar de ser classificada enquanto tragédia carioca, esta peça traz um caráter rodrigueano de uma maneira geral, sendo capaz de permitir um contato com inúmeras facetas do universo fictício construído por tal autor.

A partir da observação dos discursos presentes nas memórias e confissões de Nelson Rodrigues, pode-se afirmar que, de uma maneira geral ele é um homem, que

diante de certos costumes de seu tempo, se mostra espantado. A exposição dos corpos nas praias cariocas e a revelação da nudez em revistas e na televisão era um dos elementos que mais chamavam a atenção do autor ao meditar acerca dos costumes de sua época. E essa crescente liberdade de exposição não era um fato bem visto por ele. Diante da percepção de uma crescente solidão, para uma pessoa que achava que deveria ser de um conforto essencial se morrer com o ser amado, Nelson Rodrigues considerava que a nudez era a principal causa da solidão feminina. A centralidade dessa idéia no imaginário do autor pode ser confirmada inclusive através da crônica intitulada “flor de obsessão”, em que a nudez figura enquanto uma questão constante em suas reflexões:

Aí está o biquíni, que é a forma mais desesperada de nudez. Como é triste o nu que ninguém pediu, que ninguém quer ver, que não espanta ninguém. O biquíni vai comprar grapete e o crioulo da carrocinha tem o maior tédio visual pela plástica nada misteriosa. E aí começa a expiação da nudez sem amor: a inconsolável solidão da mulher (RODRIGUES: 1970).

Em relação à criação da peça, declarou: “Alguém quer saber em que dia, hora e local e porque pensei eu pela primeira vez na minha peça *Toda Nudez Será Castigada*? Eu diria que sempre.” (RODRIGUES: 2004d, 245). A idéia mesmo surgiu quando Marilyn Monroe se suicidou. Para o autor, ela se sentiu tão só em sua nudez gratuita, separada do amor, que não conseguia mais viver, que precisou não se sentir mais tão vulnerável na sua exposição. Para ele, havia uma relação nítida entre o impudor da folhinha e o pudor da morte. Além disso, declarou: “Também pensei em *Toda Nudez Será Castigada* muitas vezes, ao atravessar a Avenida Atlântica do Forte ao Leme. Eu não sei como se pode ir à praia ou simplesmente olhar a praia, sem nenhum sentimento de culpa ou pânico. (...) É uma orla de umbigos, toda uma ostentação indiscriminada. Essa nudez pública gratuita dá o que pensar” (RODRIGUES: 2004d, 245). Portanto nota-se como na percepção das “danações”, da solidão e do câncer, o autor considera que a separação entre amor e nudez, ou amor e sexo, atua como um fator determinante.

A trama de *Toda Nudez Será Castigada* é todo um desenrolar desse imaginário do autor: é a história de um homem puritano que se apaixona por uma prostituta. É a história da solidão entre esses seres dilacerados pela solidão resultante da separação entre nudez e amor. Herculano era casado com uma mulher que morreu de câncer no seio. Eles tinham um filho, Serginho, um rapaz de dezoito anos que não admitia sexo nem no casamento e tinha um comportamento conservador de menino que foi criado por três tias solteironas. Quando a mãe morreu, Serginho queria morrer com o pai, para que

a família estivesse junta na morte, mas terminou por se conformar com o juramento de seu pai, de que nunca mais faria sexo. Serginho foi estudar em um colégio interno e Herculano foi viver na casa das tias, onde também morava Patrício – o parente boêmio e irresponsável. A dor de Herculano o estava degradando, e Patrício, para não perder o irmão que lhe sustentava, e ao mesmo tempo para quebrar a aura puritana do irmão – demonstrando que ele também era capaz de sentir desejos – faz Herculano se aproximar da prostituta Geni.

Geni era uma prostituta que se dizia “fatalista”. Acreditava que morreria de câncer no seio – uma espécie de expiação pela nudez sem amor -, e quando soube que a mulher de Herculano morreu desta doença, aceitou se aproximar dele. Para Patrício, a salvação de Herculano era o sexo, pois ele precisava parar de acreditar na sua própria santidade para se sentir à vontade para viver. Assim, Patrício acreditava que o relacionamento com Geni em um lugar “escrachado” como o *rendez-vous* da Laura era uma possibilidade de vida para o irmão.

Após se embriagar e ver uma foto de Geni com os seios à mostra, Herculano vai ao *rendez-vous* e, de acordo com o imaginário rodrigueano de que sem a alma imortal, intimamente ligada ao sentimento do amor, o ser humano andaria de quatro e pastaria como os animais, entra rastejando no quarto de Geni. Ainda embriagado ele não resiste ao desejo e dorme com Geni. Porém, quando acorda sente nojo do lugar, nojo da prostituta, nojo de si mesmo. Mas o fato de haver conhecido Geni, de tê-la conhecido enquanto uma pessoa que tem uma alma, fez de Herculano um homem cindido entre o amor a uma prostituta e o cumprimento ao juramento que fez ao filho. Herculano planeja casar com Geni e mandar Serginho fazer uma viagem. No entanto, o filho não aceita se afastar do pai, e termina o vendo com Geni. O menino superprotegido pelas tias termina se embriagando, se envolvendo em uma briga e sendo levado preso. No “xadrez”, é violado por um ladrão boliviano.

Se sentindo culpado pelo que aconteceu com o filho, Herculano despreza Geni, mas esta, em uma espécie de expiação, sente pena do menino, quer ajudá-lo, sente que ele só se curará se ela tratar dele, e como uma santa – que é como ela se sente neste momento – o deixa humilhá-la. Serginho, para se vingar do pai, faz ele se casar com Geni, para poder traí-lo com a madrasta – porque enquanto Geni for prostituta, o sexo

com ela não significa traição a ninguém. Durante a cerimônia de casamento um dos diálogos é muito revelador do modo como o autor percebia a hipocrisia dos puritanos e castos. Antes do casamento as tias chamavam Geni de prostituta, de vagabunda. Mas durante a cerimônia, quando uma delas fala que Geni nem parece que veio da “zona” a outra retruca: “Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você que pôs isso na cabeça porque está fraca da memória. Arteriosclerose! (...) Geni se casou virgem. (RODRIGUES: 2004 d, 166).

Após o casamento, Geni e Serginho vivem um romance, e finalmente a moça fatalista descobre um amor como nunca teve, um amor capaz de fazê-la acreditar em eternidade, em não morrer sozinha. Serginho despertou em Geni um amor maternal, de modo que ela demonstrava ciúmes e possessividade excessivos. Nesse interlúdio, Herculano se sente realizado, sem se saber traído, por poder viver seu amor por Geni com o consentimento do filho. Mas o quadro amoroso ainda não estava completo. Não bastasse o triângulo entre um homem puritano, uma prostituta dividida entre o sexo com o marido e o amor purificador com o enteado – a despeito de ser um amor adúltero – e o enteado, ainda faltava uma personagem: o ladrão boliviano. Serginho, apesar da violência da violação que sofreu, não conseguiu se desligar daquele que o despertara para a sexualidade. Assim, Serginho foge para o exterior com o ladrão boliviano e Geni morre sozinha, amaldiçoando seus seios – que por serem bonitos ela acredita que causaram-lhe a desgraça da nudez. Morrendo, grava uma fita onde narra para Herculano toda a história, que ele vai ouvir também em sua solidão.

*Toda Nudez Será Castigada* traz a idéia cara à psicanálise de que as reações humanas escondem elementos que às vezes não são os que se pretende exprimir. A máxima rodrigueana “Todo casto é um obsceno” que constitui o fio condutor da peça, revela a ambivalência entre o amor e o ódio, entre a atração e a repulsão que se apresenta em muitos outros momentos da produção de Nelson Rodrigues. Para Décio de Almeida Prado, é pelo absurdo que Nelson Rodrigues trata do puritanismo, de modo a revelar seu reverso: “a inconfessada fascinação pelo vício que constituiria a natureza profunda do puritanismo”. Para o crítico:

Todo o primeiro ato é de uma grande ferocidade, parecendo o texto estar sempre se divertindo à custa das personagens. Mas

estas se vingam: se a peça vive dramaticamente é sobretudo porque uma delas, a prostituta, se rebela contra o sarcasmo do autor, afirmando-se com um primitivismo, uma elementaridade animal, que acaba por se impor como uma verdadeira força da natureza, para além de qualquer noção de bem ou de mal. (RODRIGUES: 2002d, 279).

Chegar até a análise de *Toda Nudez Será Castigada* após notar a consagração de *A Mulher Sem Pecado* e *Vestido de Noiva*, as censuras e rejeições a *Álbum de Família* e *Anjo Negro*, e perceber a abertura às tragédias cariocas analisadas – *A Falecida* e *Boca de Ouro* – e as ambigüidades na recepção de *Perdoa-me Por me Traíres* e *O Beijo no Asfalto* possibilita a visão de como o campo da recepção é importante para a realização de uma obra de arte e para a possibilidade de que o autor crie determinadas obras. Apenas depois de uma consagração intelectual, Nelson Rodrigues ousou realizar um teatro “desagradável”. Por outro lado, após a rejeição a esse teatro, por mais que o autor insistisse em reafirmar suas intenções dramáticas, o autor acrescentou elementos que exerceram uma forte atração sobre o público na realização das tragédias cariocas. Somente após todos esses processos, o autor teve a oportunidade de realizar uma obra que revelasse seu imaginário de modo bastante intenso e expressivo, de maneira que, sem abrir mão de seus princípios e de realizar o aprofundamento na natureza humana que desejava, não encontrou a rejeição a que foi submetido com as peças míticas por exemplo.

*Toda Nudez Será Castigada* foi uma peça escrita sob a encomenda da atriz Fernanda Montenegro, mas quando o texto ficou pronto, a atriz que estava grávida não pôde encená-lo. Segundo Ruy Castro (1993), diversas atrizes se recusam a fazer o papel de Geni. Depois de algumas rejeições de atores com receio de que o público não aceitaria a peça, o papel foi aceito pela atriz Cleide Yaconis. Mas quando a peça foi encenada, a aceitação do público foi de encontro ao que todos imaginavam. Segundo descreveu Ruy Castro, a carreira de *Toda Nudez Será Castigada* pode ter feito com que algumas daquelas atrizes se arrependessem de seu julgamento. Isso porque a estréia no dia 21 de junho de 1965 foi cortada por aplausos em todas as cenas individuais, ovação de pé ao fim do espetáculo. Em seguida, permaneceu seis meses seguidos no Teatro Serrador e depois seguiu em excursão pelo Brasil.

Com *Toda Nudez Será Castigada*, pode-se falar na realização de uma obra que, como o próprio autor ressaltou, já nasceu com ele, através da execução em cena de idéias que foram forjadas no seu inconsciente em períodos que ele não sentia condições de precisar – características próprias de concepções que já se encontram em zonas abissais da mente humana como o autor costumava tratar o subconsciente em suas personagens.

## Conclusões:

Após o mapeamento dos itinerários da dramaturgia rodrigueana, entendida como uma comunicação de valores e conteúdos entre Nelson Rodrigues e seu público, pode-se delinear uma série de conclusões tributárias da análise. Têm destaque nesta conclusão, as relações entre a importância da trajetória do autor, a construção de seu imaginário e as expressões das recepções de suas obras pelos porta-vozes da opinião pública para a construção e realização do teatro rodrigueano. Com isso se pretende exibir como a dramaturgia rodrigueana permite a consideração da arte enquanto um processo comunicativo, no qual o público – através da expressão dos porta-vozes da opinião pública referente à sua experimentação do imaginário do autor presente nos textos – participou da atribuição de sentidos às obras de Nelson Rodrigues e, por outro lado, influenciou nos encaminhamentos dados a tais obras pelo autor. Este momento envolve também a apresentação de *imaginário*, *recepção* e *opinião pública* enquanto conceitos que estiveram a todo o momento nas entrelinhas da exposição do processo que envolveu a criação e realização das peças em questão.

Através de todo o material exposto, pode-se notar como as experiências vividas ao longo da trajetória de Nelson Rodrigues tiveram uma importância incomensurável na constituição dos pressupostos e valores envolvidos na composição dos objetos imaginários de Nelson Rodrigues ao criar suas ficções. A princípio, a convivência com os vizinhos da infância na Rua Alegre, subúrbio carioca, como fica claro no resgate das memórias e confissões do autor, foi responsável pela descoberta de palavras valorativas, de tipos humanos e de relações sociais muito caras à sua dramaturgia. Assim, foi durante a infância na Rua Alegre que descobriu o canalha, a adúltera, o marido traído, as viúvas, as cenas de velório e as “vizinhas machadianas” com suas verdades inapeláveis. Um pouco mais tarde, quando aos treze anos foi trabalhar na página policial no jornal de seu pai, a experiência das redações lhe deu uma outra dimensão: percebeu a maneira abusiva como os repórteres iam colher notícias e descobriu os pactos de morte entre namorados - relação que mais lhe despertava a atenção na reportagem policial. Mas além disso, através da convivência com colegas de redação foi que descobriu o mangue – baixo meretrício carioca – e, por conseguinte, a “prostituta vocacional”.

Mais tarde, o assassinato do irmão, Roberto Rodrigues, e a fome a que toda sua família ficou sujeita legaram a Nelson Rodrigues um modo trágico de perceber a vida e a humanidade, no qual o homem pouco podia realizar para se desviar dos desígnios –às vezes cruéis – do destino. Para completar, a tuberculose e o convívio com outros tuberculosos em uma casa de saúde trouxeram o tema da morte para o centro das suas reflexões – sobretudo a dimensão do sofrimento da iminência da morte em meio à solidão, o que em certa medida explica a insistência do tema do amor e morte em toda a obra do autor.

Foi munido – mesmo que muitas vezes de maneira inconsciente – de todo esse arsenal imaginário acerca da realidade, que Nelson Rodrigues teve a idéia de escrever uma simples chanchada para obter um retorno financeiro, mas terminou escrevendo um drama em três atos como *A Mulher Sem Pecado*. Nota-se portanto que muitas vezes os valores que estão informando a construção de uma obra não estão acessíveis à percepção consciente do próprio autor. Sendo assim, desconsiderar essas motivações “inconscientes” implicaria em uma percepção insuficiente da arte, pois só se notaria aquilo que o autor intencionalmente pôs em questão. Com a percepção da importância da trajetória do autor, considera-se a participação de uma série de relações sociais vivenciadas que se apresentam no texto, fazendo com que valores trabalhados desde a infância do autor entrem em questão na concepção do texto, sejam comunicados na encenação e sejam questionados novamente na expressão da recepção.

Considerando os elogios e as expectativas expressas pelos porta-vozes da opinião pública ao se referir à recepção de *A Mulher Sem Pecado*, é possível relacionar as considerações dos intelectuais ao encaminhamento dado por Nelson Rodrigues à sua próxima criação: *Vestido de Noiva*. Satisfeito com a aprovação de intelectuais a quem admirava, o autor revelou toda uma preocupação em realizar uma obra que atendesse às expectativas esboçadas. Na verdade, *Vestido de Noiva* supera essas expectativas e tem uma apoteose que chega a surpreender ao próprio autor. A complexidade do texto que envolve realidade, memória e alucinação para expor uma narrativa, a centralidade da reflexão sobre o indivíduo na construção e exposição da personagem principal – Aláide –, além da adoção de uma linguagem próxima da utilizada no cotidiano, foram ao encontro do que os intelectuais, já descrentes, desejavam para o teatro brasileiro.

Diante da apoteose triunfal de *Vestido de Noiva*, Nelson Rodrigues se sentiu cindido entre a sua “nostalgia da celebridade” e a necessidade de uma “liberdade criadora”. É, porque depois de tantos elogios mais que desejados, o autor se sentia impelido a continuar criando para continuar merecendo a posição no teatro que conquistou. Por outro lado, a cobrança que se impôs para escrever projetando uma recepção positiva, figurou como uma pressão forte ao ponto de impedir a continuidade da criação. Ao se dar conta da participação dos valores e legitimações dos intelectuais, considerou necessário um rompimento com o que avaliou como uma co-autoria. Mesmo negando a participação de co-autores, nota-se que o autor não pôde fugir da importância do “outro” – no caso a opinião pública – para direcionar a sua próxima peça: *Álbum de Família*. A peça escrita sem realizar concessões para tratar das relações consideradas tabus permaneceu interdita por vinte e um anos, revelando como a disposição em receber uma obra é um fator que também está na base da realização de uma obra de arte.

Polêmica, porém tratando de um problema social brasileiro, *Anjo Negro* chegou aos palcos graças ao apoio de um ministro e de um padre – o que demonstra que as disposições possíveis em um contexto político e cultural são fatores que estão muitas vezes nos bastidores de uma produção artística, mas que sem eles essas produções não se realizariam. O tratamento da questão racial no Brasil através de *Anjo Negro* suscitou alguns elogios importantes, mas manteve a característica das peças míticas: por tratar de tabus de maneira afirmativa “sem concessões aos valores vigentes”, dividiu as opiniões e foi alvo de muitas interpretações equivocadas.

Após todas as complicações e polêmicas envolvendo as peças míticas Nelson Rodrigues se dedicou a escrever contos que mesclavam sua visão trágica dos destinos humanos com um traço de humor irônico ao narrar cenas parecidas com as suas lembranças da infância suburbana. Os contos publicados em jornal foram tão bem aceitos que a volta do autor aos palcos foi possibilitada. Nota-se como uma nova disposição do público influenciou a nova tentativa do autor em fazer teatro. Mais que isso, a recepção dos contos de *A vida como ela é...* mostraram para Nelson Rodrigues que suas ficções poderiam ser aceitas mesmo abordando as temáticas pelas quais tinha predileção, desde que fossem construídas com uma roupagem próxima daquilo que as pessoas costumavam ver no seu cotidiano. Com essa marca, *A Falecida* e *Boca de Ouro* trazem personagens tipicamente suburbanas, com certos traços de conduta considerados

moralmente reprováveis, mas que parecem tão próximas de quem assiste que fazem o público ponderar justificativas para a aceitação das personagens.

A recepção de *A Falecida* foi surpreendentemente boa – tanto que o autor se admirou por não lhe haverem atirado tomates na estréia de *A Falecida* – resultando em diversos textos elogiosos e críticas positivas, sobretudo à linguagem utilizada: sem literatices e próxima da maneira como se falava no cotidiano. Mas é importante ressaltar que o autor continuou expondo os pontos acerca dos quais considerava urgente uma reflexão. Assim, a dimensão da frustração feminina comparece em *A Falecida*, quando uma mulher sem o amor do marido sonha em apaziguar suas humilhações em vida através de uma vitória sobre a morte com um enterro luxuoso. A ambivalência de que é capaz o homem é revelada na descrição acerca de Boca de ouro, caracterizado como aquele que mata com uma mão e faz caridade com a outra.

A recepção de algumas tragédias cariocas também tiveram suas dificuldades como pode demonstrar a reação da platéia de *Perdoa-me Por Me Traíres* escrita logo após *A Falecida*. Com a peculiaridade de trazer o autor no palco encenando um dos papéis principais, a peça provocou uma reação violenta na platéia, com direito a vaias, xingamentos e discussões diretas entre autor e público. Sem dúvida a vaia marcou muito o autor, pois nos seus discursos acerca da recepção positiva da próxima peça analisada - *Boca de Ouro*, escrita quatro anos depois – Nelson Rodrigues ainda mencionava a vaia, mas de uma maneira irônica, como se achasse que a vaia constituía a verdadeira consagração de um dramaturgo que exibia em cena o julgamento sem absolvição da humanidade. Logo após *Boca de Ouro*, Nelson Rodrigues escreveu *O Beijo no Asfalto* que se não teve uma reação tão violenta como *Perdoa-me Por Me Traíres*, conseguiu provocar algumas reações indignadas na platéia. Mas, graças à defesa recebida dos intelectuais, Nelson Rodrigues não precisou entrar em uma discussão direta com o público.

Após experimentar toda a ambigüidade que seu processo dramaturgico constituiu, com altos e baixos, consagrações e rejeições, apoteoses triunfais e vaias encolerizadas, Nelson Rodrigues escreveu uma peça como *Toda Nudez Será Castigada*. Nota-se com essa peça que ele não abre mão de expor de uma maneira intensa toda uma concepção acerca da solidão, do amor e da morte, mas nota-se também que dessa

vez ele constrói o texto sem a tentativa suicida de provocar um divórcio com o público. Com o conhecimento adquirido após a realização de tragédias cariocas bem aceitas, Nelson Rodrigues conseguiu tratar da relação de amor, sexo e traições entre um viúvo puritano, uma prostituta e um garoto de dezoito anos (filho do viúvo), de modo a provocar no público o sentimento de empatia em relação a personagens com atitudes muitas vezes reprováveis pela sociedade em seu dia-a-dia.

*Toda Nudez Será Castigada* condensa elementos típicos das peças psicológicas como a exposição do modo como as personagens vivenciam certas angústias e sentimentos, um caráter visceral e sem concessões como se pode notar nas peças míticas, e tem uma ambientação localizada no Rio de Janeiro, trazendo hábitos do cotidiano assim como os que caracterizam as tragédias cariocas. Nesse sentido, apesar de ser classificada enquanto tragédia carioca, esta peça traz um caráter rodrigueano de uma maneira geral, sendo capaz de permitir um contato com inúmeras facetas do universo fictício construído por tal autor.

A máxima rodrigueana de que “todo casto é um obsceno” é levada às últimas conseqüências no texto. Dessa maneira, as tias solteironas, o viúvo puritano e o seu filho que não admite sexo nem no casamento exibem uma castidade excessiva que atua enquanto uma fachada para uma espantosa obscenidade latente. É na revelação dessa obscenidade que Nelson Rodrigues possibilita a reflexão acerca da hipocrisia que muitas vezes encobre os verdadeiros impulsos e desejos. Por outro lado, a construção da prostituta Geni, que exhibe e tem consciência de seus desejos e impulsos sexuais, ressalta a todo instante a “humanidade” da moça. Apesar de se prostituir, Geni chega a afirmar em determinados momentos que é uma santa, e isso porque tem consciência da separação que fez entre sexo e amor por uma necessidade, permanecendo durante toda a trama em busca de uma purificação, em busca de um amor capaz de lhe fazer superar a solidão e a sensação de exílio da eternidade.

A atitude receptiva do público de *Toda Nudez Será Castigada* pode ser notada pela consideração do fato de que a estréia foi cortada por aplausos em todas as cenas individuais e ovação de pé ao fim do espetáculo. Em seguida, permaneceu seis meses seguidos em cartaz e depois seguiu em excursão pelo Brasil. Considerando essa recepção positiva de um público que anteriormente se mostrou arredio em relação a

aceitação das peças do autor, o que se pode concluir neste momento final da análise é que um dos resultados tributários do longo processo comunicativo envolvendo as peças de Nelson Rodrigues é que houve um aprendizado do autor, no sentido de criar tipos e retratar relações que pudessem ser assistidas pelo público de modo que este se sentisse impulsionado a refletir acerca de suas condutas e valores. Esse aprendizado só foi possível mediante a exposição e visibilidade das reflexões dos porta-vozes da opinião pública, legitimados enquanto pessoas sintonizadas com a sensibilidade coletiva e autorizadas pela sociedade para expressar suas reflexões.

Diante de tudo isso, o que se vê em *Toda Nudez Será Castigada* é uma reflexão acerca da condição de exílio na qual o homem se encontra, tentando de qualquer maneira se agarrar à uma esperança de eternidade: o amor. A exposição desse imaginário rodrigueano é clara em praticamente todos os episódios da narrativa, em todos os discursos que pressupõem os diálogos. Deste modo, trata-se de uma peça cuja realização foi possibilitada por todo o itinerário percorrido na comunicação dramática rodrigueana, mas que, por outro lado, traz todo um conteúdo de sentidos e valores que a situam enquanto participante do processo comunicativo que constitui o teatro de Nelson Rodrigues.

## Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James. Modernismo: guia geral. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade: estudos de literatura e teoria literária. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius. A instituição imaginária da sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CASTRO, Ruy. O Anjo Pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- COSSIO, Carlos. La opinion publica. Buenos Aires: Paidós, 4ª Edição, 1973
- CHIARA, Ana. A Paixão do Escândalo: Nelson Rodrigues, o homem que chora por um olho só. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.17-23. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998.
- CLARK, Fred M. Relações Impermanentes: Texto e Espectador no Teatro de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*, Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.105-123. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994.
- DIAS, Ângela Maria. Nelson Rodrigues e o Rio de Janeiro: memórias de um passionnal. *Alea*, jan./jun. 2005, vol.7, no.1.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. Crime e Castigo. São Paulo. Editora 34. 2001.
- ELIAS, Norbert. A peregrinação de Watteau à Ilha do Amor. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- ESPÍNDOLA, Dulce Pansera. “Álbum de família” sob o olhar da estética da recepção” in: *Revista Linguagem em (Dis)curso* volume 1, número 2, jan./jun. 2001.
- FACINA, Adriana. Literatura e Sociedade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004. Coleção Ciências sociais passo a passo.
- \_\_\_\_\_. Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FARIA, João Roberto. Idéias teatrais. O século XIX no Brasil. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.

FRAGA, Eudinyr. Nelson Rodrigues e o Expressionismo. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.89-103. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994.

FREITAS, José Fernando Marques. A comicidade da desilusão: humor nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues. 1v. Mestrado. Universidade de Brasília – Literatura (teoria literária e literatura brasileira). 01/01/1997.

FREUD, Sigmund. *Gradiva de Jensen (1907)* in: Edição Stand das Obras completas de Sigmund Freud, volume IX. Editora, Imago, Rio de Janeiro s/da.

\_\_\_\_\_. *Os sonhos no folclore (1911)*. in: Edição Stand das Obras completas de Sigmund Freud, volume XI. Editora, Imago, Rio de Janeiro s/da.

\_\_\_\_\_. *Sobre a tendência universal à depreciação na esfera do amor II (1912)*. in: Edição Stand das Obras completas de Sigmund Freud, volume XI. Editora, Imago, Rio de Janeiro s/da.

\_\_\_\_\_. *Totem e Tabu (1917)* in: Edição Stand das Obras completas de Sigmund Freud, volume XVIII. Editora, Imago, Rio de Janeiro s/da.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização(1930)*. in: Edição Stand das Obras completas de Sigmund Freud, volume XXI. Editora, Imago, Rio de Janeiro s/da.

FREYRE, Gilberto. Augusto dos Anjos: poet of voluptuous pessimism. in: The Stratford Monthly. Boston, v. 2, n. 3, p. 273-276, 1924.

GUINSBURG, J. Nelson Rodrigues, um Folhetim de Melodramas. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.7-10. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994.

GULLAR, Ferreira. Depoimento dado em 29 de janeiro de 2002. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em:<<http://www.penadealuguel.com.br/gullar/>>. Acesso em: 28 dez. 2006.

ISER, Wolfgang. “Problemas da literatura atual: o imaginário e os conceitos chave da época” in: Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

\_\_\_\_\_. O fictício e o imaginário: A perspectiva de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: edUERJ, 1996.

LIMA, Luiz Costa. “A análise sociológica da literatura” in: Teoria da literatura em suas fontes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, Ronaldo Lima. Nelson Rodrigues outra vez: o bandido e o felino predador. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.24-32. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e a teia das traduções. *Folhetim*, Especial Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, nº7, p.80-89. Teatro do Pequeno Gesto, maio-agosto de 2000. Apoio Cultural Prefeitura do Rio.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues e o Fato do Palco. 2º lugar do V Concurso Nacional de Monografias/1980. MONOGRAFIAS 1980. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/INACEN, 1983.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues, o trágico e a cena do estilhaçamento. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis nº 28, p.67-87. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994.

LOPES, Ângela Leite. Nelson Rodrigues; trágico, então moderno. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/Tempo Brasileiro, 1993, 115p.

MAGALDI, Sábato. Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

\_\_\_\_\_. O texto no teatro. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. Panorama do teatro brasileiro. São Paulo: Difel-Difusão Européia do Livro, 1962.

MANNONI, O. Chaves para o Imaginário. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

MELLO, Alexandre; NUNES, Gustavo. Vestindo Nelson. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora, 2006.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 25. 1997

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. São Paulo: Editora Rideel, 2005.

NUNES, Luiz Arthur. Dorotéia. *Range Rede*. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.34-39. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998.

NUNES, Luiz Arthur. Melodrama com Naturalismo no Drama Rodriguiano. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.49-62. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. Nelson Rodrigues e a Obs-Cena contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ,1999.

\_\_\_\_\_. A musa carrancuda: Teatro e poder no Estado Novo. Rio de Janeiro: fundação Getúlio Vargas, 1999.

\_\_\_\_\_. Dessa vez foi mais leve: intensificação e diluição nas leituras de Nelson Rodrigues. Range Rede. Revista de Literatura, Dossiê Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 4, p.7-16. Palavra Palavra Grupo de Estudos Literários, primavera de 1998.

\_\_\_\_\_. Nelson Rodrigues e os teatros da modernidade. 1v. Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Letras (Letras Vernáculas), 01/03/1995.

PRADO, Décio de Almeida. Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. O Teatro Brasileiro Moderno. São Paulo: Perspectiva, 2001.

\_\_\_\_\_. Teatro em progresso. Crítica teatral, 1955-1964. São Paulo: Martins, 1964.

RICOEUR, Paul. “Phenomenology and theory of literature” In: A Ricoeur reader: reflection and imagination. Toronto: University of Toronto Press, 1991.

\_\_\_\_\_. Tempo e narrativa. 3 volumes. Campinas: Papyrus, 1994.

RODRIGUES, Nelson. Teatro completo de Nelson Rodrigues. 4 volumes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. Teatro Completo. Organização e Prefácio de Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994.

\_\_\_\_\_. Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

\_\_\_\_\_. Teatro completo de Nelson Rodrigues: peças míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004b.

\_\_\_\_\_. Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004c.

\_\_\_\_\_. Teatro completo de Nelson Rodrigues: tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004d.

\_\_\_\_\_. Teatro desagradável. in: revista Dionysos. Serviço Nacional de Teatro: 1949.

\_\_\_\_\_. A cabra vadia. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1970.

\_\_\_\_\_. A menina sem estrela: memórias. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. O óbvio ululante. São Paulo: Companhia das letras, 1993 a.

\_\_\_\_\_. O reacionário: memórias e confissões. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. Flor de obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. A coroa de orquídeas e outros contos de A vida como ela é... Seleção de Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 c.

\_\_\_\_\_. O casamento. Editora Guanabara: Rio de Janeiro, 1966.

\_\_\_\_\_. À sombra das chuteiras imortais. São Paulo: Companhia das Letras, 1993 d.

\_\_\_\_\_. A pátria em chuteiras. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. (Myrna). A mulher que amou demais. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. (Suzana Flag). Meu destino é pecar. Rio de Janeiro: edições O Cruzeiro, 1944.

\_\_\_\_\_. (Suzana Flag). Minha vida. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. (Suzana Flag). Escravas do amor. São Paulo: companhia das Letras, 1998.

RODRIGUES, Stella. Nelson Rodrigues, meu irmão. Rio de Janeiro: José Olimpio Editora, 1986.

ROSENFELD, Anatol. Prismas do Teatro. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SCHUTZ, Alfred. The well-informed citizen. In A. Schutz, *Collected Papers II*. The Hague: Martinus Nijhoff, 1971.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria; COSTA, Wanda Maria Ribeiro. Tempos de Capanema. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

TAYLOR, Charles. As fontes do self. A construção da identidade moderna. São Paulo: Loyola, 1997

TORRES, Walter Lima. Viúva, porém honesta, uma mágica moderna. *Folhetim*. Especial Nelson Rodrigues, Rio de Janeiro, p.43-51. Teatro do Pequeno Gesto, maio-agosto de 2000. Apoio Cultural Prefeitura do Rio.

VIEIRA, Adriana Lopes. Nelson Rodrigues na perspectiva paulista: de autor maldito à consagrado. 1v. Mestrado. Universidade de São Paulo – Sociologia. 01/11/2001.

WALDMAN, Berta. Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues. *Travessia — Revista de Literatura Brasileira*. Revista do Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, nº 28, p.129-157. Universidade Federal de Santa Catarina, 1º semestre de 1994.

WEBER, Max. Economia e Sociedade. 2 volumes. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

XAVIER, Ismail. O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. “Nelson Rodrigues no cinema (1952-1998)”. in: *Revista Cinemais*, nº 19, setembro/outubro de 1999.