

JADE GANDRA DUTRA MARTINS

**Nelson Rodrigues e sua cena:
teatro da dupla tensão, cinema da síntese**

FLORIANÓPOLIS
2008

JADE GANDRA DUTRA MARTINS

**Nelson Rodrigues e sua cena:
teatro da dupla tensão, cinema da síntese**

Tese de Doutorado apresentada como exigência parcial para obtenção de título de Doutor em Teoria Literária do curso de Doutorado em Teoria Literária, da Universidade Federal de Santa Catarina, sob a orientação da Professora Doutora Tânia Regina de Oliveira Ramos.

FLORIANÓPOLIS
2008

Dedico as linhas seguintes aos três fantasmas deste ensaio, que adoraria entrevistar, se ainda fosse possível: Nelson Rodrigues, Nietzsche e Freud

AGRADECIMENTOS:

Ao Felipe, meu menino, meu recomeço.

Ao meu pai, o melhor do mundo, por me mostrar que educação estética é tão importante quanto o resto todo, pela valorosa lição de que ausência de arte é quase sempre desespero.

À minha mãe, a melhor do mundo, pelo incentivo permanente, pela troca constante de teorias e pelas opiniões sobre Nelson Rodrigues (quase sempre opostas às sugeridas aqui).

Aos meus avós, Loli e Júlio, sempre, pelos livros todos e as conversas muitas.

Aos meus irmãos, Diego e Bebel, o primeiro lá em Los Angeles, a segunda presente nos mínimos detalhes. Ao outro Diego, irmão também, capaz de proezas diversas.

Aos meus amigos, todos, próximos, distantes, bissextos, insistentes, recentes, antigos, da infância, da pós, da rua, dos botecos, das esquinas, pelo prazer que ainda mantinham (será que fingiam?) mesmo após ouvirem pela décima vez minhas declarações exaltadas sobre o tema principal desta tese (Evelise, Ellen, Camila, Clóvis, Cristiano, Daniel, Dalton, Gina, Paulinho, Regina, Rodrigo, Scotto).

À Tânia Regina de Oliveira Ramos, minha orientadora, pela generosidade e pela acolhida, por ter aberto a porta da pós e tantas outras, marcando presença há seis anos em fatias tão distintas da minha história, como meus secretíssimos projetos literários, onde sempre foi a minha maior estimuladora.

Ao professor Edécio Mostaço, meu mestre em teatro, autor das melhores aulas que já presenciei, e que tanto me ajudaram a chegar até aqui.

Ao professor João Hernesto Weber, orientador de trilhas fundamentais para a elaboração deste trabalho, pela paciência com as laudas todas, pela gentileza com as dúvidas sempre iguais, pelas sugestões de cortes e cortes, pelas correções ortográficas e as crases faltosas, pelos índices desvirados de trás para frente, pelas introduções refeitas, pelas tantas aulas sobre Machado, pelas outras tantas discussões sobre Helena, pelo apoio sempre presente.

Aos professores especiais para a minha caminhada dentro desta pós-graduação: Cláudio Cruz, Helena Tornquist, Pedro Souza, Sérgio Medeiros, Walter Costa.

À Elba, sempre tão carinhosa, capaz de desmanchar os nós mais improváveis.

À Capes, que financiou meus estudos desde o princípio, possibilitando a entrega do melhor possível dentro da proposta inicial.

Olha, meu bem, eu lutei muito, eu passei fome, eu não tive condições de fazer o que podia ter feito, a obra que devia ter feito, porque tinha que trabalhar para que toda a minha família não morresse de fome, para eu mesmo não morrer de fome. Para meu irmão, Joffre, que morreu de fome, e eu também, que fiquei tuberculoso de fome, como ele. Só que ele morreu e eu tive cinco recaídas, compreendeu? E tudo isso perturbou a minha vida e me deixou amargurado. Eu me sinto um espantalho e nunca vi o ser humano tão perverso, tão sem grandeza como agora.⁴
Nelson Rodrigues

⁴ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

Alguém já disse que as grandes obras literárias fundam um gênero ou fazem-no desaparecer, e por isso são casos especiais. Este precisamente é o caso de Nelson Rodrigues em relação ao teatro brasileiro: ele ao mesmo tempo construiu uma nova cena assim como incumbiu-se de fixar os procedimentos modelares para a superação dos antigos padrões. A renovação modernista rodrigueana não se intimidou em abrir as cortinas sobre temas, situações e assuntos até então mantidos como tabus pelo nosso teatro como, especialmente, criou novos padrões cênicos, anos-luz distanciados das convenções de sua época e, em muitos casos, ainda não superados. Este imenso trabalho de arquiteto e ao mesmo tempo de demolidor o individualiza em nosso teatro, alçando-o à posição sincrética e pluriforme de profeta, messias e mártir⁵.

Edécio Mostaço

⁵ MOSTAÇO, Edécio. *Nelson Rodrigues: A transgressão*. São Paulo: Cena Aberta, 1996, p. 29.

SUMÁRIO:

Resumo	08
Abstract	09
Introdução	10
Capítulo 1: A dramaturgia da dupla tensão: na encruzilhada dos novos tempos, entre o melodramático e o trágico	23
1 - Apontamentos sobre a tradição: ultrapassagens, diálogos e traições.	24
2 - Um autor na encruzilhada da modernidade: margens e mal-estar na fronteira dos “novos tempos”.....	68
3 - Teatro do acúmulo: tensões entre o melodramático e o trágico.	109
Capítulo 2: <i>Toda nudez será castigada</i>- a peça: prosa e apogeu do teatro da dupla tensão	148
1 - A história e as histórias de <i>Toda nudez será castigada</i>	149
2 - Temática da tensão: a derrocada da família burguesa brasileira como símbolo do embate entre passado e futuro	171
3 - Tensão estética: vontade de vida, sentimento de morte e peripécias desmedidas.....	201
Capítulo 3: Das fendas do teatro à redução cinematográfica: insucessos na trajetória audiovisual	260
1 - O excesso como fenda: expressionismo e gargalhadas.....	261
2 - Adaptação: cruzamentos e relações	292
3 - As releituras reducionistas: o (não) rodrigueano no cinema	344
3.1 - <i>Os sete gatinhos</i> e <i>Bonitinha, mas ordinária</i> : a espetacularização do sexo.....	347
3.2 - <i>O beijo, O beijo no asfalto</i> : duas abordagens, (quase) nenhuma contribuição	367
3.3 - <i>Boca de Ouro</i> : a fenda política do "dramaturgo reacionário"	375
3.4 - <i>A falecida</i> : o triunfo do trágico.....	382
3.5 - <i>Perdoa-me por me traíres</i> : didático e convencional.....	388
Capítulo 4: <i>Toda nudez será castigada</i>- o filme: o teatro da dupla tensão ressignificado por Arnaldo Jabor	395
1 - A estréia do Brasil nas telas do cinema	396
2 - Duas vozes, dois autores: adaptação como diálogo e criação	410
3 - Estética do excesso: morte e decadência na tensão entre o melodramático e o trágico	425
4 - Tensão na encruzilhada: uma realidade à moda expressionista, um olhar sobre a casa desarrumada.....	449
Considerações finais	474
Referências bibliográficas	485

RESUMO:

Esta tese busca uma leitura possível das razões do fracasso de grande parte das adaptações da dramaturgia de Nelson Rodrigues para o cinema. Sua primeira investida percorre o teatro rodrigueano, elaborando o conceito de dupla tensão como marca do autor. A primeira tensão, articulada ainda nos domínios temáticos, responderia pelo embate firmado entre o Brasil anterior à gripe-espanhola e os “novos tempos”, dominados por uma modernidade produtora de tripla decadência, como pensa Eric Hobsbawm. A segunda tensão, insinuada nos domínios estéticos, promoveria certo afastamento do conceito de drama puro, segundo teoria de Peter Szondi, ao se deixar contaminar por gêneros diversos, posicionando-se entre o melodramático e o trágico. Neste contexto, *Toda nudez será castigada*, peça de 1965, seria o ponto mais alto desta trajetória. Tal conformação, perseguida em todo o teatro do autor, não parece ter encontrado eco nas releituras do cinema, quase todas reducionistas do universo tensional. A única experiência de exceção parece acontecer na versão de Arnaldo Jabor justamente para *Toda nudez será castigada*, filme de 1973 que transforma em ritmo próprio as tensões típicas da dramaturgia rodrigueana, movimento contrário às outras versões, que tentaram corrigi-las com sínteses nas mais variadas proposições.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues, dramaturgia, cinema, modernidade, trágico, melodrama.

ABSTRACT:

This thesis seeks a reading of the possible reasons why almost all adaptations from Nelson Rodrigues dramaturgy to cinema fail. The first invested through the theater rodrigueano, developing the concept of dual tension as a mark of the author. The first tension, articulated even in thematic areas, respond by the clash between Brazil signed up to the Spanish flu- and the "new era", dominated by a modern producer of triple decadence, how Eric Hobsbawm. The second tension, hinted in the aesthetic, promote certain removal of the concept of pure drama, according theory of Peter Szondi, when leaving contaminate by various genera, placing itself between the melodrama and tragedy. In this context, *Toda nudez será castigada*, piece of 1965, would be the highest point of this path. This conformation, persecuted throughout the theatre of the author, does not seem to have been reflected in movie's analysis, almost all of the universe reductionist tension. The only exception seems to experience happen in the version of Arnaldo Jabor precisely for *Toda nudez será castigada*, the 1973 film that transforms itself into rhythm tensions typical of the dramaturgy rodrigueana, movement contrary to the other versions, which tried to fix them with summaries in the most varied propositions.

Keywords: Nelson Rodrigues, dramaturgy, cinema, modernity, tragedy, melodrama.

INTRODUÇÃO:

Para muitas pessoas, o primeiro encontro com a autoria de Nelson Rodrigues acontece através das telas do cinema ou da televisão. É comum a aproximação de estréia dar-se por meio das constantes releituras da Rede Globo de Televisão, como a série *Engraçadinha* e o especial *A vida como ela é...*, antigo quadro do Fantástico, e do cinema nacional, empenhado há pelo menos quatro décadas na recriação do universo do ficcionista numa outra linguagem. Diante das mais importantes versões, a experiência audiovisual parece marcante, difícil de esquecer, em especial nos casos em que a reconstrução do universo rodrigueano acontece de maneira honesta, privilegiando os aspectos centrais de sua obra, como a região fronteira em que se move sua poética e o olhar enviesado que lança sobre o homem moderno e seus dilemas, problematizando as questões. Nas principais adaptações de seus textos para o teatro, porém, o diálogo efetivo e criativo entre meio audiovisual e dramaturgia rodrigueana quase nunca ocorre. A questão é: por quê?

Nelson Rodrigues dirigiu sua criatividade para os mais diversos setores da vida cultural incipiente no Rio de Janeiro da década de 50: foi repórter policial, redator de jornal, consultor sentimental, cronista do cotidiano, folhetinista de sucesso, tradutor fantasma, romancista esporádico e contista mais do que reconhecido. Embora tenha dedicado grande parte de sua rotina à imprensa, e trabalhado nos principais veículos de mídia do período, parece ter sido no palco do teatro que elaborou seu mais complexo projeto – e é deste Nelson Rodrigues dramaturgo, e apenas dele, que iremos tratar nesta tese. Sem dúvida precursor do teatro brasileiro moderno, o ficcionista extrapola o título ao se deixar entrever como pai também do próprio *teatro brasileiro*, antes de sua atuação apenas um apanhado difuso de personagens influenciadas por todo tipo de correntes estrangeiras e textos elaborados por profissionais de outras áreas, sem continuidade ou ligação - na melhor das hipóteses, um *teatro feito no Brasil*, geograficamente falando.

A estratégica posição de construtor de um teatro de (do) fato brasileiro, um dos primeiros a pensar esta identidade, acabou reconhecida apenas com o passar dos anos, sobretudo quando já era possível encarar o passado sem as amarras da censura. Por outro lado, a renovação estética do dramaturgo pernambucano foi demarcada desde a primeira

encenação de *Vestido de noiva*⁶, ao mesmo tempo clichê e marco da historiografia teatral do país, escrita para rebater a acolhida pífia de sua estréia, com *A mulher sem pecado*⁷. A partir já deste texto, toda a vigilância estética do autor parece ter se voltado para a ribalta, a qual o restante de sua ficção curvou-se imediatamente, servil. Escrita e encenada em 1941 com o único objetivo de complementar a renda no fim do mês, o texto não causou o efeito esperado na crítica, nem lhe trouxe a verba necessária. Porém o drama do homem que se finge de paráltico para testar a fidelidade da mulher já insinua as sementes do *entrelugar* ao mesmo tempo difuso e absoluto em que situaria sua dramaturgia futura.

Durante a trajetória que perpassou *A mulher sem pecado*, ainda pouco estudada, até *A serpente*⁸, de 1979, último texto e um de seus trabalhos mais concisos, injustamente rebaixado a refugo de um talento maior, o dramaturgo buscou dialogar justamente com as correntes que se cristalizaram em territórios marginais da ficção nacional, sobretudo do teatro, como o surrealismo, o expressionismo, o *nonsense*, o *noir*; o grotesco, o trágico. Embora tenha alcançado toda sua potência autoral no teatro, onde parece ter sido mais Nelson Rodrigues, ainda hoje é difícil esboçar qualquer unidade em sua dramaturgia. Cada texto parece reconstruir à sua maneira uma série de influências digeridas com o intuito de construir seu olhar exclusivo sobre o Brasil e o brasileiro, talvez suas grandes paixões ficcionais, norte de sua obra. Se a diversidade de situações e tons compete com personagens tão típicas, como a adúltera, o “corno”, o jornalista trambiqueiro, a vizinha fofoqueira, a ninfeta diabólica, permanece a dificuldade de apreensão geral de uma lição comum à tão vasta obra, de expansão para todos os lados, jamais somente para os óbvios. É nesta impossibilidade, porém, nesta ausência de lição, que parece estar sua riqueza maior.

Embora quase nunca *realizada* no cinema brasileiro, a autoria de Nelson Rodrigues ultrapassa adjetivos e conceituações ao se pautar na renovação, insinuando posições demarcadas num *para-além* dos gêneros, do tempo e da própria história. Se sua relevância histórica deve ser pensada sobretudo em relação à modernidade poética que implantou de modo pioneiro na dramaturgia brasileira, bem como à completude do processo de formação

⁶ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 345

⁷ IDEM. *A mulher sem pecado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 297.

⁸ IDEM. *A serpente*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1109.

do teatro nacional, a relevância estética do projeto do dramaturgo parece residir na complexa utilização dos elementos literários já trabalhados em sua ficção anterior, na tensão de estilos e gêneros, edificando em solo brasileiro um teatro já consciente das fissuras contemporâneas no conceito de drama, como pensou Peter Szondi.

Um dos rastros entrevistados em seu teatro talvez seja certa posição firmada quase sempre em algum ponto difícil de nomear, mais complicado ainda de definir, espécie de tensão entre uma coisa e outra, *entrelugar*, terra fronteira que fornece todo adubo para sua dramaturgia. Após a análise das dezessete peças, a unidade do teatro do autor pôde ser definida aqui como a marca de uma *dupla tensão*, orientadora de sua tensão estética e de sua tensão temática. Este movimento de dupla tensão, centro de seu teatro, parece fazer da ambigüidade e do acúmulo o seu norte, o que responderia ao mesmo tempo pela sua trajetória irregular nos palcos nacionais, tanto na elaboração dos textos quanto na recepção de público e crítica, e pelos fracassos de suas adaptações nas telas de cinema.

Em primeiro lugar, há tensão já na própria *temática* rodrigueana: seu Brasil parece ser o do limite entre um tempo que cisma em permanecer e outro que teima em se solidificar. É no embate entre as forças do passado do luto fechado, do sexo somente entre casados, dos olhares de soslaio, do namoro de portão, e as forças da pílula anticoncepcional, do sexo livre, do poder das mulheres, da apologia aos jovens, dos umbigos desnudos e dos biquínis que nasce a visão trágica e bipartida de uma dramaturgia que tenta recriar uma tensão típica da fronteira, contemporânea ao próprio autor. A modernidade de seu tempo, deflagrada, segundo suas próprias interpretações, no carnaval seguinte à gripe espanhola, demanda tripla decadência, como na teoria de Eric Hobsbawm: derrocada da família, queda da Igreja, perda da experiência. Nas crônicas de Nelson Rodrigues, e posteriormente em seu teatro, embora não tão didaticamente, o processo é debatido sobretudo por meio da figura das adúlteras, dos padres de passeata e da apologia à juventude, seja através do desrespeito aos mais velhos ou da satanização das ninfetas.

O não fechamento, ou seja, a incapacidade de tal teatro decidir-se por um tempo ou outro, passado dourado ou presente pleno daquele *mal-estar* típico da teoria de Freud, sua recusa em aceitar qualquer que seja, negando a dialética da síntese, parece configurar parte da ondulação trágica que acompanha sua obra, até mesmo nos momentos propositadamente cômicos. O Brasil moderno, ao menos o Brasil vislumbrado pelo autor naqueles anos de

1950, exige do indivíduo três atitudes: abrir os olhos, encarar o espelho e tomar partido. Parece impossível atravessar incólume. É no cerne de uma escolha tantas vezes pintada como definitiva, no centro de um país que acolhia seu mais intenso período de modernização técnica e de costumes, época crítica em que é mais do que necessário uma tomada absoluta de consciência para separar o joio do trigo, o pecado da salvação, o amor do sexo, o dinheiro da felicidade, que se arma o circo trágico do teatro rodrigueano.

A tensão *estética* orquestrada pelo autor, de importância tão fundamental como a operada tematicamente entre o presente e o passado histórico, parece partir justamente de uma posição de acúmulo, ou seja, de uma segunda impossibilidade, agora de manter seu drama “puro”, longe das influências dos tantos estilos que compõe a cena da dramaturgia do contemporâneo. Esta impossibilidade, histórica, segundo Szondi, acabaria por realizar inédito encontro no teatro rodrigueano entre o *trágico*, vislumbrado em sua condição de inevitável, sobretudo ao homem dilacerado diante das expectativas do contemporâneo, vislumbrado também na posição afirmativa diante da vida, presente em quase todas as personagens, e certa potência *melodramática*, que parece espiar por entre as linhas de todos os seus textos teatrais, inclusive os mais sérios. A influência, porém, confirma-se mais no tom excessivo (dos gestos, dos temas, das inflexões, das rubricas, das paixões, das peripécias) do que na temática, embora aqui ela também se insinue, sobretudo nos casos de amor mal resolvidos, na disputa de irmãs por um mesmo homem, nas cegas, surdas, mudas e doentes, sobretudo as que retomam a condição de normalidade física ao fim do enredo.

Analisando cada uma de suas dezessete peças, é possível apontar *Toda nudez será castigada*, o 15º texto, escrito em 1965, como o ponto mais alto da elaboração desta dupla tensão, temática e estética. Parece ter sido neste trabalho que Nelson Rodrigues conseguiu problematizar questões capitais do seu teatro com maior grau de complexidade: a família como símbolo do passado, a *vontade de vida* como marca trágica, a impossibilidade moderna, o ruído entre uma grave condição de morte e tantas peripécias melodramáticas, a fenda expressionista, o avanço do cômico. Se anteriormente parece ter havido certa tentativa de síntese por parte do autor, sobretudo por meio de seu “teatro desagradável”, onde buscou reduzir as tensões num trágico não apenas conceitual mas, sobretudo, formal, a complexidade de *Toda nudez será castigada* insinua justamente a elaboração da tensão como processo, movimento, flutuação entre fronteiras, e não apenas ponto de partida.

Nelson Rodrigues teorizava muito pouco sobre seu teatro, e assim o fez em apenas dois textos publicados em suas colunas de crônicas⁹; o corpo de sua poética, porém, impede a interpretação de sua personagem como um ingênuo que *quase sem querer* ajudou a construir a cena brasileira moderna. Cada passo de sua experiência anterior de ficcionista parece ter servido de anteparo à ousadia com que galgava o posto de dramaturgo mais importante do país. Sua tensão temática, em parte, parece devedora deste trânsito por diversos tipos de textos. De sua anterior passagem pelas redações policiais, levou o gosto para o *fait-divers*, transformado em título e norte de peça (*O beijo no asfalto*, título da peça, tirado de manchete jornalística), a paixão pelos fatos escabrosos, a capacidade (jornalística) de transformar a pequenez do cotidiano em tragédias de nove atos. Da vida, rodrigueana como a obra, importou o olhar com que enxergou o mundo um dia após o assassinato do irmão Roberto, vislumbrando em cada gesto, em cada paisagem uma beleza não percebida, uma beleza que, contraditoriamente, só a eminência da morte consegue trazer.

Os consultórios sentimentais, assinados como Myrna, senhora cínica e moralista que aconselhava às mulheres a serem mais compassivas com seus maridos e menos exigentes com a vida, parecem ter dotado o dramaturgo de um deboche escrachado que muitas vezes tornou possível a presença de espectadores acostumados apenas com o cômico mais evidente. Seus inúmeros contos e crônicas renderam-lhe infinito repertório de personagens e situações, repetidas em muitos casos em todo seu teatro, como as duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem, porém jamais desenvolvidas à exaustão. Dos folhetins, escritos quase sempre sob os pseudônimos femininos de Suzana Flag, Myrna e Verônica Blake, herdou a matiz melodramática, plena de coincidências, preocupada mais com efeitos cênicos do que com verossimilhança, comprometida com as peripécias e as surpresas finais.

Nelson Rodrigues parece ter se posicionado, ele próprio, durante toda a vida, num complexo *entrelugar* profissional, demarcando fronteiras sem jamais se contentar com a possibilidade de assumir-se parte de uma delas. Da mesma forma que foi pobre e famoso, faminto e talentoso, modernista e reacionário, era jornalista e crítico, cronista e contista, dramaturgo sério e folhetinista, envolvido pessoalmente com as contradições recriadas em

⁹ “O autor como um ladrão de cavalos”, em: RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 285.

“Teatro assassinado”, em: RODRIGUES, Nelson. *O remador de Ben-Hur*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 280.

seu teatro. Se é possível estabelecer algum norte para uma dramaturgia de tão complexo significado, fruto de escolhas quase sempre circunscritas fora da ordem da facilidade, talvez seja o fato de que suas dezessete peças parecem reconstruir tematicamente um Brasil dilacerado diante da transformação dos tempos modernos, ao mesmo tempo em que revalorizam modelos teatrais canonizados, adequando-os à realidade local.

Se o norte de tal teatro parece ter sido a oscilação, entre um pólo estético e outro, entre um tempo histórico e outro, extraído da impossibilidade de completude sua tensão maior, o cinema baseado na dramaturgia rodrigueana priorizou a síntese de grande parte dos elementos, na pulsão de “consertar” o acúmulo, desmanchando a potência da tensão para instaurar, no lugar dela, uma outra potência, contrária, de síntese e redução. Dramaturgo que já entregava no próprio corpo do texto a inflexão da voz e os gestos do ator, além de contista de descrições econômicas e diálogos ágeis, Nelson Rodrigues elaborava ainda a plasticidade de uma obra dramatúrgica que se pensava não apenas como texto mas, também, como imagem. Com tudo isso, a única razão para não ter encontrado no cinema terreno fértil às suas criações, muitas vezes subordinadas às limitações típicas do meio teatral, seria o trabalho redutivo desenvolvido por grande parte das releituras.

Na maioria das versões cinematográficas de seu teatro, é possível entrever a fixação dos rótulos, o que explica o caráter de síntese presente como que para cessar a movimentação de suas tensões de origem – característica, inclusive, das adaptações de contos e folhetins, fora do corpo desta tese. Desde a primeira versão, em 1952, baseada no folhetim *Meu destino é pecar*, e curiosamente dirigida por um cineasta argentino, Manuel Pellufo, é como se os diretores optassem quase sempre pelo caminho mais fácil, priorizando um *ou* outro componente, deixando de lado o um *e* outro que, afinal de contas, caracterizaria com mais complexidade o acúmulo e as fronteiras da poética rodrigueana.

As dificuldades na interpretação não são exclusivas dos diretores de cinema, já que muitas montagens dos textos teatrais do autor padecem do mesmo mal reducionista. Embora sirva para perpetuar equívocos, como o de que Nelson Rodrigues só falava de sexo, o mais clichê e o mais evidente, as leituras rasas de sua obra acabaram por reforçar ainda mais a riqueza existente numa poética que parece fazer do *quase* um ponto de partida para alcançar o *para-além*. Nelson Rodrigues é quase melodramático, quase trágico, quase triste, quase belo, quase grotesco; não porque não consegue ser nada disto, mas sim, e aí parece

residir a importância capital de sua obra de portas abertas, porque extrapola cada uma dessas categorias tornando-se tudo e nada ao mesmo tempo. Assim, só parece possível perceber de fato a complexidade de sua pena quando se permitir entrever as fronteiras por onde ele se move como a finalidade óbvia de toda sua obra, jamais como defeito.

No cinema brasileiro, as reduções abateram e alcançaram as mais diversas influências da obra teatral do dramaturgo, dialogando quase sempre com o período histórico em que foram desenvolvidas. *Boca de Ouro*, por exemplo, o primeiro filme baseado na dramaturgia do autor, dirigido por Nelson Pereira dos Santos em 1962, parece ter enfraquecido o distanciamento empregado pelo autor na elaboração do enredo (produtor de três versões sobre uma mesma situação) por meio da síntese no caráter social da história, bem como no desenvolvimento unilateral de seu conteúdo trágico. Por mais que seja um excelente filme, se pensado em função da dupla tensão insinuada aqui na dramaturgia rodrigueana, não pode ser considerado capaz de promover o diálogo. *Os sete gatinhos*, de Neville D’Almeida, realizado em 1980, reduziria as tensões do autor numa orientação pornográfica incapaz de oferecer algo ao erótico “pelo buraco da fechadura”, desenvolvido por Nelson Rodrigues no decorrer de seu teatro. Aqui, porém, a redução é mais fácil de ser vislumbrada, posto que resultou numa típica pornochanchada brasileira, como várias outras versões.

Se a riqueza da obra do dramaturgo parece estar na dupla tensão, direção sugestiva de seu teatro, as sete adaptações analisadas nesta tese teriam partido já de uma potência de redução. Embora não faça parte do corpo deste trabalho, é possível afirmar a síntese como marca das duas dezenas de adaptações da ficção do autor, e não apenas das versões originárias de seu teatro. Por ora, porém, são estas sete análises que nos levam à explicação do sucesso da adaptação de *Toda nudez será castigada*. *Os sete gatinhos* (Neville D’Almeida, 1980), *Bonitinha, mas ordinária* (Brás Chediack, 1981), *O beijo* (Flávio Tambellini, 1966), *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965) e *Perdoa-me por me traíres* (J. B. Tanko, 1983). Assim, se o teatro de Nelson Rodrigues parece ter alcançado seu ponto alto com a elaboração da peça *Toda nudez será castigada*, sobretudo no que se refere à elaboração de sua dupla tensão, o mesmo teria ocorrido no cinema. Dentre todas as interpretações da obra rodrigueana, sem dúvida quem melhor recriou as fronteiras típicas de

tal teatro foi Arnaldo Jabor, em suas adaptações de *O Casamento*, folhetim de 1966 filmado em 1975, fora do universo desta tese, e *Toda nudez será castigada*, filme de 1973.

Ambas as releituras parecem assimilar criativamente o que tantos outros cineastas enxergaram como defeito, buscando soluções: a dificuldade de enquadramento de tal poética em gêneros estanques como o cômico, o trágico, o melodramático, e a permanência da tensão estabelecida entre o presente e o passado, acentuando na tela a *dupla tensão* que caracterizaria o projeto rodrigueano. Contando a sua versão da história de paixão entre o viúvo semi-írmã e a prostituta Geni, em *Toda nudez será castigada*, Arnaldo Jabor conseguiu revelar a dor sem esconder o riso, mostrar o deboche sem evitar a seriedade, enfatizar o grotesco sem perder de vista a poesia, acrescentar novos elementos sem deixar de manter intacto o universo, transformando-se, para o universo desta tese, no único adaptador que reconstruiu em imagens um ideário que extrapola todo tipo de norma e conceituação. Recuperou, em última instância, a própria poética rodrigueana, por vezes perdida em emaranhados confusos de paradoxos e contradições, dialogando com ela abertamente, matizando-a de forma definitiva, contribuindo, inclusive, para posicioná-la no eixo central de suas tensões: entre o melodramático e o trágico, entre o velho e o novo.

Nelson Rodrigues e sua cena: dramaturgia da dupla tensão, cinema da síntese desdobra-se, então, em duas vias, cujas personagens principais são (1) o teatro do autor, que ocupa a primeira metade do texto, e (2) o cinema baseado em sua dramaturgia, responsável pelas análises da outra metade. A tese possui, ao mesmo tempo, duas dobras. Primeiramente, na direção do próprio Nelson Rodrigues, já que, para chegarmos ao ponto alto de *Toda nudez será castigada*, atravessamos uma análise de toda a obra do dramaturgo, agora o *nosso* Nelson Rodrigues, o *autor da dupla tensão*, numa busca de problemáticas e direções para seu projeto estilístico próprio, sua temática de sugestões inovadoras e sua ambigüidade característica. Desdobra-se, também, na direção dos estudos sobre adaptação, campo bastante vasto da *práxis* cinematográfica brasileira, porém praticamente ausente do universo das teorias de linguagens. A última empreitada parece realizar-se sobretudo nas linhas do capítulo 3, onde os sete principais filmes baseados em peças do autor aparecem devidamente analisados no contraponto de *Toda nudez será castigada*.

Causa estranhamento a falta de jeito com que importantes cineastas manejaram a poética de um dramaturgo verdadeiramente preocupado com a elaboração da plasticidade

de seus textos, característica intrinsecamente ligada ao meio audiovisual. Dentro deste contexto repleto de vacuidades, a questão era complexa, necessária e já parecia relativamente atrasada: o que Arnaldo Jabor tinha *levado* para o seu filme que nenhum outro adaptador de Nelson Rodrigues contemplara? A resposta, se viesse, serviria não apenas para sugerir caminhos de tradução no fenômeno da adaptação, como também poderia ajudar a construir um novo olhar sobre a própria obra do dramaturgo. Conhecer a fundo o sucesso da adaptação de Arnaldo Jabor seria, então, mergulhar na própria poética rodrigueana em seu estado bruto. Foi a partir da análise do filme (e não da peça, curiosamente) que se chegou à tese principal deste ensaio: *Toda nudez será castigada*, o filme, parece ser a única adaptação que consegue reconstruir no cinema a dupla tensão sobre a qual Nelson Rodrigues teria levantado o seu teatro.

O capítulo 1, *A dramaturgia da dupla tensão: na encruzilhada dos novos tempos, entre o melodramático e o trágico*, divide-se em três frentes. Na primeira, de tom mais introdutório, busca definir a posição de Nelson Rodrigues na cena nacional, desmembrando-o não apenas como fundador do teatro brasileiro moderno mas, também, como um dos solidificadores de seu sistema teatral, na compreensão de Antonio Candido. Ao autor construído nestas primeiras linhas, o tempo parece não ter entregado apenas a responsabilidade pela introdução da Modernidade nos palcos brasileiros, já constatada e verificada à exaustão pela crítica, como, e principalmente, dotou-lhe do título de ponto alto, ele próprio e seu teatro, de um “sistema”¹⁰ teatral consciente. Ou seja, ao mesmo tempo em que se entrega ao autor a medalha pelo fim de um período de manifestações teatrais isoladas e sem continuidade, situando-o como peça fundamental para a tradição teatral brasileira, discute-se as principais interpretações e os mais importantes olhares lançados por quase setenta anos de fortuna crítica sobre a obra do dramaturgo, tentando, sempre, construir o Nelson Rodrigues da dupla tensão *a partir* desses tantos outros.

A segunda parte deseja reconstruir a encruzilhada histórica vislumbrada pelo autor como norte de seu tempo, a sua modernidade exclusiva, contemplada e interpretada apenas em sua autoria. Com o auxílio das teorias do mal-estar, de Freud, e da análise histórico-social de Hobsbawm, com quem compartilha a idéia de modernidade como tripla

¹⁰ A palavra “sistema” está sendo empregada aqui no sentido que Antonio Candido lhe atribui no livro *Formação da Literatura Brasileira*. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

decadência, toda a dramaturgia rodrigueana foi analisada segundo o prisma da tensão temática, que parece ter alcançado seu melhor momento em *Toda nudez será castigada*. A última parte tenta dar conta da tensão estética do autor, partindo das origens e conseqüências do cruzamento entre o melodramático e o trágico da forma como foi elaborado nas mais diversas fatias do teatro do autor. Novamente aqui o norte é *Toda nudez será castigada*, ponto alto também desta poética do acúmulo. Abre-se então uma breve discussão sobre a teoria de Sábato Magaldi, cujo trabalho mais importante, a reclassificação do teatro do autor segundo a tríade “peças psicológicas”, “peças míticas” e “tragédias cariocas”¹¹, parece contrariar em cerne os problemas centrais levantados nesta tese.

O capítulo 2, ainda no âmbito do teatro, intitula-se *Toda nudez será castigada - a peça: prosa e apogeu do teatro da dupla tensão* e procura demarcar, através do texto mais maduro do autor, a teoria da dupla tensão que atravessa os textos analisados no capítulo anterior. Após o trabalho sobre a fortuna crítica do autor – listando, analisando e relacionando as principais leituras desenvolvidas nos últimos anos – parecia o momento da afirmação de um olhar exclusivo sobre sua obra, comprovado na análise de *Toda nudez será castigada*. Uma interpretação capaz de se desdobrar na análise futura do filme, no capítulo 4, e também numa série de questões relevantes sobre a própria poética rodrigueana. Aqui também existem três frentes: primeiramente, uma análise sobre a polêmica da peça, antes mesmo de ser lançada; depois a maneira como se estrutura a tensão temática, posicionando a queda da família como símbolo do embate dos “novos tempos”; e, por último, a questão estética, orientada segundo os preceitos da filosofia de Nietzsche e dos estudos de Eric Bentley e Peter Szondi, rapidamente expostos no capítulo anterior.

Toda nudez será castigada ainda é uma das peças menos estudadas de Nelson Rodrigues. Apesar do grande sucesso de público na época, proveniente em parte pela familiaridade da platéia com a fase marcadamente carioca do dramaturgo, em parte pelas polêmicas suscitadas antes da encenação, ainda é um texto praticamente ausente do universo acadêmico. Por motivos bastante compreensíveis, a prioridade parece ter sido sempre o estudo dos trabalhos que resultaram em momentos pontuais para a compreensão de sua carreira e do próprio teatro brasileiro, como *Vestido de noiva*, *A falecida*, estréia das

¹¹ MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

“tragédias cariocas”, e *Álbum de família*¹², marcada por incestos e transgressões de toda ordem. Dentro de tal carreira repleta de variações, *Toda nudez será castigada* acabaria espremida num injusto segundo plano e, quando comentada, geralmente aparece como seu último grande trabalho, artifício utilizado não para elevar seu próprio *status* mas para rebaixar os trabalhos posteriores do dramaturgo, *Anti-Nelson Rodrigues*¹³ e *A serpente*.

Talvez por isso as interpretações de *Toda nudez será castigada* tenham quase sempre permanecido numa primeira leitura, próxima à interpretação do senso comum, e não da crítica especializada. A peça ora é descrita¹⁴ como uma história de amor proibido entre um rico viúvo, Herculano, e a prostituta Geni; ora como referência de um amor existente entre uma mulher experiente e um menino complicado, Serginho, o filho de Herculano¹⁵. Apesar da contribuição de Sábato Magaldi para a cristalização desta leitura – discutível, no nosso ponto de vista –, defende-se aqui como grande temática do texto algo há tempos já elaborado por Nelson Rodrigues em seus textos ficcionais (não apenas os teatrais), uma das variantes da velha dicotomia entre o velho e o novo: a decadência da família burguesa brasileira. Ainda que possa soar desnecessário clarificar a opção temática do autor, esta interpretação parece fundamental para a compreensão da adaptação de Arnaldo Jabor, realizada justamente num contexto histórico de diluição dos padrões e das ordens familiares, bem como para o entendimento da própria poética rodrigueana da *dupla tensão*.

O capítulo 3, que marca a passagem para o outro grande eixo da tese, o cinema, parece dotado de um hibridismo temático ausente dos outros. Para tentar compreender o fracasso das adaptações do teatro rodrigueano para o cinema, *Das fendas do teatro à redução cinematográfica: insucessos na trajetória audiovisual* elabora sua trajetória também em três frentes. Primeiramente, analisa as fendas abertas pelo constante movimento da dupla tensão da poética do autor, como as potências do expressionismo e do cômico, residuais se pensadas em função de uma tensão estética maior, conseqüências da edificação num (entre) lugar entre o melodramático e o trágico, bem como de sua temática

¹² RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 519.

¹³ IDEM. *Anti-Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 471.

¹⁴ Esta é a interpretação do próprio Sábato Magaldi sobre a peça.

MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

¹⁵ Idéia defendida pela pesquisadora Adriana Facina em seu livro *Santos e Canalhas*. FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

do esfacelamento e da impossibilidade, porém muitas vezes responsáveis pela potência de certos filmes, que reduziram suas películas justamente nestas sugestões.

Na seqüência, parte para as aproximações e desvios entre os meios cinema e teatro, enquanto formas artísticas específicas, uma análise pertinente sobretudo porque responde, pelas entrelinhas, o que se espera dos meios teatro e cinema – e da própria experiência de adaptação, numa segunda instância. O capítulo fecha, então, com a análise das adaptações das seis peças do autor, que resultaram em sete filmes, sugerindo certa idéia de duplo fracasso: não atendem às potencialidades dos gêneros, não dialogam com a dupla tensão. O operar reducionista das versões é analisado em cada uma das sete adaptações, bem como suas não-adequações ao gênero cinematográfico e à autoria rodrigueana. Para esta etapa, foi fundamental a experiência de Ismail Xavier: na sua teoria, as opções no processo de transposição da ficção do autor para o cinema seriam o naturalismo ou o expressionismo.

As conclusões pertinentes à peça *Toda nudez será castigada* foram os elementos que possibilitaram o olhar exclusivo desta pesquisa sobre o filme: o escamoteamento de uma verve trágica por de trás de um *operar* melodramático, ou, como poderia preferir Umberto Eco, uma poética sedimentada através de uma trama melodramática e uma fábula trágica¹⁶, e o embate entre o mundo novo que se descortina e os velhos valores sociais. Logicamente a questão é mais complexa, intrincada e paradoxal do que se tenta sintetizar nesta introdução, entretanto, aponta-se desde já a demarcação deste *entrelugar* como eixo norteador de praticamente toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues – trajetória que atingiu seu ápice justamente em *Toda nudez será castigada*, um *entrelugar* praticamente ausente do cinema brasileiro, com exceção do filme de Arnaldo Jabor.

Compreender o cruzamento de gêneros por onde transcorre a carreira de Nelson Rodrigues, pois, parece fundamental para a compreensão das respostas da própria versão de Arnaldo Jabor. Ao contrário dos adaptadores anteriores, que ora exaltaram o trágico, ora optaram por uma linguagem audiovisual essencialmente melodramática, ora ainda centraram-se nas conseqüências, instituindo o cômico e o erótico como potências principais¹⁷, o cineasta parece ter reconstruído nas telas o complexo espaço da estética rodrigueana onde as linhas se encontram. A tese, portanto, estava proposta: *Toda nudez*

¹⁶ ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. (trad. José Mendes Ferreira) Lisboa: Lisboa, 1972, p. 171.

¹⁷ Praticamente todas as adaptações da época de ouro da pornochanchada.

será castigada pode ser considerado o único filme baseado na dramaturgia do autor que alcançou nas telas a mesma experiência de tensão e acúmulo de sua poética, alicerçada numa *dupla tensão* defendida aqui como seu norte melhor construído. Espaço estilístico definidor não apenas de toda a sua dramaturgia, como, também, potência sobre a qual recai a responsabilidade pela exclusividade da autoria e do olhar rodrigueanos.

Neste sentido, além de servir para sugerir novo viés na obra de Nelson Rodrigues e respaldar a tese inicial de que se trata de um texto sobre a decomposição de uma família, estruturado na tensão entre o *melodramático e o trágico*, a análise do filme parece servir também para destronar as discussões de fidelidade que tanto marcam o discurso dos estudos sobre adaptação. *Toda nudez* filme é fiel e criativo ao mesmo tempo. Altera o foco, mas transpõe um “clima”, uma atmosfera. Exalta o riso, mais do que na peça, mas alarga o expressionismo, fenda explorada pelo texto. Longe de ser um modelo global de adaptação, configura-se como um ótimo exemplo de que é possível, sim, pensar em adaptação sem se prender a argumentos primários de fidelidade, ultrapassados e ainda relacionados à teoria kantiana de inviolabilidade da obra artística. Para que a discussão deste quarto capítulo, *Toda nudez será castigada – o filme: o teatro da dupla tensão ressignificado por Arnaldo Jabor*, destinado exclusivamente à adaptação, seja baseada em noções fundamentadas, e não apenas em suposições e opiniões, suas principais argumentações foram relacionadas às questões já esboçadas na segunda parte do terceiro capítulo, sobre as potencialidades e as diferenças dos meios teatral e cinematográfico.

Assim, desterrado numa ilha sem tradição, Nelson Rodrigues parece ter tido poucas chances de observar nas telas o seu ideário de teatro, oscilante entre passado e presente, melodramático e trágico, cômico e grotesco, dilacerado entre tensões e acúmulos. À exceção da releitura de *Toda nudez será castigada*, parece não ter existido no cinema baseado na dramaturgia do autor, em nenhum outro momento, qualquer sombra do suspiro do fim e do grito da celebração, nortes do seu teatro tão temperado. *Toda nudez será castigada*, então, firma-se não apenas como o ponto alto de uma trajetória de adaptações como, inclusive, transforma-se, ao fim da pesquisa, no próprio ponto de partida para a compreensão do teatro rodrigueano, e suas futuras adaptações, num "eterno retorno" que flerta com a própria poética do autor. Porque parece ser somente após a sua análise que podemos voltar os olhos para trás e responder à pergunta inicial: afinal, por que o fracasso?

A dramaturgia da dupla tensão
na encruzilhada dos novos tempos, entre o melodramático e o trágico

Seria mais dizer que o teatro, como espetáculo, se universaliza à maneira das outras artes modernas, e Nelson Rodrigues representava para o palco o que trouxeram Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer para a arquitetura e Carlos Drummond de Andrade para a poesia. O certo é que a estréia de *Vestido de noiva* fez com que o teatro brasileiro perdesse o complexo de inferioridade¹⁸.

Sábato Magaldi

¹⁸ MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 22.

1. Apontamentos sobre a tradição: ultrapassagens, diálogos e traicões.

“Como artista, sou capaz de muita coisa, menos de uma mensagem. Ninguém vai ao teatro para ver o que pensa o autor. Vai para ver o que pensa o personagem”¹⁹.

Quando o pano do Teatro Municipal do Rio de Janeiro desceu, às onze e trinta de 28 de dezembro de 1943, os 2.205 espectadores cortaram os segundos de silêncio com palmas escandalosas. A última frase havia saído da boca de Lúcia, irmã da protagonista Alaíde, e era simples e direta como nada até então no teatro brasileiro: “o buquê”. O assombro da platéia, porém, não vinha apenas dos diálogos enxutos: 140 mudanças de cena, 132 efeitos de luz, 20 refletores, 25 pessoas no palco e 32 personagens. No palco, a vida de memórias decompostas de uma Alaíde que agoniza numa cama de hospital após um atropelamento. A peça era *Vestido de noiva*, a mesma que mudaria a história do teatro brasileiro. Seu autor, Nelson Rodrigues, então praticamente desconhecido, acabaria se tornando o grande maldito do teatro nacional. O mesmo homem que, poucos anos mais tarde, receberia no mesmo teatro insultos que em nada lembravam o respeito com que seu texto de estréia foi tratado.

Atualmente é quase um clichê lembrar a importância de *Vestido de noiva* para o teatro brasileiro, em especial, o teatro brasileiro moderno. Unanimidade absoluta, ela simboliza o que há de mais elaborado no imaginário rodrigueano. Sua importância reside exatamente na impossibilidade de se discutir qualquer texto teatral pós - 43 sem que se volte a ela. Por mais que já tenha suscitado os mais diversos debates da crítica especializada, o texto continua chamando atenção pela modernidade temática e estética até hoje, sendo considerado revolucionário inclusive para os padrões atuais. Dentro deste contexto de inovação, *Vestido de noiva* parece essencial não só à compreensão da evolução do teatro brasileiro e sua efetiva inserção numa estética moderna, afinal os novos preceitos apregoados pela Semana de Arte Moderna ainda não tinham sequer encostado no teatro brasileiro dos anos 40, como ao entendimento do próprio Nelson Rodrigues e a construção da sua carreira polêmica.

As revoluções proporcionadas pela primeira temporada de *Vestido de noiva* são múltiplas e perpassam os vários momentos do fazer teatral. A inovação começa já com o

¹⁹ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 163.

próprio texto, discutido e comentado até hoje, e alçado ao patamar de genial nos principais jornais do país antes mesmo de sua execução. Nelson Rodrigues aproveitou o relacionamento estreito com os veículos de comunicação, obtido com anos dedicados ao Jornalismo, e pediu aos críticos que comentassem o texto da peça antes mesmo da estréia. O frenesi foi tanto que *Vestido de noiva*, além de conhecida em todo o Rio de Janeiro antes da encenação, conseguiu o apoio dos principais críticos da época.

Após a encenação, a platéia estava pensativa, antes de tudo, exatamente como desejava o autor, para quem a “a grande vida da boa peça só começa quando baixa o pano, no momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte”.²⁰ *Vestido de noiva*, na verdade, foi escrita para confundir o espectador, chocar todos aqueles que ignoraram publicamente ou passaram incólumes à experiência de *A mulher sem pecado*, seu primeiro trabalho, lançado dois anos antes. Na opinião do autor, sua segunda peça teria que assombrar todos os brasileiros “sem consciência teatral” e todo aquele público que “entra no teatro, por acaso, numa semana sem bang-bang”.²¹ Com *Vestido de noiva*, porém, Nelson Rodrigues parece ter alcançado mais do que isso. Em crítica da época, Manuel Bandeira antevê o caráter revolucionário adquirido pela peça ao longo do tempo ao ilustrar a ovação com que o texto do dramaturgo foi tratado antes mesmo da estréia:

*O progresso de A mulher sem pecado para Vestido de noiva foi grande. Sem dúvida o teatro deste estreador 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 divino de dar vida às criaturas da minha imaginação. Vestido de noiva em outro meio consagraria um autor. Que será aqui? Se for bem aceito, consagrará... o público*²².

As análises sobre sua autoria antes mesmo da estréia de *Vestido de noiva* nos palcos realmente teriam fundamento. A sinopse é simples e o esquema narrativo, quase simplório: Alaíde, personagem principal, é atropelada na rua por um automóvel. O motorista foge e ela é levada para o hospital em estado de choque. Lá, submete-se a uma intrincada operação

²⁰ RODRIGUES, Nelson, *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 286.

²¹ IDEM, *O Remador de Ben-Hur*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 281.

²² BANDEIRA, Manuel. *Vestido de noiva*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 17.

de urgência. Os jornais divulgam a notícia sobre o acidente e comentam o estado da vítima. Alaíde não agüenta e morre. A grande originalidade do texto, porém, está exatamente na forma como esta história é *contada*, o que revela uma preocupação moderna quanto à *forma* da peça e à trama dos acontecimentos. Com o projeto pioneiro de criar um processo com base em ações simultâneas pertencentes a tempos diferentes, *Vestido de noiva* é estruturada, enquanto texto dramático, nos já famosos planos da realidade, memória e alucinação, como explicava seu programa.²³

O plano da realidade, narrado acima, surge de vez em quando, apenas para situar o público e dar as coordenadas da ação. Transforma-se em cena por meio de pequenos *flashes*, o que ratifica a ênfase do autor em outro tipo de informação teatral. Sua verdadeira proposta poética está nos campos da memória e da alucinação, sendo este último o mais explorado. A grande história de *Vestido de noiva*, então, reside num segundo nível do texto, ainda temático: Alaíde furta o namorado de Lúcia e se casa com ele. Pedro, esperto, mantém com Lúcia o namoro. Chegam até a planejar irresponsavelmente o assassinato de Alaíde, ato que não chega a se consumir por causa do atropelamento. Alaíde morre e Lúcia acaba se casando com o cunhado.

Em primeiro lugar, destaca-se a história original do texto escrito em seis dias. Apesar de algumas renovações propostas pelo TEB, Teatro do Estudante do Brasil, grupo festejado pela crítica especializada de então, a década de 40 foi marcada ora por peças sentimentais de cunho nacionalista, como *Iaiá Boneca* e *Sinhá moça chorou*, considerado “teatro histórico”, ora por comédias ligeiras e revistas. Os modelos e a temática presentes no teatro brasileiro da época eram, sobretudo, sucessos importados de países estrangeiros. Antes do dramaturgo, o teatro brasileiro parecia possuir uma tradição, no sentido que Antonio Candido atribui à palavra ao explicar a formação da literatura brasileira, mas ainda lutava para alcançar um sistema²⁴. Também não se reconhecia significativo empenho, por parte dos dramaturgos brasileiros, na construção de um *corpus* teatral mais autônomo, desvinculado dos palcos europeus e norte-americanos. O que existia, sem nenhuma coesão nem continuidade, eram manifestações teatrais isoladas que não chegavam a formar uma consciência teatral da época.

²³ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

²⁴ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

Apesar da idéia, então original, de trabalhar com dois níveis de informação temática no texto, fato constantemente assinalado pela crítica, o enredo estruturado em torno de duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem também poderia ser considerado comum. O grande diferencial de *Vestido de noiva* estaria ainda em outra direção: o público toma contato com a história de rivalidade entre as duas irmãs por meio do delírio da personagem atropelada. Assim, diálogos e situações aparecem como, quase sempre, representações e projeções da mente perturbada de Alaíde, dividida entre “o delírio e o esforço ordenador da memória”²⁵, entre a condensação simbólica de toda uma vida nos seus últimos instantes e a tentativa constante de busca de um sentido. Tudo estruturado com ênfase nos *flashbacks* que, se já costumeiros no cinema, eram até então pouco explorados pelo texto teatral brasileiro²⁶. O polonês Zbigniew Ziembinski, diretor da peça, dono de uma experiência de encenação que contemplava desde tragédias gregas até Bernard Shaw, chegou a afirmar que não conhecia nada no teatro mundial semelhante à *Vestido de noiva*.²⁷ Tristão de Athayde fez coro com o diretor:

*Não me lembro se então, já afastado da crítica literária militante, escrevi alguma coisa sobre o impacto que, pessoalmente, recebi da visão dessa obra-prima de nosso teatro. Foi, para mim, a complementação teatral retardada, mas genial, da revolução modernista. Curiosa essa entrada tardia da cena no elenco modernista de poemas, romances e críticas. Chegou em último lugar, quando já o tumulto modernista passara por duas fases e estava em vésperas da terceira. Mas chegou para ficar.*²⁸

Tristão de Athayde refere-se, especialmente, às duas divisões estabelecidas no interior de *Vestido de noiva*: uma primeira, a nível temático, apresentando dois focos de informação; e uma segunda, de âmbito estrutural, onde se percebe três vertentes narrativas (alucinação, realidade e memória). É através do plano da memória que se sabe que Alaíde

²⁵ MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 18.

²⁶ Recurso extremamente inovador para a época, o *flashback* estrutura *Vestido de noiva*, em essência, ao mesmo tempo em que vai fundamentar boa parte da obra futura do autor, dentre elas *Perdoa-me por me traíres*²⁶, cujo segundo ato depende visceralmente deste mecanismo, e *Toda nudez será castigada*²⁶, objeto principal desta pesquisa, onde praticamente toda a ação decorre de um único e gigantesco *flashback*.

²⁷ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 165.

²⁸ ATHAYDE, Tristão de. *Caminhos e Descaminhos*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 286.

roubou o namorado da irmã Lúcia e se casou com ele, temática aprofundada ao longo da obra de Nelson Rodrigues, marcada por relacionamentos triangulares com personagens de uma mesma família. Porém, são as alucinações que enchem o palco da peça mais importante do dramaturgo, espaço de domínio da personagem Madame Clessy, *cocotte* do início do século que a protagonista conhece através de um diário encontrado no porão da sua casa. A fragmentação e o desmanche do texto já seriam uma conquista e tanto para o teatro de padrões lineares da época; Nelson Rodrigues, porém, ainda misturou os três tempos, promovendo encontros entre personagens alucinatórias, situações imaginárias e vida “real” de fato.

Há momentos em que o marido de Alaíde transforma-se no assassino de Clessy; outros em que Alaíde conversa com a antiga prostituta diante de seu próprio cadáver; outros ainda em que as irmãs aparecem como noivas num plano para logo em seguida “atravessarem” para outro com roupas normais. Além da preocupação com a plasticidade, as imagens construídas no palco, e da adoção do *flashback* como ferramenta de texto, saltos estéticos significativos propiciados por *Vestido de noiva*, o dramaturgo também levou Freud pela primeira vez aos palcos brasileiros. Neste sentido, a personalidade de Alaíde estaria definida de acordo com seu encontro com o diário de Clessy e seus delírios discursivos com a prostituta. O cruzamento da “memória involuntária”, e suas associações tipicamente freudianas, com elementos de suspense policial *noir*; recusando a linearidade expositiva da ação tradicional, promoveu uma discussão psicanalítica inexistente no teatro brasileiro da época. Ruy Castro, biógrafo do dramaturgo, resume a recepção impactante de *Vestido de noiva*.

Afinal, o que havia de tão assombroso em “Vestido de noiva” para obrigar o público a superar-se? A simultaneidade dos planos. A ação se passa na realidade, na memória e na alucinação da heroína, uma mulher chamada Alaíde. Quando a peça começa, Alaíde já foi atropelada no largo da Glória e está sendo operada. Em seu delírio surgem os outros personagens: sua irmã Lúcia, cujo namorado Alaíde “roubou” e com quem se casou; Pedro, que é esse homem e que continuou mantendo um caso com Lúcia; madame Clessy, uma cafetina morta pelo namorado em 1905 e cujo diário Alaíde encontrou no baú deixado no sótão de sua casa. A mulher morta no passado revive e conversa com os personagens da ação real, que se passa em 1943.²⁹

²⁹ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 160.

Não por acaso, Nelson Rodrigues despontou como dramaturgo num momento em que o teatro brasileiro passava por alterações significativas no conteúdo que levava aos palcos. Se durante toda a década de 20 ele foi marcado por peças de cunho nacionalista e dramas estrangeiros, em meados de 30, com o sucesso de *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, a perspectiva temática começou a mudar. Foi neste período, por exemplo, que Karl Marx serviu de assunto pela primeira vez aos palcos brasileiros. Em 1934, com a peça *Sexo*, de Renato Vianna, quem aparece no tablado é Freud³⁰, psicanalista que embasaria a dramaturgia rodrigueana menos de dez anos depois. Esta fase do teatro brasileiro, antecessora à estréia de Nelson Rodrigues, porém, pode ser considerada transformadora apenas na aparência, já que, ao passo em que o conteúdo foi modificado substancialmente, a estruturação das peças continuou a mesma: ultrapassada e pouco atenta às reivindicações da Semana de Arte Moderna.

Ainda assim, esses autores possibilitaram o surgimento da figura de Nelson Rodrigues, abriram um canal para diálogo, contribuíram para a criação de um sistema. Eram, porém, em sua maioria, imigrantes de outras áreas, que não possuíam o objetivo – estético, político, ideológico - de construir o teatro brasileiro. Sob o prisma de Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, é possível pensar que eram autores que, embora servissem ao teatro, não realizaram uma ficção “empenhada”, ou seja, desautorizaram-se do papel de construtores de um teatro capaz de representar a ficção brasileira através de sua própria história. Não parecia haver empenho algum em construir no Brasil um corpus teatral autônomo.

Uma possível razão para a pouca consciência no ato da criação teatral estaria justamente no amadorismo de seus dramaturgos, aspecto percebido no Brasil desde os séculos XVI e XVII. Até mesmo no século XVIII, quando os autores pareciam buscar certa identidade nacional através do teatro, desenvolvendo temáticas nacionais, embora ainda presos à estética européia, quase todos eram originalmente escritores, ou seja, tinham outra área de atuação artística. Sábato Magaldi, no ensaio em que busca traçar um retrato do

³⁰ O Freud que estreou em *Vestido de noiva* era o psicanalista das teorias do inconsciente e da elaboração dos desejos reprimidos de cada indivíduo. Já o Freud retratado por Renato Vianna, em cena graças à peça *Sexo*, ainda estava preso aos clichês apreendidos pelo senso comum, como sua suposta compulsão por sexo, por exemplo, e sua necessidade encontrar explicação em tudo.

teatro no país, *Panorama do Teatro Brasileiro*, comenta a quase total inexistência de dramaturgos cuja função primeira e última era criar peças de teatro:

A história do nosso teatro parece feita, muitas vezes, das produções secundárias dos melhores poetas e romancistas que escreveram a literatura do país. Não reconhecer essa verificação seria, ao menos em parte, inverdade. Para explicar o fenômeno, basta referir que a dramaturgia é apenas um dos elementos do espetáculo, e as limitações impostas pela cena devem ter tolhido muito os escritores teatrais³¹.

Concomitantemente à constituição “amadora” da dramaturgia brasileira, o retorno das temáticas estrangeiras, ocasionado muitas vezes pela ditadura da década de 40, responde também por esta falta de “empenho”. Durante quase uma década, a censura da Era Vargas minou os temas “polêmicos”, impondo a volta à cena de melodramáticos dramas históricos, como *Marquesa de Santos*, de Viriato Correia, e *Carlota Joaquina*, de R. Magalhães Jr., exemplos de sucesso do período. Este caráter específico do teatro brasileiro existia praticamente desde os primeiros séculos do país, e foi percebido por Machado de Assis, que apontou, negativamente, esta peculiaridade dos palcos nacionais já em seu ensaio *O passado, o presente e o futuro da literatura*: “Para que estas traduções inundando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado francelho?”³².

Esta mesma censura estadonovista acabou sendo, em última instância, ao mesmo tempo incentivadora das peças de Nelson Rodrigues³³ e uma das grandes responsáveis pelo caráter empenhado trazido pela poética do autor à história teatral do país. Não fosse ela, o verdadeiro pioneiro, o renovador de fato, ao menos historicamente, teria sido o modernista Oswald de Andrade, autor da peça *O Rei da Vela*. Censurado pelo Departamento Nacional de Imprensa e Propaganda já no ano em que foi escrito, 1933, o texto não chegou aos palcos. Sábato Magaldi, especialista na obra teatral do autor, um dos fundadores da Semana

³¹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997, p. 110.

³² ASSIS, Machado de. *Crítica e Variedades*. São Paulo: Globo, 1997, p. 8.

³³ Ruy Castro acredita que a Era Vargas ignorou as peças de Nelson Rodrigues durante todo o período em que esteve em vigência, permitindo suas encenações sem apartes ou reprimendas, sobretudo pelo mal que já causara à família do dramaturgo com o empastelamento do jornal de Mário Rodrigues, pai de Nelson, que levou todos à miséria alguns anos antes, na época do golpe de 1930.

de Arte Moderna de 1922, defende a idéia de que “ele escrevia para o futuro”, mas atenta para o fato de que Nelson Rodrigues alcançou sua condição de pioneira “porque teve a sorte que faltou a Oswald”³⁴.

O Rei da Vela de fato esboça muitas características mais tarde consideradas reveladoras do caráter desbravador da poética rodrigueana. Para Magaldi, os pontos-chaves do pioneirismo de Oswald de Andrade são a tentativa de buscar novas formas de identificação do público³⁵, a elaboração de um teatro sem censura como expressão do subconsciente³⁶ e a opção por uma temática que, em vários momentos, tangencia os processos de decadência³⁷. Acrescenta-se a este rol, ainda, a postura modernista adotada pelos autores, mesmo que ambos os modernismos diferenciassem sobretudo na conotação fortemente influenciada pelo futurismo italiano de Oswald de Andrade. Assim, sobre a verdadeira autoria da ruptura, Magaldi é enfático ao entregar o prêmio:

A peça [O Rei da Vela] está fora de todos os padrões praticados entre nós. Ela funde consciência política e vanguarda – um segredo que, infelizmente, se perdeu depois no teatro. [...] Oswald criava uma linguagem cênica seca e incisiva, de admirável colorido, vigor e precisão. Não há exageros dispensáveis nem comentários supérfluos. Tudo se integra num conjunto coeso [...]”³⁸.

Embora seja possível vislumbrar relações mais complexas entre os teatros de Oswald de Andrade e Nelson Rodrigues, e não apenas questões de pontos de vista político, *O Rei da Vela*, mesmo historicamente pioneiro, não pode ser considerado o ponto alto de uma formação teatral brasileira moderna porque o seu afastamento dos palcos, consequência de toda a dramaturgia, parece ter impedido o diálogo efetivo entre autores, público e crítica. Por esta ausência de formação, ocasionada pela originalidade do texto, a capacidade de ruptura atribuída por Sábato Magaldi a Oswald de Andrade é compreendida aqui como justamente a que deve ser buscada em Nelson: “Sem dispor de uma tradição

³⁴ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004, p. 170.

³⁵ *Ibid.*, p. 68.

³⁶ *Ibid.*, p. 71.

³⁷ *Ibid.*, p. 77.

³⁸ MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004, p. 87.

sólida na dramaturgia brasileira, que ele pudesse continuar ou romper, compreende-se que tateasse no escuro, à procura de uma linguagem válida”³⁹.

Em contrapartida, a transformação temática propiciada pelo teatro da década de 30 acabou contribuindo para o aparecimento de um autor com o projeto de Nelson Rodrigues. A relação parece se estabelecer sobretudo porque a dramaturgia da terceira década desafiou três paradigmas sempre presentes no teatro nacional: a opereta, a revista e a presença de artistas portugueses em palcos nacionais – tríade apontada por Décio de Almeida Prado como responsável pela primeira onda efetiva da transformação estrutural do teatro brasileiro do século XX⁴⁰. Se sobrava boa vontade para mudanças efetivas, faltava, ainda, enxergar no teatro não apenas um meio de entretenimento mas uma forma de arte – o que, numa perspectiva formativa, pode-se dizer que veio acontecer com o surgimento do Nelson Rodrigues dramaturgo.

Embora tenha percebido a potência inovadora de *Vestido de Noiva* desde o momento de seu surgimento, ainda apenas como texto, a crítica da época omitiu freqüentemente a originalidade da plasticidade sugerida nesta espécie de tragédia da memória. Pensada e concebida *para o teatro*, e não como um texto isolado de seu espaço artístico, como acontecia com a maioria das peças do período, muito provavelmente pelo caráter migratório de seus dramaturgos, *Vestido de noiva* revela certa proposta plástica que mais tarde acompanharia o autor em toda a sua carreira. A importância concedida à plasticidade novamente sugere, inclusive, a preocupação do autor com o aspecto formal do teatro, concebido já como uma conjunção da *maneira como se conta a história* com, também, a maneira como esta história *aparece* no palco, busca que dialoga com a idealização de Antonin Artaud para o seu “teatro da crueldade”. Nos anos 60, o teatrólogo e dramaturgo francês chegaria a defender em famoso manifesto a necessidade de espetacularização de qualquer projeto teatral, rebaixando assim, propositadamente, a importância do texto:

É em torno da encenação, considerada não como simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha

³⁹ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 35.

*dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação.*⁴¹

Mesmo ignorando a plasticidade do texto, as críticas durante o tempo em que *Vestido de noiva* esteve em cartaz - 28 e 29 de dezembro de 1943, na estréia, e 28, 29 e 30 de janeiro, no ano seguinte - contribuíram para a solidificação de uma consciência teatral no país, sobretudo em relação ao que ainda faltava nos palcos brasileiros. O que nunca foi mencionado, e deve ser destacado aqui, é a responsabilidade de Nelson Rodrigues não apenas na criação do primeiro texto teatral moderno brasileiro como, principalmente, na culminação de muitos passos anteriores em direção à maturidade do teatro. Ou seja, mais do que o inventor do teatro moderno brasileiro, o dramaturgo parece ser o ponto alto da própria formação do teatro brasileiro – uma formação que despontava, ainda que timidamente, desde a atuação de Machado de Assis.

Em *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido credita à obra do escritor Machado de Assis o ápice do processo de formação de uma literatura efetivamente nacional. Para o crítico, a literatura brasileira só teria se formado no século XVIII, na articulação dos períodos Arcádico e Romântico. Tudo o que acontecera antes daí, sobretudo anteriormente à Escola Arcade, primeira etapa do período formativo da literatura nacional, seriam manifestações literárias que prepararam o país para a inauguração da ficção efetivamente brasileira. Ainda que seja possível discordar da idéia orgânica, e até certo ponto funcionalista, de Antonio Candido, é inegável a transformação promovida pelos romances machadianos na literatura nacional. Neste sentido, Nelson Rodrigues, assim como Machado de Assis, parece ter contribuído para a criação de uma consciência, teatral agora, no país. Candido explicita melhor a questão ao diferenciar “manifestação literária” de “sistema”⁴², passagem significativa dentro de qualquer ficcionalidade nacional que, no

⁴¹ ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 106.

⁴² “(...)convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros”.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 23.

âmbito teatral, no Brasil, parece ter sido efetivada com a atuação “empenhada” de Nelson Rodrigues, parte porque inaugurou um modo de olhar para o Brasil praticamente inexistente até então - responsabilidade já destacada pela crítica -, parte porque agiu conscientemente durante todo o processo, com “empenho”, buscando de fato esta própria maturidade da cena.

Se por um lado Nelson Rodrigues começava a dar outra dimensão à dramaturgia brasileira, o conjunto formado pelo diretor Ziembinski, o mesmo que vinte e dois anos depois dirigiria a estréia de *Toda nudez será castigada*, e o grupo de atores estreados d’Os Comediantes⁴³ conseguiu modernizar ainda mais o texto do autor. No âmbito da encenação, o potencial pioneiro de *Vestido de noiva* foi expresso tão claramente que alguns críticos chegaram a se perguntar se o verdadeiro salto de originalidade não fora alcançado pelos responsáveis pela *mise-en-scène* que, perdendo a sua antiga transparência, impôs-se como uma segunda criação – segundo Décio de Almeida Prado, o principal motivo para a desconfiança com a revolução do dramaturgo⁴⁴.

As conquistas neste campo seriam decisivas para a ruptura com o velho teatro brasileiro. Em primeiro lugar, Ziembinski e companhia substituíram o antigo domínio do astro principal pelo desempenho de toda a equipe – o que contrariava os padrões da época, para os quais uma peça deveria girar em torno de estrelas como Procópio Ferreira, Leopoldo Fróes (apontado como o “príncipe do teatro brasileiro”), Jaime Costa, Itália Fausta, Abigail Maia e Dulcina de Moraes, por exemplo, os primeiros e únicos responsáveis pela platéia da casa⁴⁵ e, conseqüentemente, pela bilheteria do espetáculo. A própria função das companhias, desde o surgimento da primeira, fundada por João Caetano,

⁴³ *Os Comediantes* eram, além de Santa Rosa, Celso Kelly, Sadi Cabral, Mafra Filho, Margarida Bandeira Duarte, Ângelo Labanca, Luiza Barreto Leite, Agostinho Olavo, Gustavo Dória, Jorge de Castro e Brutus Pedreira. Na época de *Vestido de noiva*, porém, só restavam os cinco últimos e mais um grupo de jovens que, embora fanáticos por teatro, mantinham profissões paralelas. Antes de Ziembinski, a companhia foi dirigida por Aducto Filho e em seguida por Santa Rosa, responsável pela introdução do diretor polonês no grupo. Após o sucesso de *Vestido de noiva*, os Comediantes deslançaram, mas continuaram no esquema amador, fugindo do profissionalismo. Brutus Pedreira seguiu com seu emprego público mas se manteve firme no propósito de fazer teatro por amor.

⁴⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 40.

⁴⁵ Esta espécie de círculo vicioso do teatro brasileiro pré- *Vestido de noiva*, baseada no problema *textos que prevêm uma estrela principal X público que só vai ao teatro para ver a estrela principal*, contaminou toda uma geração de atores, diretores e dramaturgos da nossa história e está muito bem exemplificada em *Fúria Santa*, a biografia de Cacilda Becker. Na realidade, a situação estendeu-se ainda por toda a década de 40 já que, se o TBC preocupou-se em modernizar o teatro brasileiro, pelo menos na introdução do profissionalismo, a idéia de estrela principal permaneceu, sobretudo através de Cacilda Becker.

atrelava-se ao reconhecimento das grandes estrelas, que existiam para “permitir que os primeiros atores, que se tornaram ídolos populares, dispusessem de um esboço sobre o qual projetar a sua personalidade”⁴⁶.

O profissionalismo do diretor polonês, que desembarcou no Brasil para escapar da 2ª Guerra Mundial, não só deu conta de disciplinar quinze atores completamente despreparados – em sua grande maioria, moços e moças da alta sociedade de São Paulo que nunca tinham feito teatro e enxergavam naquilo um hobby charmoso, jamais um trabalho -, como serviu para provocar profundas mudanças na própria estrutura dos procedimentos teatrais da época. Ensaios que alcançaram a marca de oito horas diárias durante oito meses, valorização de todo o elenco, abolição do ponto⁴⁷ e dos cacos, cenário pensado em conjunto com o texto, quase 150 efeitos de iluminação e clara inspiração expressionista dialogaram positivamente com o texto de Nelson Rodrigues e acabaram contribuindo para que se seguisse pensando o teatro brasileiro.

Antes de *Vestido de noiva*, o cenário mal era lembrado nas encenações, confeccionado muitas vezes com elementos pertencentes ao acervo da companhia, ou seja, restos de espetáculos anteriores. Neste contexto, Décio de Almeida Prado concorda com a atribuição do pioneirismo de *Vestido de noiva* à autoria rodrigueana, ao mesmo tempo em que também credita a Ziembinski a primazia de ter introduzido no teatro brasileiro a figura até então desconhecida do diretor, no sentido de “entidade suprema do teatro, princípio e fim do espetáculo”.⁴⁸ Até então, como aponta Luís André do Prado, em sua biografia sobre Cacilda Becker, isto tudo era novidade:

Não havia diretores (ou encenadores), apenas ensaiadores, ou seja, encarregados de fazer as marcações das cenas, função em geral assumida pelo ator mais experiente da trupe. (...) Não havia leituras conjuntas das peças ou estudos de personagens. Cada ator recebia em separado as falas pertinentes ao seu papel, antecedidas e concluídas por uma ‘deixa’ (...). Mais inacreditável é que nem mesmo se exigia dos atores que decorassem seus textos, já que vigorava em cena uma figura denominada ‘ponto’, vital ao espetáculo e invisível à platéia.⁴⁹

⁴⁶ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1996, p. 194.

⁴⁷ Décio de Almeida Prado chegou a afirmar, em *Teatro Brasileiro Moderno* (p. 20), que “com um bom ponto e cinco ou seis atores corajosos, o que graças a Deus nunca faltou no Brasil, representava-se qualquer peça”.

⁴⁸ PRADO, Luís André do. *Cacilda Beker – Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 239.

⁴⁹ PRADO, Luís André do. *Cacilda Beker – Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 110.

O biógrafo ainda assinala que a própria distribuição dos papéis atendia a tipos preestabelecidos. Nesta época, as companhias profissionais obrigatoriamente precisavam possuir um conjunto de atores que cotejasse as mais diversas personagens-padrão: o galã amoroso, o galã dramático, o veiete (velho farsesco), a ingênua, a dama galã, a *soubrette* (empregadinha espevitada), a trágica, e assim por diante. Importante notar que, historicamente, apenas três anos separam a descrição acima da estréia de *Vestido de noiva*. Autor também de um pioneiro ensaio no qual classifica toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues, Sábato Magaldi explicita outro lado dos avanços da montagem em relação ao que se fazia em palcos brasileiros até então:

(...) O cenário construído e estilizado de Santa Rosa impunha-se pela modernidade de linhas, funcional e simultaneamente rico de sugestões; Ziembinski trocava a iluminação uniforme da sala de visitas habitual pelo uso de muitos refletores (...); e o elenco abandonou as convenções do palco tradicional por formas estilizadas, adotando, contrapontado com as cenas de puro realismo, o grotesco de inspiração expressionista.

Fruto de seus anos de experiência no cenário europeu⁵⁰, os padrões de Ziembinski destoavam tanto do esquema amador do teatro brasileiro da época que, além de exigir seis ensaios gerais, número então inconcebível, exigiu até mesmo que a iluminação do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a melhor do país, fosse acrescida. O diretor tanto reclamou dos recursos da casa que acabou emprestando os refletores da residência oficial da Presidência. A imagem dos jardins do palácio às escuras enquanto se encenava uma peça

⁵⁰ Como ator, na Polônia, trabalhou, entre outras, em *Círculo de Giz*, de Klabund; *Pais e filhos*, de Bernard Shaw; *Turandot*, de Gozzi; *A dama das camélias*, de Dumas; *Pígmalião*, de Shaw; *Simone*, de Jean-Jacques Deval; *Rosa*, de Stanislaw Zeromski; *Achilleis*, de Stanislaw Wypianski; *Os cracovianos e os montanheseis*, de Nowakowski. Como diretor, antes de chegar ao Brasil, entre muitas outras: *As máscaras*, de Crommelynck; *Se eu quisesse*, de Paul Géraldy e R. Spitzer; *O boxeador errante*, de W. Smolski; *A Sombra*, de Dario Nicodemi; *Redemoinho*, de Noel Coward; *Stéphane*, de Jacques Duval; *A herdeira*, de Shaw; além de um Shakespeare, um Gogol, um Oscar Wilde e um Giraudoux.
Cf. MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucitec, Ministério da Cultura/Funarte, 1995.

renovadora no país das comédias ligeiras parece fornecer a exata impressão da revolução alcançada pelo grupo. Foi exatamente esta preocupação com a estética teatral, antes de tudo, que respaldou os comentários do crítico José César Borba: “*Vestido de noiva* é para o teatro brasileiro o que *Os Maias* é para o romance português ou *Casa Grande & Senzala* é para a sócio-anthropologia no Brasil”⁵¹, além dos elogios do próprio Gilberto Freyre, “Nelson Rodrigues é mais vigoroso do que Eça [*de Queiroz, escritor português*]. O maior teatrólogo de todos os tempos, no Brasil”⁵².

Nenhuma análise de *Vestido de noiva* poderia se completar sem o destaque da importância de seu enredo, a malha de intrigas característica da obra rodrigueana, já configurada em seu segundo trabalho. Para a compreensão das razões do potencial inovador da temática de *Vestido de noiva*, aparentemente simplória, é necessário refletir anteriormente sobre as escolhas do teatro brasileiro no período de surgimento do dramaturgo, bem como o lugar onde ele se firmou como revolucionário. Somente assim é possível livrá-lo da “incômoda situação adventícia, messiânica, de 'geração espontânea”⁵³, sugerida por Milaré como um dos principais equívocos na interpretação crítica do surgimento da figura do autor. Edélcio Mostaço defende a importância de *Vestido de noiva* justamente ao compará-la ao contexto no qual ela surgiu:

Ao estrear, em 1943, na memorável encenação de Ziembinski com o grupo Os Comediantes, *Vestido de noiva* foi saudado como a introdução da modernidade no teatro brasileiro, abrindo para nosso palco a quarta parede da contemporaneidade. Vinda num momento de estagnação da expressividade cênica, a montagem de Os Comediantes acabou propiciando uma série de iniciativas que, aos poucos, foi modificando nosso fazer teatral, integrando-o no diálogo com seu tempo.⁵⁴

Para Mostaço, a encenação propiciou uma série de iniciativas que, aos poucos, foi modificando a consciência estética do país e integrando o teatro brasileiro num diálogo mais completo e efetivo com o seu tempo. Os marcos construídos por *Vestido de noiva*

⁵¹ VOGT, Carlos & WALDMAN, Berta. *Vestido de Noiva em Branco e Preto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 203.

⁵² FREYRE, Gilberto. *Nelson Rodrigues, escritor*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 229.

⁵³ MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro*. In *Revista Travessia* (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 18.

⁵⁴ MOSTAÇO, Edélcio. *Costuras de um Vestido*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 204.

foram muitos, porém o mais importante talvez tenha sido justamente a passagem de uma sociedade teatral organizada em termos de frágil tradição, e pouca consciência teatral, para uma outra onde se buscava empenho, continuidade e história. Pensando seu texto, Nelson Rodrigues pensou também vários outros textos que lhe eram contemporâneos. Decidiu, consciente, subverter as estruturas, modificar sua própria poética, transformar sua ficção, e para isso valeu-se de renovações, sobretudo temáticas, já concebidas antes dele. Sua inscrição no contexto deficitário foi tão incisiva que todos os que surgiram na sua esteira ou seguiram seus preceitos ou negaram-nos de vez, mas já era impossível não olhar para trás.

Além da transformação nas expectativas do público em relação ao teatro nacional, e das modificações estéticas capazes de conceder ao texto certa universalidade atemporal, já que permanece moderno e inovador até hoje, *Vestido de noiva*, enquanto marco histórico, pode ser interpretada também como o ápice do teatro amador, em voga no país durante as décadas de trinta e quarenta. O teatro brasileiro começou a se movimentar nesta direção desde 1938, ano da fundação do TEB, por Pascoal Carlos Magno, e começo do ciclo do teatro de amadores. Responsável pelo início da renovação dos palcos brasileiros, o TEB inovou principalmente no que diz respeito às amplitudes e flexibilidade temáticas e abriu caminho para grupos como o Grupo de Teatro Experimental (GTE) e o Grupo Universitário de Teatro, em São Paulo, e Teatro Universitário e o próprio Os Comediantes, no Rio de Janeiro.

Se as mudanças temáticas possibilitaram o aparecimento de um autor como Nelson Rodrigues, capaz de mobilizar toda uma crítica em função da fragmentação levada aos palcos, por outro lado toda esta movimentação do teatro dos amadores manteve o mesmo tipo de encenação, a mesma rotina de trabalho e a mesma sujeição à bilheteria. Ainda assim, Décio de Almeida Prado relaciona a importância do movimento à definição das bases do teatro brasileiro moderno ao afirmar, em crítica da época, que São Paulo era a única terra em que os amadores apresentavam teatro profissional e os profissionais faziam teatro de amadores.⁵⁵

Enquanto o plano da *mise-en-scène* e a forma adotada pelo dramaturgo para contar a história parecem avançar consideravelmente em relação ao seu primeiro trabalho, neste sentido, mais temático, Nelson Rodrigues já mostrava as ultrapassagens de sua autoria

⁵⁵ PRADO, Luís André do. *Cacilda Becker – Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 111.

desde sua estréia como dramaturgo. *A mulher sem pecado*, escrita e encenada em 1941, parece trazer em germe as principais características que viriam fundamentar sua proposta poética futura. É curioso lembrar que, por ter decidido escrever para o teatro apenas por uma questão pecuniária, Nelson Rodrigues imaginou-se primeiramente autor de uma comédia. Na realidade, afirmava, limitava sua experiência como espectador cênico às “burletas de Freire Junior” e à leitura de *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. Embora Milaré não acredite na ignorância teatral de Nelson Rodrigues⁵⁶, afirmando a impossibilidade de jamais ter assistido à peça *Sexo*, por exemplo, o próprio dramaturgo expôs em suas memórias o distanciamento:

Minha intenção inicial, e estritamente mercenária, era fazer uma chanchada e, repito, uma cínica e corajosa chanchada caça-níqueis. Todavia, no meio do primeiro ato, começou a minha ambição literária. E o curioso é que, até então, eu me sentia romancista e não teatrólogo.⁵⁷

A entrega a uma proposta poética bem articulada faria Nelson Rodrigues afirmar, poucos anos depois, contrariando seu objetivo inicial, que “o teatro para rir, com essa destinação específica, é tão absurdo e, mais, tão obsceno como seria uma missa cômica”.⁵⁸ Se não havia envolvimento algum com o teatro, porém, é possível que a aproximação com o ideário dramático de seu projeto, seja nas oscilações *entre o trágico e o melodramático*⁵⁹, seja na elaboração de enredos quase sempre carregados de processos de decadência, tenha nascido também de sua paixão pela ópera – estruturada de forma semelhante a um teatro cantado. A adoração de Nelson Rodrigues pela ópera era tão evidente que, além de ouvi-las e assisti-las sempre que possível, ainda fazia questão de analisá-las no jornal *O Globo*, assinando colunas especializadas entre 1937 e 1943, ou seja, durante toda a fase anterior à sua estréia como dramaturgo.

Se o vetor *trágico* de seu teatro parece advir do apreço pela ópera, o engendramento ao melodrama pode ser entrevisto, ao menos em parte, em sua atuação como jornalista, profissão onde estreou aos 13 anos. No jornal *A Manhã*, de seu pai Mário Rodrigues,

⁵⁶ MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro*. In *Revista Travessia* (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 19.

⁵⁷ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994, p. 153.

⁵⁸ IDEM. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 286.

⁵⁹ Tensão de gêneros explicitada no último ensaio deste primeiro capítulo.

realizou dos treze aos dezoito anos a cobertura policial, verdadeiro carro-chefe dos jornais do período, onde seria considerado pelos editorialistas uma “jovem inteligência desabusada”⁶⁰. Foi na apuração e redação de crimes que abalaram os subúrbios cariocas que parece ter tomado contato pela primeira vez com suas potencialidades textuais. Naquele período, importante lembrar, exatidão nas informações e objetividade no texto eram critérios desprezados, o que torna possível observar, já nas linhas de apoio das matérias, onde parece ter nutrido sua ficção: “o desfecho de sangue e desespero da manhã de ontem fixa a tragédia de um amor que culminou em uma rajada de ódio e loucura”⁶¹. O trecho seguinte ilustraria ainda outras raízes melodramáticas da poética rodrigueana: “Marcelina ficou inconsolável. Atormentava-a espantosa agonia íntima. Não tinha um momento de sossego. Eram feridas por todos os lados. Sofrimentos cruciantes colavam-se a todos os seus passos”⁶².

A história de um homem, Olegário, que se finge de parálítico para testar a fidelidade da mulher, Lídia, parece articular, já neste primeiro trabalho, parte da inclinação do autor para o melodrama. O desfecho “infeliz”, Lídia incapaz de agüentar a pressão, Lídia fugindo com o motorista da casa após anos de uma lealdade jamais reconhecida, marcaria também o início das relações de Nelson Rodrigues com as questões da morbidez, das obsessões e da queda da família, derrocada presente em toda a sua obra. Personagens que transitam no nebuloso limite entre a loucura e a realidade enquanto destilam paradoxos também já aparecem neste texto de estréia – como Olegário, personagem principal, aos gritos para a esposa: “Sabes que acharia bonito homem e mulher castos!”⁶³. Sua mãe, louca que costura panos enquanto se sacode numa cadeira de balanço, também já sugere a tentativa do autor em suplantando o teatro ainda provinciano realizado no país, enfatizando a plasticidade.

No âmbito formal, *A mulher sem pecado* parece se mostrar através dos diálogos diretos e enxutos, do ritmo ágil, do uso de instrumentos retirados de outras formas de arte e da concentração, já que um ato começa exatamente onde o outro terminou, numa ausência absoluta de passagem de tempo entre eles, artifício que assinala certa tentativa de concisão

⁶⁰ RODRIGUES, Nelson. In COELHO, Caco (org). *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928 – 35)*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2004, p. 154.

⁶¹ RODRIGUES, Nelson. In COELHO, Caco (org). *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928 – 35)*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2004, p. 215.

⁶² *Ibid.*, p. 188.

⁶³ MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, 1994, p. 15.

da história. Se em *Toda nudez será castigada* é através de uma fita de rádio deixada por Geni que o público conhece a trágica história de Herculano, numa ousadia ainda significativa para a década de 60, em *A mulher sem pecado* Nelson Rodrigues conseguiria ultrapassar os paradigmas teatrais de então utilizando o microfone para transmitir, como contraponto, a voz interior da protagonista.⁶⁴

O autor também revelaria já em sua primeira peça a condição de “homem de teatro”, cuja mente perseguia a construção de imagens próprias ao palco. Potencial imagético do teatro, a plasticidade impressa ao texto de *A mulher sem pecado* era absolutamente diferente de tudo o que já se havia visto até então. Na realidade, durante toda a sua carreira, o dramaturgo operou uma relação bastante estreita com os signos visuais do teatro, revelando já no texto primário uma inclinação à pré-decupagem, momento do processo fílmico onde se transforma as palavras do roteiro em imagens.

É possível apreender as indicações do texto rodrigueano já em leituras apressadas das rubricas de qualquer uma de suas dezessete peças. Se os dramaturgos em geral pouco se preocupavam com a *mise-en-scène* a qual seus textos seriam submetidos, Nelson Rodrigues novamente inscreveu-se nas margens ao buscar um texto que sugerisse sua interpretação possível. Ao mesmo tempo em que são excessivas no trato com os atores, já que propõem alterações e reações bastante específicas praticamente em cada uma das falas, elas parecem ainda mais virulentas no que diz respeito à imagetização deste texto. Já está em *A mulher sem pecado*, por exemplo:

Cenário com um fundo de cortinas cinzentas. Uma escada. Mobiliário escasso e sóbrio. O dr. Olegário – um paralítico recente e grisalho – está na sua cadeira de rodas. Impulsiona a cadeira de um extremo a outro do palco, e vice-versa. Excitação contínua. Num canto da cena, d. Aninha, de preto, sentada numa poltrona, está perpetuamente enrolando um paninho. D. Aninha, mãe do dr. Olegário, é uma doída pacífica. Luz em penumbra. Sentada num degrau da escada, está uma menina de dez anos, com um vestido curto, bem acima do joelho, e sempre com as mãos cruzadas sobre o sexo. Luz vertical sobre a criança. Esta é uma

⁶⁴ O trânsito por outras formas de narração fica bastante claro e, ao mesmo tempo, atinge seu ápice na peça *Bonitinha, mas ordinária*, onde uma tela é montada no palco para projetar imagens da personagem principal no cemitério.

*figura que só existe na imaginação doentia do paralítico. No decorrer dos três atos, ela aparece nos grandes momentos de crise.*⁶⁵

Na época das burletas e das comédias de revista, o dramaturgo lançou uma peça teatral cujos núcleos de ação dividem-se entre um homem desatinado sobre uma cadeira de rodas; uma menina sempre com a mão no sexo, sugestão freudiana da mente de Olegário; e uma mãe cuja ação constante é enrolar um paninho num canto do palco. A divisão, como se pode perceber, é orientada para *causar efeito* no palco, como revela a rubrica: “Abre-se o pano para o segundo ato. Olegário, na cadeira de rodas, de costas para a platéia, aponta o dedo para Lídia. Esta, voltada para Olegário, olha-o com uma expressão de assombro. O pano vai-se levantando e Olegário falando. D. Aninha continua enrolando o paninho”⁶⁶. Outra indicação de cena, bastante específica, torna ainda mais duvidosa sua declaração de conhecer apenas *María Cachucha*. “sempre que o microfone intervém, os personagens enchem as pausas com algum movimento”⁶⁷.

Nelson Rodrigues já indicava, em *A mulher sem pecado*, por que era “um realista que tinha horror à realidade”⁶⁸, citação por meio da qual Magaldi o define, com muita propriedade. As sugestões esboçadas pelo autor com o intuito de arejar o teatro brasileiro são de toda ordem, mas as três mais importantes são a duplicidade de imagem e ação, as vozes interiores – era a primeira vez que o inconsciente obtinha representação num texto brasileiro⁶⁹ - e os fantasmas que apareciam no palco, neste caso específico como projeções da mente perturbada e obsessivamente ciumenta de Olegário. Mais tarde, quando já brincava com a mimese, entendida aqui no sentido aristotélico de imitação da realidade⁷⁰,

⁶⁵ RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 299.

⁶⁶ RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 315.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 368.

⁶⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 277

⁶⁹ O inconsciente é dado relevante para a compreensão do próprio teatro de Nelson Rodrigues. Sua primeira peça, *A mulher sem pecado*, traz à platéia um homem que, de tão enlouquecido pelo ciúme, vive no limiar entre a razão e a loucura. *Vestido de noiva*, trabalho seguinte, rompe a fronteira e apresenta uma Alaíde confusa que cria a realidade ora a partir de fatos ora a partir do próprio inconsciente fragmentado. Nesta peça, os limites entre razão e loucura já não existem mais. O terceiro trabalho de Nelson Rodrigues, *Álbum de família*, destrói o pouco de razão que ainda costurava os textos e coloca a platéia num universo onde prevalece a insanidade e a total falta de lógica racional do inconsciente.

⁷⁰ ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 25.

abolindo toda e qualquer preocupação *a priori* com a verossimilhança, não precisaria de justificativas para os fantasmas que punha no palco.

Apesar de ter iniciado *A mulher sem pecado* pensando numa comédia, as potências de sua autoria parecem ter situado o texto na fronteira entre o melodramático e o trágico, estilos teatrais marcantes na obra do autor. O diálogo entre formas estéticas canonizadas do teatro, configurado na dramaturgia rodrigueana como um *entrelugar*; responderia pela tensão estética daquilo que se chama aqui de dramaturgia da dupla tensão. O processo, comum a todo teatro, parece culminar tanto na elaboração de *Toda nudez será castigada*, apogeu da construção destas tensões, quanto no insucesso de muitos outros textos, geralmente aqueles em que ainda buscava “solucionar” o *entrelugar* com sínteses de todo tipo. A tensão temática, elaborada segundo a encruzilhada do tempo histórico, dividido entre passado e presente, já apareceria também esboçada em *A mulher sem pecado* por meio da construção da derrocada do casal Lídia e Olegário, na primeira incursão do autor pelo universo da impossibilidade da família, tema comum em seu teatro, e norte também de *Toda nudez será castigada*.

O aparente objetivo financeiro da estréia contrastaria com o nível de consciência adotado por Nelson Rodrigues sobre o teatro, o *seu* e o *dos outros*, durante os anos seguintes à *Vestido de noiva*. A própria origem do texto já revela o grau de elaboração estética do autor: *Vestido de noiva* foi sua resposta à crítica indiferente à *A mulher sem pecado*, já que não houve nenhuma menção importante à peça nos jornais - daí a necessidade de chocar público e crítica com a desconstrução da linguagem de um enredo baseado nos planos da alucinação, memória e realidade. É possível entrever nesses passos planejados e pensados, nesta consciência do próprio projeto, elaborado com um olho sobre si e outro sobre a sociedade de seu tempo, nesta necessidade de se inscrever em seu tempo histórico que reside a importância histórica da autoria de Nelson Rodrigues. Para Magaldi, as constantes revoluções teatrais cometidas pelo dramaturgo seriam frutos do êxito de *Vestido de noiva*, que inspirou o autor a priorizar todas as audácias: “Se ele fosse um autor acomodado, daria por encerrada a contribuição no caminho da pesquisa, escudando-se num gênero mais facilmente assimilável”⁷¹.

⁷¹ MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 22.

Desde a sua primeira peça até a última, *A serpente*, de 1980, passaram-se exatamente 37 anos, quase quatro décadas em que Nelson Rodrigues reinventou-se constantemente, ao mesmo tempo em que inventava e reinventava também o teatro brasileiro moderno. Se por um lado as transformações no estilo, que serão estudadas mais adiante, parecem dificultar certa classificação “fechada” e final de cada uma de suas peças, ao mesmo tempo em que dificultam o trabalho do estudioso em busca de uma “lição geral” do autor, esta mutabilidade teria sempre um norte: subverter. O próprio autor concorda com sua potência revolucionária ao comentar sua criação:

Com Vestido de noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de família – drama que se seguiu a Vestido de noiva – enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – ‘desagradável’. Numa palavra, estou fazendo um ‘teatro desagradável’, ‘peças desagradáveis’. No gênero destas, incluí, desde logo, Álbum de família, Anjo negro e a recente Senhora dos afogados.⁷²

Se havia provocado uma ruptura modernista no teatro brasileiro de sua época no instante em que empreendeu sua busca pela maturidade da cena, já em sua terceira peça Nelson Rodrigues mostrou que não estava disposto a seguir caminhos desbravados por ele próprio. Assim, quebrando o horizonte de expectativas, tanto de público quanto de crítica, escreveu *Álbum de família*, sua primeira peça assumidamente “desagradável”. Enraizadas em conceitos formais aristotélicos de tragédia, como o coro e as máscaras, as três peças “desagradáveis” do autor parecem bastante influenciadas pelo teatro grego antigo, especialmente no que toca ao ideário trágico e à escolha de temas relacionados aos mitos arquetípicos da condição humana, como o incesto, o racismo, a beleza. Contando a história de uma família marcada pelo incesto, na qual filhos, mãe e pai vivem uma relação única e dissociada do mundo “real”, *Álbum de família* começa a esboçar o projeto autodeclarado para a constituição de um “teatro desagradável”. A explicação do termo é quase um manifesto das novas ultrapassagens de sua dramaturgia:

⁷² www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

Por que peças desagradáveis? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. Continuarei trabalhando com monstros. Digo monstros, no sentido que superam a moral prática e cotidiana. Quando escrevo para o teatro, as coisas atroz e não atroz não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau.⁷³

Objetivando provocar desconforto na platéia, sobretudo pela elaboração de uma dramaturgia cuja ênfase parece recair na responsabilidade de favorecer o pensamento, e não a diversão, o teatro inaugurado aqui pode ser lido, novamente, à luz das idéias de Antonin Artaud. Numa relação até hoje pouco estudada, percebe-se no manifesto do dramaturgo francês uma indiscutível sintonia com o que Nelson Rodrigues teoriza como atribuição específica da poética teatral nesta etapa específica de sua carreira. Comparando o teatro a uma espécie de peste, Artaud defende a *revelação*, ou seja, a transposição para o palco de um mundo marcado pela “crueldade latente através da qual se localizam num indivíduo ou num povo todas as possibilidades perversas do espírito”⁷⁴. Teatro, neste sentido, nada mais seria do que o espaço de triunfo das forças negras. As semelhanças são tão evidentes que o termo abscesso aparece em ambas as teorias como definidoras do processo teatral. Enquanto o brasileiro defende que “o teatro não pode ser bombom com licor, ele é um abscesso”⁷⁵, Artaud assinala:

*O teatro, como a peste, é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. Não consideramos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que, através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral quanto social, é vazado; e, assim como a peste, o teatro existe para vazar abscessos coletivamente*⁷⁶.

As bases desta fase rodrigueana marcadamente relacionada ao Trágico Antigo parecem partir principalmente de uma total desnaturalização da temática, já que o autor

⁷³ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 277.

⁷⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 27.

⁷⁵ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

⁷⁶ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 28.

arranca conscientemente toda a indumentária naturalística que, embora em pequena quantidade, fundamentara *A mulher sem pecado* e, ainda em menor escala, *Vestido de noiva*. Desta forma, adotaria um caminho poético por um mundo repleto de incestos, mitos, coros e máscaras, relacionando-se à tragédia grega clássica, entendida aqui à luz do pesquisador helenista Jean-Pierre Vernant⁷⁷, e à abordagem aristotélica com a qual ele própria romperá em *Vestido de noiva* - principalmente ao fugir da mimese. Décio de Almeida Prado atesta que a influência do teatro grego clássico aparece no texto de duas formas: na forma, através da divisão entre protagonista e coro; e no conteúdo, através da representação de famílias marcadas pelo sofrimento imposto por destinos impiedosos.

Ao mesmo tempo em que se aproxima do ideário trágico ao retratar famílias e personagens marcadas por uma espécie de sina, ou, numa concepção mais moderna, por estruturas psicológicas pelas quais parecem dominados, como nas tragédias do dramaturgo americano Eugene O'Neill, o teatro “desagradável” de Nelson Rodrigues distancia-se do clássico grego justamente nesta opção claramente consciente pelo trabalho com “personagens-monstros”. Ao fugir da ideia do herói, homem mais perfeito do que o resto da humanidade, escolhido por Deus⁷⁸, ao passo que busca referências na Grécia Antiga, o dramaturgo aproxima-se novamente de Antonin Artaud e seu teatro da crueldade, formando uma inusitada mistura.

Os censores do período ditatorial da Era Vargas, porém, interditaram *Álbum de família*, que não chegou aos palcos. O total desprezo da crítica especializada contribuiu para a destruição do autor, ao mesmo tempo em que daria partida à construção do mito de dramaturgo maldito que o acompanharia durante todo o desenrolar de sua carreira. Além das críticas de Alceu Amoroso Lima, antes seu fã confesso⁷⁹, o comentário de Álvaro Lins sobre a quantidade de incestos na peça colocava em xeque, pela primeira vez, a eficácia

⁷⁷ VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. (trad. Anna Lia de Almeida Prado) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 7.

Por teatro grego clássico, entende-se o período que vai do final do século VI até o século IV, quando o gênero já havia se esgotado e a *Poética* procurava as razões do seu sucesso através de teorizações.

⁷⁸ Aristóteles deixa bem claro na *Poética* que, enquanto “a comédia é a imitação de pessoas inferiores; não, porém, com relação a todo vício, mas sim por ser o cômico uma espécie do feio, (...), a poesia épica emparelha-se com a tragédia em serem ambas imitação metrificada de seres superiores; a diferença está em que aquela se compõe num metro uniforme e é narrativa”.

ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 23.

⁷⁹ Cf. ATHAYDE, Tristão de. *Caminhos e Descaminhos*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 286.

teatral do tema e a validade do próprio caráter trágico do enredo. Para o crítico, o incesto⁸⁰ não poderia se configurar uma tragédia (o estudioso refere-se aqui ao potencial conflituoso presente no gênero trágico, muito mais do que à *Tragédia* canonizada em si) numa peça onde todas as personagens são incestuosas.⁸¹

Se a análise for feita à luz da poética aristotélica, realmente não existiria tragédia, já que a revelação do herói precisa causar temor e piedade na platéia, o que não aconteceria se todas as personagens tivessem o mesmo destino ou atravessassem a mesma provação. Independente da validade de uma aproximação tão radical do projeto rodrigueano com o trágico grego, o fato é que praticamente todos os críticos nacionais seguiram Álvaro Lins na condenação do texto como "sub-literatura". Sobre a interdição da peça e as críticas ferrenhas de sua primeira obra declaradamente *desagradável*, o dramaturgo chegou a dizer: "O furioso *Álbum de família* foi, sim, uma tentativa de solidão, de ruptura, de aniquilamento. Assim comecei a destruir os meus admiradores. Foi uma carnificina literária. Mas não me degradei, eis a verdade, não me degradei".⁸²

Apesar de ter o texto censurado até 1965, então liberado graças ao apreço mútuo entre os militares e o dramaturgo, Nelson Rodrigues seguiu com sua proposta "desagradável". Em sua incursão seguinte, o tema já não era mais o incesto como fundador da humanidade, mas sim o racismo, contemplado pelo autor como um sentimento arraigado no inconsciente coletivo brasileiro. A peça chamava-se *Anjo negro*⁸³, numa alusão aos filhos assassinados pelo casal composto por uma branca racista e um negro ainda mais racista, porém a idéia de ter um negro no palco assustou os censores, que, mais uma vez, interditaram o trabalho.

Grças ao bom relacionamento com a imprensa, o autor conseguiu o apoio de alguns críticos e de quase toda a classe artística, principalmente a negra, que ainda precisava conviver com palcos cheios de atores brancos pintados com carvão. Aliado à revolta com a discriminação, está o fato de Nelson Rodrigues publicar ele mesmo, sob a forma de pseudônimos diversos, notas polêmicas sobre o seu próprio texto nos principais

⁸⁰ No universo desta pesquisa, incesto é entendido como as relações afetivo-sexuais entre pessoas do mesmo sangue.

⁸¹ CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 99.

⁸² RODRIGUES, Nelson. *A Menina sem Estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994, p. 215.

⁸³ RODRIGUES, Nelson. *Anjo negro*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 571.

jornais brasileiros do período. Um anúncio de página inteira no *Diário da Noite*, com os dizeres *Anjo negro: Imoral ou Obra de Arte?*⁸⁴, dá uma amostra do apetite promocional do autor, sugerindo já sua inclinação à polêmica. O procedimento era intrincado: Nelson Rodrigues inventava um pseudônimo e lançava, numa semana, críticas positivas ao texto; na outra, outro pseudônimo, agora com uma crítica negativa. Desta forma, promoveu debates que polemizaram ainda mais a sua dramaturgia.

Alheio às censuras, o dramaturgo escreveu, em 1947, *Senhora dos afogados*⁸⁵, peça que conta a história da família Drummond, condenada ao desaparecimento pelas mãos de Moema, filha que mata cada um de seus parentes para ficar a sós com o pai na mansão. A personagem funcionaria como uma representação arquetípica do Complexo de Electra, desenvolvido por Freud como um complemento à sua tão famosa teoria do Complexo de Édipo, onde todo menino protagoniza o sonho primitivo de “possuir” a mãe e assassinar o pai. Por causa do texto, brigou pela primeira vez com a classe artística, até então sua maior defensora em questões políticas e estéticas. A peça foi rejeitada pelo TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, estrelado pela já consagrada Cacilda Becker. Maior companhia do teatro brasileiro, o TBC aproveitara a onda de amadorismo que dominou o teatro brasileiro no início dos anos 40, mas decidiu-se pelo caminho da profissionalização. Seus espetáculos apresentavam caráter estetizante e possuíam como características fundamentais a beleza dos cenários, os temas variados, geralmente tangenciando a comédia ligeira, e, condição *sine qua non*, a presença de textos estrangeiros⁸⁶. Nelson Rodrigues creditou a recusa à Cacilda Becker e travou por meio dos jornais uma luta diária com aquela que chamava de Olívia Palito.

Apesar do alcance poético, *Senhora dos afogados* não se adequava em nada à proposta do TBC simplesmente porque o grupo evitava autores brasileiros a ponto de declarar que considerava “suicídio”⁸⁷ levá-los aos palcos. O comentário caiu nos ouvidos do dramaturgo, que aproveitou a deixa para lançar a Companhia Suicida do Teatro

⁸⁴ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 214.

⁸⁵ RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 671.

⁸⁶ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1996, p. 211.

⁸⁷ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 251.

Brasileiro, com direito a manifesto distribuído em 1954 à imprensa brasileira⁸⁸. A responsabilidade pela encenação de *Senhora dos afogados*, atualmente lido à luz de *Morning Becomes Electra*, de Eugene O'Neill, recaiu na Companhia Dramática Nacional, de Bibi Ferreira. Apesar dos protestos da crítica e das dificuldades impostas pela censura aos seus dois textos anteriores, ainda estava tudo lá: o incesto mítico, a poesia das palavras, as “personagens-monstros”, o “teatro desagradável”. Sobre este projeto de desvelamento do pior da condição humana, Prado definiu:

O homem de fato está condenado, concluiu O'Neill, mas não por deuses, por seus demônios interiores. Esse, indubitavelmente, o alicerce de peças como Álbum de família, Anjo negro, Senhora dos afogados, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formado por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos⁸⁹.

Chamado por Nelson Rodrigues de “farsa em três atos”, *Dorotéia*, de 1949, foi o único texto do autor pensado e concebido como uma comédia, ou seja, seu primeiro trabalho *após* “ciclo das desagradáveis”. Desta vez o autor decidiu transpor para o palco a “redenção” da personagem título, uma belíssima prostituta que decide ficar feia para se livrar de seus pecados e adotar o caminho “do bem” após a perda prematura do filho. Numa outra leitura, *Dorotéia* insinua também certa discussão em torno da questão da vida e da morte, tendo como espelho da vida a esfuziante presença de Dorotéia, e como representação da morte a casa das três tias onde a personagem vai pedir abrigo. Velhas, feias e solteironas, as tias moram em casas sem quartos e não dormem para não sonhar. Uma delas, d. Marta, tem uma filha, Das Dores, que nasceu morta mas permanece viva

⁸⁸ Formada por Léo Júsi, Gláucio Gill, Abdias do Nascimento, Augusto Boal e Nelson Rodrigues, a Companhia Suicida de Teatro tinha a intenção de conseguir dinheiro e respaldo para a encenação de textos nacionais, sobretudo os dos próprios dramaturgos do grupo. O máximo que conseguira, entretanto, foi a criação de um manifesto, escrito por Nelson Rodrigues, que pregava, dentre outras coisas, “é preciso eliminar o espectador puramente digestivo, que vale tanto ou menos que a cadeira vazia. Eliminar esse tipo de espectador ou, então, exasperá-lo como a um touro maciço e soturno”. O manifesto foi distribuído por toda a imprensa, não alcançou a polêmica imaginada e, pouco tempo depois, acabou se desintegrando. *Ibid.*, p. 254.

⁸⁹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 52.

porque não lhe avisaram, já que nenhuma mulher decente da família pode morrer sem sentir náuseas na noite de núpcias. Cegas para os homens e envoltas em “máscaras hediondas”, essas personagens exigem que Dorotéia adquira as chagas de um vizinho doente para ficar feia e, conseqüentemente, atingir a redenção plena.

Dorotéia não sugere os mesmos objetivos destinados pelo dramaturgo à *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*. Há ainda uma inclinação bastante forte ao ideário greco-trágico, síntese do entrelugar elaborado em outras peças como marco de chegada, e não ponto de partida, como ocorre nos outros três trabalhos do autor. Porém, no caso de *Dorotéia*, a afirmação do tom cômico e o afastamento total do tema do incesto, compreendido aqui como o responsável pelo “desagradável” e “fétido” das outras três peças, parecem diferenciá-la de imediato do que vinha sendo feito até então.

Por outro lado, *Dorotéia* dialoga com o nonsense britânico⁹⁰, idealizado pelos escritores Lewis Carroll e Edward Lear, principalmente no que diz respeito ao humor e ao trabalho sobre a linguagem, sendo as palavras grandes responsáveis pela trama e os diálogos feitos através de uma comunicação truncada sem precedentes na história do dramaturgo. O descaso de Nelson Rodrigues com uma possível falta de acompanhamento, revelando sua poética relativamente distanciada das expectativas da platéia, transparece na justificativa: “Coloquei uma morta em cena porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva”⁹¹. Desta forma, *Dorotéia* seria um marco em sua trajetória porque colabora para a destruição parcial da idéia da verossimilhança, rompimento esboçado pelo autor desde *Vestido de noiva*. Ruy Castro lembra as inovações proporcionadas pelo texto, fazendo eco à grande maioria das críticas, que vislumbra neste trabalho o marco precursor do teatro do absurdo:

De fato, Dorotéia continha audácias de Nelson que só ficariam claras para a platéia depois que Beckett e Ionesco inventassem o “teatro do absurdo”, séculos mais tarde. O “noivo” de Das Dores, a garota

⁹⁰ Para entender melhor as relações entre *Dorotéia* e o nonsense britânico, artigo de Jade Gandra Dutra Martins:

Dorotéia *sem senso* – Uma aproximação do nonsense britânico com a Dorotéia de Nelson Rodrigues
www.cesusc.com.br/espaco_critico

⁹¹ LOPES, Ângela Leite. *As Mulheres de Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 262.

*interpretada por Dulce Rodrigues, era um par de botinas. Os homens que viviam ameaçando voltar para Dorotéia eram um jarro que se iluminava ou se apagava, conforme a intensidade do seu desejo. Das Dores, ao ser afinal informada de que era uma morta, recusava-se a ir para o céu e, simplesmente, penetrava de volta no útero da mãe. Como se esperava que 1950 entendesse isso?*⁹²

Novamente a direção ficou por conta de Ziembinski que, dividido entre suas próprias idéias sobre a peça e as opiniões divergentes do autor, optou por encená-la como tragédia. Por conta deste problema hermenêutico entre direção e autor, semelhante ao que acontece com as adaptações cinematográficas, e sendo Nelson Rodrigues um dramaturgo que muitas vezes confundia a todos com o tom de sua produção, justamente pelas tensões elaboradas em seu teatro, *Dorotéia* não permaneceu treze dias em cartaz e foi um dos maiores desastres de sua carreira, odiada pelo público, incapaz de entender o descompromisso num autor que se pretendia tão “sério”, e pela crítica, com quase nenhum parâmetro de comparação.

Mesmo em meio à polêmica, *Dorotéia* acabou exaltada ora como teatro do absurdo, mesmo sem adequação às propostas do gênero⁹³, ora como produto típico da corrente estética surrealista, embora não faça alusão alguma à lógica do inconsciente⁹⁴. Sofrendo duplamente pela ignorância, passou despercebida e quase ninguém se deu conta que, novamente, Nelson Rodrigues promovia uma ruptura significativa no teatro brasileiro. A exceção foi Paulo Francis, então um estudante secundarista, que deixou o teatro extasiado

⁹² CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 218.

⁹³ Sobre as bases desta estética do absurdo, Holquist diz:

“The absurd points to a discrepancy between purely human values and purely logical values... The absurd is a contrast between systems of human belief, which may lack all logic, and the extremes of a logic unfettered by human disorder. Thus the absurd is basically play with order and disorder”.

TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, 1988, p. 119.

⁹⁴ Sobre a importância da linguagem do inconsciente para definir o modo surrealista de criação da arte, Wim Tigges comenta que:

“Presenting images and sensations, it (Surrealismo) does not so much describe or recount as evoke feelings. Whereas nonsense pares each concrete noun or adjective of its connotations and associations by making them incompatible with other parts of the text, symbols and poetry cannot suggest enough of these, so that a deeper sense or ‘higher’ reality can be discovered by the reader. Surrealism adds to this In particular the expression of the subconscious, which can only be effected by discarding the curbing force of reason”.
Ibid., p. 221.

as seis vezes em que assistiu ao espetáculo. Anos mais tarde, já consagrado formador de opinião, escreveu o primeiro texto elogioso à peça⁹⁵.

Independentemente da possibilidade de inserção de *Dorotéia* no período em que se desejou “desagradável”, Nelson Rodrigues contabilizou em apenas dez anos duas peças interdidas (*Álbum de família* e *Senhora dos afogados*), uma que escapou por pouco de cair no ostracismo, *Anjo negro*, e outra que ninguém compreendeu. A polêmica de seus textos, aliada às frases bombásticas que lançava sempre que perguntado sobre sua criação, contribuiu para que o próprio dramaturgo fosse moldando aos poucos a sua fantasia de autor maldito, título que carregou durante todo o restante de sua vida, mesmo quando atingiu sucesso de público. Se desnor-teava na época de suas estréias, o teatro “desagradável” continuaria causando polêmica e suscitando interpretações de todo tipo. Repleto de mensagens de “alta-redundância”⁹⁶, termo de Umberto Eco para os enunciados que exageram para serem entendidos da maneira mais plena possível, os textos rodrigueanos da década de 40 parecem partir de uma necessidade de subverter a própria poética a que se dirigira em seus dois primeiros trabalhos, lançando abaixo o próprio nome do dramaturgo.

A estruturação do ciclo “desagradável” parece elaborada por meio da substituição da representação da realidade, comum no teatro da época, pela construção da subjetividade no palco. Ou seja, ao se valer da narrativa representacional, a metáfora dramática⁹⁷, como prefere Luis Arthur Nunes, o autor estaria ultrapassando: de uma simples imitação do comportamento exterior, sugestão de Aristóteles na *Poética*, àquela altura já canonizada no teatro nacional, para uma projeção imagética e textual do conflituoso mundo interior onde se configura a subjetividade das personagens. A grande perspectiva autoral seria deixar de representar a vida “real” ao mesmo tempo em que abriria os palcos para a representação de uma espécie de inconsciente “real”.

Desta forma, descortinam-se pelo menos duas maneiras de encarar o “desagradável”: como *mimese*, já que transporta para os palcos, aos moldes gregos, os

⁹⁵ FRANCIS, Paulo. *Nelson nunca foi um Intelectual*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 281.

⁹⁶ ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. (trad. Pérola de Carvalho) São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 266.

⁹⁷ NUNES, Luis Arthur. *Nelson Rodrigues: Um realismo processado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 251.

mitos ancestrais da humanidade, em especial o grande mito do incesto; e como *alegoria*⁹⁸, conceito lido à luz de Walter Benjamin, do subconsciente e inconsciente humanos. Semelhante ao que defende Magaldi, para quem essas quatro peças podem ser entendidas também como dramas realistas: “tragédia da fatalidade de um castigo esmagando sob a cólera de Deus toda uma família expiadora de um misterioso pecado ancestral” ou “reprodução fiel e crua das lutas que ocorrem no subconsciente e que têm suas raízes profundas nos recalques que impusemos aos nossos instintos desde que a sociedade precisou de disciplina familiar, de ética, para sobreviver”⁹⁹.

Historicamente, este desdobramento “desagradável” do teatro rodrigueano insinua-se ainda como a primeira aproximação do autor com o teatro vigente na época, o que configuraria certa relação dicotômica com o sistema teatral: ao mesmo tempo em que viola uma tradição já esboçada por ele próprio, construída com base em peças psicológicas de personagens bem delimitadas e até certo ponto miméticas, com a qual crítico e público demonstraram surpresa, o autor é contaminado pela movimentação teatral da época, marcando um dos poucos momentos de sua carreira em que o teatro em atividade e as suas obras estiveram, se não em comum acordo, pelo menos conectados.

No período de lançamento de suas peças “desagradáveis” (com exceção de *Álbum de família*, encenada apenas em 67), o teatro brasileiro presenciava o término do ciclo de amadorismo do qual emergira o próprio autor com a montagem de *Vestido de noiva*. O encerramento deu-se com a encenação de *Hamlet*, em 1948, e resultou num período de transição entre o amadorismo e o profissionalismo, por meio sobretudo dos trabalhos de Dulcina de Moraes e Henriette Morinau, as duas maiores encenadoras do momento. O profissionalismo culminou com a criação do TBC, Teatro Brasileiro de Comédia, também em 1948, fato que deslocou a iniciativa artística para São Paulo.¹⁰⁰

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Alegoria e Drama Barroco. In Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie*. (trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Edusp, 1986, p. 18.

⁹⁹ MILLIET, Sérgio. *Álbum de Família*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 208.

¹⁰⁰ É bastante significativo para a compreensão da história do teatro brasileiro moderno pensar que durante a sua formação, o grande centro estava fixado no Rio de Janeiro. Neste período, pré - TBC, as mais importantes iniciativas aconteciam no Rio, e São Paulo ainda era considerada uma terra provinciana em teatro. Atualmente acontece exatamente o contrário, já que o grande teatro, aquele de qualidade e com pretensões estéticas, além de praticamente todas as correntes ditas marginais e alternativas, concentra-se essencialmente em São Paulo. Ainda é cedo para procurar os motivos desta inversão, mas acredita-se que a criação da TV Globo ajudou a transferir o foco artístico da cidade dos teatros para a televisão. Atualmente é inegável que o Rio de Janeiro conta com uma excelente oferta de teatros, porém as peças em cartaz, com raras exceções, são quase sempre

A nova era do profissionalismo no teatro, instaurando-se ao mesmo tempo em que Nelson Rodrigues chocava com seu ciclo “desagradável”, foi marcada por textos estrangeiros e pela presença de encenadores consagrados. Esta fatia da obra do dramaturgo, além de contar com a presença de Ziembinski à frente das encenações mais relevantes, dialogaria com o presente principalmente pela sua busca por textos atemporais e sem nenhuma presença da “cor local”, a típica vida da classe média, opções que marcariam conceitualmente suas futuras “tragédias de costumes”.

Ainda assim, as diferenças entre o trabalho rodrigueano e aquele que despontava com o ciclo de profissionalismo parecem bastante cruciais, sugestões da condição de protagonista alcançada pelo dramaturgo durante a trajetória de consolidação do teatro brasileiro moderno. Na sua fuga da “cor local”, o TBC escolhia sempre textos estrangeiros, apresentando como opções uma vertente francesa, existencialista e filosófica, com Jean-Paul Sartre e Albert Camus, e uma vertente americana, que pregava o naturalismo aos moldes do escritor francês Emile Zola. Contrário à encenação de textos nacionais, tendo inclusive recusado a peça *Senhora dos afogados*, como já foi citado, o TBC apresentou como proposta ao teatro brasileiro certa perspectiva atemporal por meio da internacionalização dos temas, objetivo que alcançou com muito sucesso. Neste período, o público assistiu como nunca às mais diversas peças sobre anarquistas franceses, por exemplo, e um dos dramaturgos de maior importância foi Guilherme Figueiredo. Sobre o estrangeirismo dos temas, Décio de Almeida Prado comenta:

Amanhã se não chover, de Henrique Pongetti, colocava em cena anarquistas europeus de fins do século, que pareciam então, ao contrário de hoje, ridiculamente anacrônicos e simpaticamente inofensivos. Um Deus dormiu lá em casa, de Guilherme Figueiredo, traduzia em linguagem tropical, de irreverente comicidade carioca, o enredo clássico de Anfitrião, nascido na Grécia e rejuvenescido em termos franceses por Jean Giraudoux nas vésperas da guerra. (...) A canção dentro do pão, de R. Magalhães Jr., farsa de quiproquós não destituída de graça e leveza, ocorria em Paris durante a Revolução Francesa, enquanto A Raposa e as univas, também de Guilherme Figueiredo, tinha como pretexto as fábulas de Esopo, partindo daí

direcionadas para atores em ascensão, sendo em sua grande parte chamarizes para globais e não trabalhos artísticos de qualidade, podendo-se falar, inclusive, numa retomada do antigo padrão do teatro de estrelas.

*para narrar, por sua vez, uma espécie de fábula dramática sobre a liberdade humana.*¹⁰¹

O TBC, porém, mostrou através de sua estrutura, autoproclamada profissional, que também buscou referências dentro da trajetória já conturbada de Nelson Rodrigues. Entre outras ousadias, o grupo aboliu o ponto, defendeu a naturalização do ator no ato de interpretar, acabou com o caco e promoveu a responsável pela peça o encenador, não mais o ator principal. Se estas inovações causaram polêmica na época, principalmente dentro da própria classe teatral, todos esses passos já haviam sido esboçados em *Vestido de noiva* e até mesmo em *A mulher sem pecado*, onde ponto e caco também eram proibidos, e onde não havia nenhum ator famoso para estrelar o texto e garantir a bilheteria da peça (não garantida, por sinal). Ainda que muitas inovações atualmente atribuídas ao TBC tenham sido originadas no próprio percurso de Nelson Rodrigues, o grupo manteve-se em atividade durante quinze anos (dez sob o domínio de Franco Zampari e mais cinco sob outras direções), tempo bastante elevado para os padrões nacionais, e certamente “foi o denominador comum do palco brasileiro, ao mesmo tempo em que o seu mais alto padrão de qualidade”¹⁰².

Alguns autores do período conquistaram sucesso de bilheteria e se destacaram no cenário mesmo sem vínculo algum com o Teatro Brasileiro de Comédia. Silveira Sampaio, médico de carreira e autor, diretor e protagonista de suas peças, arrebatou o público brasileiro com suas comédias. *A inconveniência de ser esposa*, *Da necessidade de ser polígamo* e *A garçonnière de meu marido*, a conhecida “Trilogia do Herói Grotesco”, foram consideradas alternativas “sadias” a Nelson Rodrigues. A esta altura já vaiado na estréia de *Senhora dos afogados*, onde a platéia uniu-se para xingá-lo de “tarado”, Nelson Rodrigues costumava dizer que gostava do estigma de maldito do teatro brasileiro, embora não compreendesse como se transformara de “gênio de *Vestido de noiva*” a “autor interdito e, se levado à cena, desgostado e desprezado até pelos amigos”¹⁰³. Num contraponto à figura de Silveira Sampaio, havia também o dramaturgo Abílio Pereira de Almeida, que contrastava com a comicidade leve do médico ao utilizar um “moralismo

¹⁰¹ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 51.

¹⁰² PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 45.

¹⁰³ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras 1996, p. 227.

feroz”¹⁰⁴ na condução de seus enredos, geralmente em torno da questão do dinheiro e daquilo que chamava de “devassidão burguesa”. Mesmo com a maturidade do TBC e a presença de vários nomes recentes, o período ainda foi de grande debilidade autoral e o saldo, negativo, conforme atesta Prado:

Os autores com que contávamos ou eram médicos e advogados que, em plena maturidade, tentavam encontrar uma carreira mais condizente com as suas aspirações profundas. Alguns demonstravam uma aguda intuição, aprendendo a próprio custo tudo o que sabiam sobre o teatro. Tal era o caso, notadamente, de Nelson Rodrigues, no drama, e de Silveira Sampaio, na comédia. Mas, de modo geral, faltavam aos nossos escritores a familiaridade, o domínio técnico da profissão, de quem se formou como homem e como artista já dentro do palco, falando a linguagem dramática como se fosse a própria.¹⁰⁵

A figura mais importante que fugia à proposta do TBC, ao mesmo tempo em que trilhava caminho próprio, está em Pedro Bloch, amigo de Nelson e, segundo Prado, “o mais desinibidamente comercial”¹⁰⁶ de todos os dramaturgos de então. Seu principal feito foi a criação do monólogo *As mãos de Eurídice*, peça que, pelo gigantesco público que levou ao teatro, encenada até mesmo em turco, inspirou Nelson Rodrigues a escrever o único monólogo de sua carreira. *Valsa n.º 6*¹⁰⁷, título da música de Chopin que a personagem Sônia, interpretada por sua irmã Dulce Rodrigues, executa no piano, foi encenada em 1951 justamente para aproveitar o sucesso do monólogo de Bloch.

Escrita num período de desemprego, antes da guinada protagonizada por sua carreira no início dos anos 50¹⁰⁸, Nelson Rodrigues reafirmava o anseio nada estético de conseguir dinheiro para ajudar o orçamento a fechar no final do mês. *Valsa n.º 6*, porém, não atingiu o sucesso que se esperava simplesmente porque Nelson Rodrigues não era o seu amigo Pedro Bloch. Enquanto *As mãos de Eurídice* contava a prosaica situação de um homem que voltava arrependido para a sua mulher, *Valsa n.º 6* trazia no enredo uma menina de 15 anos seduzida e esfaqueada pelo seu amor comprometido, Paulo.

¹⁰⁴ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 55.

¹⁰⁵ PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 60.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰⁷ RODRIGUES, Nelson. *Valsa n.º 6*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 395.

¹⁰⁸ Refere-se aqui, especialmente, à guinada que sua vida alcançou com o lançamento da coluna *A vida como ela é...*, no jornal *Última Hora*, de Samuel Weiner, em 51, e com a estréia de *A falecida*, dois anos depois.

Novamente a ultrapassagem está na maneira como a história é contada: Sônia já faleceu quando surge em cena, tocando a valsa no piano e tentando lembrar o que aconteceu, mas não sabe que está morta. Ainda no aspecto formal, *Valsa n.º 6* também inova ao realizar uma espécie de teatro poético, repleto de frases de efeito que formam um grande poema dramático: *Que o teu perfil de morta passe por entre lírios cegos e os cabelos rolando sobre o silêncio das espáduas*¹⁰⁹. A poesia de *Valsa n.º 6*, bem como a presente em todo o palavreado simbólico de seu ciclo anterior, novamente parece aproximar o dramaturgo de Antonin Artaud, para quem, no teatro ideal, “ao lado de um sentido lógico, as palavras serão tomadas num sentido encantatório, verdadeiramente mágico – por sua forma, suas emanações sensíveis e já não apenas por seu sentido”.¹¹⁰

Dirigida por Henriette Morineau, responsável pela encenação de inúmeras peças no país durante a transição para o profissionalismo, *Valsa n.º 6* quebraria o círculo de peças propositadamente difíceis de compreender de Nelson Rodrigues – iniciado com o ciclo das “desagradáveis” e levado ao extremo com a criação de *Dorotéia* - por não ter se firmado como aposta estética do autor, e sim um meio arranjado por ele para supostamente complementar a renda escassa. “Deslize” da proposta bem definida que apresentava para o seu teatro naquele momento, *Valsa n.º 6* permaneceu quatro meses em cartaz, sempre às segundas-feiras, dia ingrato para o teatro, e o autor ainda teve de dividir a bilheteria com sua irmã. Os críticos gostaram do trabalho mas não fizeram o alarde esperado. O saldo teria sido desastroso, não fosse a entrada do então desprestigiado dramaturgo no jornal *Última Hora* com a coluna que marcaria sua vida jornalística e mudaria, mais uma vez, os rumos do seu teatro:

Se o autor de Vestido de noiva, mais de quarenta anos após a estréia da peça, continua a parecer para a maioria dos críticos e dos encenadores o mais atual dramaturgo brasileiro é certamente porque foi, entre todos,

¹⁰⁹ *Paulo, que fizeste de mim, do meu rosto, dos meus quinze anos?, As lembranças chegam a mim aos pedaços, Vejo restos de memória, boiando num rio, num rio que talvez não exista..., Quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes, Que o teu perfil de morta passe por entre lírios cegos e os cabelos rolando sobre o silêncio das espáduas* são alguns exemplos do solilóquio poético apresentado por Nelson Rodrigues no período em que supostamente dedicava o melhor de sua criatividade para seu teatro “desagradável”, único com proposta poética previamente definida. www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

¹¹⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 146.

*o que mais ousou, desafiando ao mesmo tempo a moral, a lógica e o decoro artísticos.*¹¹¹

A escritora Raquel de Queiroz é mais uma que credita a importância de Nelson Rodrigues ao seu *reinventar-se constante*. Para ela, “a *Vestido de noiva* seguiram-se as demais peças do vasto repertório nelsoniano, cada uma provocando o seu impacto particular, revolucionárias todas, suscitando polêmicas apaixonadas e atingindo um nível de qualidade até hoje inalcançado pelo teatro nacional”.¹¹² Como as opções de Nelson Rodrigues de fato nunca foram as que se esperavam, como bem define o crítico Décio de Almeida Prado¹¹³, quando se imaginava que o dramaturgo encontrara o seu caminho, ainda que com toda a polêmica que a sua atualização de um ideário greco-trágico tenha trazido a reboque, novamente o autor decidiria subverter sua própria trajetória e adotaria um caminho diferente, criando então as “tragédias cariocas”.

Quando concedeu a uma obra pela primeira vez a alcunha de “tragédias de costumes”, ou “tragédia carioca”, o teatro brasileiro ainda estava na década de cinquenta, e ainda engatinhava. À semelhança dos textos encenados na época do lançamento de *Vestido*, os palcos do país ainda eram dominados pelo virtuosismo estético do TBC e a debilidade autoral reinava sob as peças de Pedro Bloch e Silveira Sampaio. Já havia, porém, o Teatro Oficina, um dos primeiros grupos com surgimento diretamente relacionado a Nelson Rodrigues, que fazia contraponto com o autor de *Vestido de noiva*, da mesma forma que seguia indicações dos inéditos de Oswald de Andrade¹¹⁴, da mesma maneira que o próprio autor fazia contraponto com o Teatro Brasileiro de Comédia, numa “continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária”¹¹⁵.

Juntamente às dificuldades ainda presentes no Brasil deste período pré-teatro engajado, onde se substituíra sem muito lucro (monetário e artístico) a ditadura da revista pelos dramas estrangeiros, está a própria responsabilidade de Nelson Rodrigues por mais

¹¹¹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 136.

¹¹² QUEIROZ, Raquel de. *Nelson Rodrigues na Literatura Brasileira*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 238.

¹¹³ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 271.

¹¹⁴ Sobretudo na apropriação da idéia de um teatro capaz de absorver circo, ópera e revista, entrevista já na obra de Oswald de Andrade.

¹¹⁵ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 24.

esta mudança de paradigma do teatro nacional e de sua própria obra. Sua coluna de crônicas *A vida como ela é...*, no jornal *Última Hora*, já era a página mais comentada do país, e não havia um leitor que ignorasse as exíguas linhas escritas diariamente pelo dramaturgo. Para fascinar os brasileiros com situações da “vida real”, escrevia todas as manhãs alguma história inédita sobre adultério, enfatizando sobretudo as situações em que a infidelidade partia da mulher. O tema era invariavelmente o mesmo – os traidores e os traídos do subúrbio carioca – e sob este mote foram criadas mais de 2.000 histórias, todas capazes de sucesso instantâneo.

A linguagem, coloquial e repleta de gírias, as citações populares e as discussões sobre futebol e personalidades brasileiras entregaram ainda mais notoriedade ao polêmico dramaturgo, definido nesta fase por Adriana Facina como “o *flaneur*, o cronista, o indivíduo de atitude distanciada que recria formas diferentes de sentir a cidade”¹¹⁶. A diferença é que, desde a sua estréia no jornal *Última Hora*, o povo agora adorava Nelson Rodrigues. E Samuel Weiner, dono do veículo, aproveitou o bom momento para lançar também em suas páginas folhetins rocambolescos escritos pelo autor – e assinados com os mais diversos pseudônimos, já que Nelson Rodrigues, importante frisar, não queria manchar a imagem de dramaturgo sério e experimental.

Além de ganharem as ruas do país, contribuindo para o aumento nos rendimentos do jornalista, *A vida como ela é...* parece ter contaminado o Nelson Rodrigues dramaturgo. Envolvido com as traições daquela gente que gritava gírias em inglês, não perdia um Fla-Flu e curava sua libido exacerbada com o vizinho ou a vizinha ao lado, Nelson Rodrigues acabou transpondo para o teatro o universo de suas manhãs na redação do jornal. Trabalhou a seu favor a má sorte alcançada com seu ciclo de peças “desagradáveis”, ora interditado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda, ora atravessando estréias com a casa praticamente vazia, ora ainda encenado aos gritos para cobrir as vaias intermináveis.

A crítica não demoraria a perceber a nova mudança de foco proposta pelo dramaturgo. O psicanalista Hélio Pellegrino, amigo e estudioso de Nelson Rodrigues¹¹⁷,

¹¹⁶ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma leitura antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 151.

¹¹⁷ O texto de Hélio Pellegrino, *Boca de Ouro*, é um dos melhores trabalhos sobre o caráter mítico da obra de Nelson Rodrigues. Nele, o psicanalista procura justificar a megalomania do bicheiro carioca a partir da humilhação de seu próprio nascimento, dentro de uma pia de gafeira. Neste texto, ainda, o psicanalista

dividiu, no calor dos acontecimentos, a trajetória do dramaturgo em duas fases: a primeira seria o espaço artístico destinado aos arquétipos, entendido aqui no sentido de Patrice Pavis¹¹⁸, e a segunda fase, o lugar escolhido pelo dramaturgo para um desfile de pessoas comuns, gente do subúrbio, amigos prováveis de seus personagens de *A vida como ela é...* A opção pelo subúrbio, inclusive, parecia absolutamente consciente na poética rodrigueana do período: “Sou um suburbano. Acho que a vida é mais profunda depois da praça Saens Peña. O único lugar onde ainda há suicídio por amor, onde se morre e se mata por amor, é na Zona Norte”¹¹⁹.

Peça escrita em 26 dias, *A falecida* inauguraria o novo projeto poético rodrigueano contando a história da frustrada Zulmira, mulher tuberculosa que compensa a falta de expectativas em vida com o sonho de um enterro de luxo. A obsessão por possuir um último ato cerimonioso de rainha é tão grande que ela chega a exigir o dinheiro necessário do marido Tuninho, desempregado, fanático por futebol e exímio gastador em mesas de sinuca. Como se pode perceber, a diegese passou do “qualquer lugar, qualquer tempo”, com a típica inflexão atemporal do teatro "desagradável", para a Zona Norte carioca dos anos 50. Desta forma, as personagens não representariam mais arquétipos nem se estruturariam como alegorias de algum sentimento escuso presente na alma dos indivíduos; o que Nelson Rodrigues começava a mostrar então, com todas as suas nuances e peculiaridades, era o cotidiano do Brasil.

pretende traçar um paralelo entre as duas fases de Nelson Rodrigues, defendendo que o caráter mítico permaneceu, o que mudou foi apenas o tratamento dado pelo dramaturgo à mitologia.

PELLEGRINO, Hélio. *Boca de Ouro*. In MAGALDI, Sábado (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 217.

¹¹⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 24.

Aqui arquétipo é entendido como:

“Em psicologia junguiana, o arquétipo é um conjunto de disposições adquiridas e universais do imaginário humano. Os arquétipos estão contidos no inconsciente coletivo e se manifestam na consciência dos indivíduos e dos povos por meio dos sonhos, da imaginação e dos símbolos. A crítica literária apossou-se desta noção para desvendar, para além das produções poéticas, uma rede de mitos que têm origem numa visão coletiva. Ela busca o rastro de imagens recorrentes reveladoras da experiência e da criação humanas (a falta, o pecado, a morte, o desejo de poder, etc).

Um estudo tipológico das personagens dramáticas revela que certas figuras procedem de uma visão intuitiva e mítica do homem e que elas remetem a complexos ou a comportamentos universais. Dentro desta ordem de idéias, poder-se-ia falar de Fausto, Fedra ou Édipo como personagens arquetípicos. O interesse de tais personagens é ultrapassar amplamente o estreito âmbito de suas situações particulares segundo os diferentes dramaturgos para elevar-se a um modelo arcaico universal. O arquétipo seria portanto um tipo de personagem particularmente genérico e recursivo dentro de uma obra, uma época ou dentro de todas as literaturas e mitologia”.

¹¹⁹ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

Em *Perdoa-me por me traíres*, a peça seguinte, divide a ação em duas vertentes. Primeiramente expõe a história da menina Ritinha, reprimida pelo tio Raul, que vai buscar um sentido para a vida através da prostituição; em seguida aborda a revelação da verdadeira história da mãe da protagonista, apresentada pela primeira vez à garota por tio Raul como a grande responsável, com suas constantes traições, pela ruína psicológica do pai. *Os sete gatinhos*, de 58, aborda questões semelhantes ao retratar a vida de uma família degradada, moral e socialmente, onde o pai agencia a prostituição das quatro filhas mais velhas para resguardar a virgindade da caçula. O “bem” da menor é conservado para que ela arranje um bom casamento e salve a família da penúria. Temas agressivos que, percebe-se neste momento, alimentaram a própria estética da agressividade cênica adotada pelo Teatro Oficina, surgido também em 58.

Neste mesmo ano, o Brasil assistiu à eclosão de um grande sucesso, de público e crítica, com a encenação da peça *Eles não usam black-tie*. Escrito por Gianfrancesco Guarnieri, também ator, o texto faz contraponto com o projeto rodrigueano ao criar um teatro político de mentalidade mais diretamente social, sem os filtros de que a dramaturgia rodrigueana costumava se valer para construir sua visão da sociedade brasileira. A peça conta a história de um pai e seu filho que, empregados de uma mesma empresa paulista, vislumbram na possibilidade de greve a redenção e o massacre da classe operária. Ainda que não apresentasse caráter panfletário algum, típico elemento do teatro didático em formação neste período, *Eles não usam black-tie* representava o ideário do teatro político ao abordar as lutas reivindicatórias do proletariado. A peça estreou em 22 de fevereiro e chegou à impressionante marca de 512 apresentações em dois anos, ininterruptos, salvando o próprio Teatro de Arena da falência.

Enquanto Nelson Rodrigues procurava descortinar ao público a tensão de um tempo que oscilava entre o velho e o novo, marcado ao mesmo tempo pelas inovações culturais e pela tonalidade moralista do pensamento, a presença de *Eles não usam black-tie*, elaborada em contraponto à dramaturgia rodrigueana, acabaria configurando um teatro que explodiria na década seguinte, em conjunção com a Ditadura imposta pelos militares em 31 de março de 1964, ou 1º de abril, como preferem alguns pesquisadores. Marcado pelo nacionalismo exacerbado e pela defesa de um engajamento partidário e ideológico, o período histórico onde o autor edificou suas “tragédias de costumes” confunde-se com o florescimento do

teatro político brasileiro que, apesar de restrito a temáticas muito específicas, e por isso mesmo pouco influentes sobre os dramaturgos posteriores, conseguiu enfim trazer maturidade ao teatro brasileiro¹²⁰.

Em sua fase mais profícua, contemporânea ao apogeu das “tragédias de costumes” rodrigeanas, o teatro político alcançou plenitude por meio do domínio eminente do Teatro de Arena, praticamente uma unanimidade para toda a *intelligentsia* brasileira de então. Liderada por Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho (o Vianninha) e Gianfrancesco Guarnieri, a companhia defendia o engajamento, pregava o teatro de tese e assumia forte conotação esquerdista, clara influência dos tempos dicotomicamente divididos que antecederam o período militar, sobretudo na questão da campanha da legalidade do vice-presidente João Goulart, e que parece ter afetado a todos os representantes do teatro nacional, excetuando Nelson Rodrigues.

Mesmo com uma diferença facilmente demarcável, parece haver certa aproximação entre a busca do Teatro de Arena por um teatro capaz de retratar a política nacional e os objetivos perseguidos pelo autor de *Vestido de noiva* em toda a sua dramaturgia. As intenções eram bastante diferentes, mas é possível entrever nos fundadores do Teatro de Arena influências de Nelson Rodrigues, empenhado que estava em sua própria reconstrução do brasileiro típico desde *A falecida*. E, numa outra direção, cabe também a hipótese que o próprio dramaturgo, homem de seu tempo que jamais perdia o *hic et nunc* de vista, teria sido igualmente influenciado pela brasilidade trazida pelo teatro engajado. Apesar de semelhantes em objetivos, o projeto do Teatro de Arena pregava uma popularização também no sentido do espetáculo, já que, em moldes brechtianos, então em voga na cartela de referências dos dramaturgos brasileiros, havia certa preocupação com o caráter popular já na encenação: “os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala”¹²¹.

¹²⁰ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 6.

Aqui, o autor defende que a maturidade começou a imperar no teatro brasileiro principalmente por causa da aposta no autor local. Como exemplos desta maturidade, Prado cita *A Moratória* (1955), de Jorge Andrade; *Auto da Compadecida* (1956), de Ariano Suassuna; *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri; *Chapetuba Futebol Clube* (1959), de Oduvaldo Vianna Filho; *O Pagador de Promessas* (1960), de Dias Gomes; e *Revolução Na América do Sul* (1960), de Augusto Boal.

¹²¹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 66

Num momento posterior, e principalmente após a percepção dos limites do drama realista proposto a princípio¹²², Augusto Boal reformularia as convenções do Teatro de Arena ao apelar para o farsesco, abandonando, deste modo, os processos naturalistas. A ironia autoral imposta às peças abriria espaço, então, para personagens que se chamavam apenas Anjo da Guarda (cuja língua materna era, sugestivamente, o inglês) e Patrão, referenciando diretamente aos problemas sociais do Brasil, além de propor uma ultrapassagem do retrato na elaboração de legítimas alegorias das infra-estruturas econômicas, mentais e sociais. Na realidade, a proposta poética do teatro político estava de acordo com o cinema do período, marcado por chanchadas que parodiavam a situação brasileira, principalmente por meio de filmes como *O Homem do Sputnik*¹²³, de Carlos Manga. Não por acaso, foi nesta época de ouro para o teatro e o cinema político brasileiro que Nelson Rodrigues esteve mais preocupado em radiografar os homens em seus momentos íntimos mais definitivos, posicionando, entretanto, o caráter *político* de sua denúncia como consequência de todo um projeto estético maior, a tensão temática entre os velhos tempos e a modernidade, e não objetivo central.

Deste grupo assumidamente influenciado por Brecht, inclusive no que diz respeito à criação de um teatro *do* povo e *para* o povo e à colocação de um mesmo ator interpretando vários personagens¹²⁴, o legado maior parece ter sido os textos de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, trabalhos nos quais a companhia objetivou explicar ao povo uma espécie de versão não-oficial da trajetória dessas personagens da história brasileira. Consideradas por Prado respostas brasileiras ao brechtianismo¹²⁵, as duas peças escritas em conjunto por Boal e Guarnieri não mudaram o povo como intentavam; fizeram, porém, tanto sucesso que abriram caminho para uma série de grupos e personagens isolados que logo começariam a fazer parte deste teatro político.

¹²² Sobre estes limites, Prado comenta que: “O realismo, por mais flexível que seja, nunca cessa de opor obstáculos a quem pretenda expor sem subterfúgios o seu pensamento político, tanto por dar preferência ao concreto, ao indivíduo, quanto por postular a ausência de qualquer tipo de mensagem direta. O criador, tendo de apagar-se perante as suas criaturas, introduz uma grave contradição interna se reaparecer em cena para doutrinar – nem era outro o defeito das peças de tese”.

Ibid., p. 69.

¹²³ *O Homem do Sputnik*. Carlos Manga, 1960.

¹²⁴ Técnica que se adequava perfeitamente ao teatro brasileiro de então, sempre carente em recursos, onde, muitas vezes, continuava-se sem remunerar até mesmo os atores principais.

¹²⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 70.

Dias Gomes e Ariano Suassuna foram duas dessas figuras influenciadas tecnicamente pelas encenações de *Zumbie Tiradentes*. Atuantes nos anos 60 sob a égide de um momento estético atualmente conhecido como ciclo nordestino, quando a ditadura já lotava os porões, foram contemporâneos ao apogeu das “tragédias de costumes”. Neste mesmo contexto, concentra-se a contribuição do Centro Popular de Cultura, CPC, fundado no Rio de Janeiro em 1961. Vinculado à União Nacional dos Estudantes, UNE, o CPC opunha-se ao Teatro de Arena, onde fora germinado, ao propor um teatro ágil e improvisado cujas pretensões eram infinitamente políticas e esteticamente débeis. Sobre a proposta do CPC, Prado afirma:

O propósito do grupo, desde o início, era fazer um teatro rápido, ágil, improvisado a várias mãos, sem pretensões exceto a de servir, capaz de atender às necessidades imediatas da propaganda revolucionária, de trocar em miúdos os temas ideológicos, de correr em poucas horas ao local de um comício ou de subir aos morros cariocas para debater sob forma dramática as dúvidas do operariado. Todos os seus participantes - e havia entre eles gente da melhor qualidade artística e humana - rememoram com saudade o ambiente de camaradagem então reinante, o prazer de trabalhar por uma causa que julgavam justa e para uma vitória que parecia iminente¹²⁶.

Porém, enquanto as alegorias de Dias Gomes e o *Auto da Compadecida*, de Suassuna, arrastavam estudantes engajados ao teatro, Nelson Rodrigues não só seguia firme o seu caminho de retratar as nuances psicológicas do brasileiro como gritava seu ódio ao teatro político em colunas nos principais jornais. O mesmo autor que brandia contra a invasão dos biquínis e os “padres de passeata”¹²⁷, agora em suas crônicas sobre assuntos diversos, relataria a sua desilusão com o teatro engajado e de tese:

E talvez seja esta a santa verdade. Dizia-se que o Brasil é um país racional. Já não sei, e tenho as minhas dúvidas. Os atores não

¹²⁶ *Ibid.*, p. 99.

¹²⁷ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 96.

Sobre os padres engajados, Nelson Rodrigues construiu frases que demonstram com clareza o teor de suas críticas:

“O padre de passeata é, hoje, uma ordem tão definida, tão caracterizada como a dos beneditinos, dos franciscanos, dos dominicanos e qualquer outra. E está a serviço do ódio”.

“A Igreja está ameaçada pelos padres de passeata, pelas freiras de minissaia e pelos cristãos sem Cristo. Hoje, qualquer coroinha contesta o papa”.

RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 144.

representam, e também o romancista não faz romance, nem o poeta, poesia, nem o pintor, pintura, nem o cineasta, filmes. Sim, as coisas que devem ser feitas, ninguém as faz. Cabe então a pergunta: - e por quê? Primeiro, porque tanto o teatro, o romance, a poesia, a pintura ou a música vivem de umas tantas ou quantas individualidades fortes, crispadas, miguelangescas. E hoje o artista prefere ser ninguém, isto é, ele morre em classes, assembleias, discursos e passeatas. O artista é um cadáver¹²⁸.

Embora suas peças neste período em nada estivessem contaminadas por este tipo de rumor político (ideológico e, de certa forma, com forte caráter panfletário) que mobilizava todo o país e até mesmo a classe teatral, o diálogo que norteia todo o sistema literário já estava efetivamente solidificado. Nelson Rodrigues e os dramaturgos de seu tempo “conversavam” o tempo inteiro, muitas vezes através de suas próprias peças, e edificavam suas propostas poéticas em conjunto, mesmo que a contraponto. Esta preocupação com a criação de uma consciência teatral estaria se consolidando pela primeira vez na história do teatro brasileiro.

Em 1960, no auge do Teatro de Arena, o autor lançou a peça *Boca de Ouro*. Apesar de tratar da vida de um bicheiro carioca, figura de relevância para a compreensão do cenário político e social brasileiro, a personalidade do protagonista é trabalhada pelo autor como um retrato cujas tintas valem-se mais da psicologia do que da sociologia. Limitando-se às “tragédias cariocas”, já que Nelson Rodrigues lançava também textos de outra ordem, um ano depois estava nos palcos *O beijo no asfalto*, texto confirmador de várias características rodrigueanas, sobretudo pela distância sugerida entre o enredo central e certas questões sociais específicas em voga no momento. Lançada praticamente junto à fundação do lendário CPC, *O beijo no asfalto* foi inspirada na história de um repórter do jornal *O Globo*, Pereira Rego, que, após ser atropelado por um arrasta-sandália, espécie de ônibus antigo, pede um beijo a uma jovem ao perceber que está perto da morte. Nelson Rodrigues aproveitou o fato, mexeu um pouquinho aqui, outro pouco ali, e acabou levando aos palcos a fábula de um anônimo que, agonizando após um atropelamento na praça da Bandeira, pede um beijo a outro homem, Arandir, jovem de coração puro e atormentado. O repórter Amado Ribeiro, colega real de Nelson Rodrigues no jornal *Última Hora*, também retratado pelo autor em seu folhetim *Asfalto Selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus*

¹²⁸ IDEM. *A cabra vadia – Novas confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002, p. 144.

*pecados*¹²⁹, presencia o beijo e, sensacionalista, fez do fato manchete, transformando a vida de Arandir numa legítima tragédia. Como é possível perceber, nada de política partidária, muito menos luta social: o universo rodrigueano parece buscar em locais alheios à política social suas razões para a impossibilidade da experiência humana.

Sua peça seguinte, *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária*, já causou polêmica com o título. O cronista mineiro que dá nome ao texto sempre foi um dos melhores amigos do dramaturgo, que nutria por ele apreço grande tão exclusivo que o transformou diversas vezes em protagonista de suas crônicas nos jornais. Segundo o próprio Nelson Rodrigues, o nome da peça foi apenas um meio encontrado para homenagear o companheiro, imortalizado momentaneamente na fachada dos principais teatros, não bastasse as quarenta e sete vezes em que é citada uma suposta frase¹³⁰ sua no texto. O discreto cronista não gostou nem um pouco da brincadeira e, como protesto, recusou-se a assistir à peça. Para sorte de Nelson, decidiu levar a amizade adiante.

Polêmicas à parte, *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária* continuaria destoando do ideário teatral político dominante naquele Brasil de 1962 ao contar a história de Maria Cecília, moça bela e rica que finge ter sido estuprada por cinco homens num terreno baldio. Levando adiante sua interpretação política *sutil* da sociedade, diferenciando-a dos outros grupos, portanto, o autor parece discutir o desmoronamento da família tradicional brasileira por meio agora da decadência da tradicional e depravada família Werneck, núcleo de Maria Cecília. Ao mesmo tempo, promove certo debate entre os valores passados e a sociedade contemporânea, sobretudo por meio da tentação de Edgard, pobre contínuo da empresa do milionário dr. Werneck, incitado por todos a se casar com a moça em troca de uma polpuda quantia em dinheiro.

Na passagem do “desagradável” ao mundo carioca, a linguagem da dramaturgia rodrigueana transforma-se de maneira significativa, tornando-se menos poética e mais despojada, cedendo espaço às conversas triviais do cotidiano, e passando a denotar mais do que a conotar. Parece perder, em última instância, aquilo que Amália Zeitel chama de “metáfora aberta”, elemento do teatro “desagradável” responsável pela capacidade das

¹²⁹ RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

¹³⁰ Otto Lara Rezende jurou que jamais disse a famigerada frase, “O mineiro só é solidário no câncer”. O sucesso da peça, porém, associou definitivamente a frase à figura do escritor, que chegou a dizer alguns anos depois que foi como se Nelson Rodrigues tivesse lhe pregado um rabo.

personagens de viverem “o símbolo como se fosse uma coisa concreta e, por isto mesmo, permitindo-nos interpretar tal ou qual ação como a metáfora aberta aos significados pertinentes em cada situação”.¹³¹

No âmbito temático, as peças cariocas parecem afastar-se do projeto “desagradável” pela sugestão de certa crítica social que o primeiro, pelo caráter *hors du temps*, não teria condições de realizar. Mesmo de maneira diversa ao teatro político de então, Nelson Rodrigues realiza em seu teatro pós - *A falecida* seu diagnóstico “das marcas do tempo que moldam a face da sociedade”¹³², como define Maria Lúcia Ribeiro. O novo objetivo sugere um afinamento cada vez maior com a realidade do dia-a-dia, tanto no trato de temas próprios deste cotidiano quanto na forma como eles são abordados, daí o uso original de gírias, estrangeirismos e frases entrecortadas. Sobre as mudanças no paradigma da linguagem, Bárbara Heliodora opina:

*Do mesmo modo que falha na grande maioria dos casos em que tenta, conscientemente, ser greco-trágico e literário-poético, Nelson Rodrigues acerta quando, como em O beijo no asfalto, restringe-se a uma simplicidade que resulta trágica e poética. O fracionamento do diálogo, sua total sujeição à temática da obra, a não ser pelas pequenas e rápidas intromissões de frases irrelevantes que, realmente, ocorrem nos diálogos cotidianos de cada um de nós, é um dos pontos altos de O beijo no asfalto. Não é por experiência formal, por procura do paradoxo ou do pitoresco, que o diálogo se fraciona (...), mas é extraordinário que ele tenha sido captado com tamanha acuidade e inserido em um texto dramático.*¹³³

Embora soe sem fundamento o comentário de Heliodora sobre os momentos em que Nelson Rodrigues excursiona no terreno da poesia "desagradável", posto que é lá que começa a ensaiar a *dupla tensão* comum a toda sua dramaturgia, a crítica, de 1961, vale por cristalizar o caráter cotidiano da linguagem do autor, ponto-chave já destacado por Manuel Bandeira em sua primeira análise de *Vestido de noiva*. Para embasar sua teoria, Heliodora

¹³¹ ZEITEL, Amália. *Nelson Rodrigues: Autor Vital*. In MAGALDI, Sábato (org.). Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 243.

¹³² RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Ambigüidade Exemplar*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 261.

¹³³ HELIODORA, Bárbara. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 222.

transcreve então um trecho de *O beijo no asfalto*¹³⁴, emblemático das realizações dialógicas do novo teatro rodrigueano:

DÁLIA – Olha!
SELMINHA – O quê?
DÁLIA – Acabou o café. O pó.
SELMINHA – Mas tinha!
APRÍGIO – Não precisa!
DÁLIA – Eu me esqueci de.
SELMINHA – Pede na vizinha.
APRÍGIO – Escuta.
DÁLIA – Chamei pelo muro mas não tinha ninguém.
*SELMINHA – Dá um pulo*¹³⁵.

Dentro deste contexto, as elipses pertencentes ao mundo dos diálogos mostrariam ao público uma outra parte da comunicação, o silêncio do subentendido, até então nunca representado nos palcos brasileiros, o que sugere outro tipo de ultrapassagem. Afora as personagens medíocres, os assuntos tipicamente brasileiros e a recriação da vida dos subúrbios cariocas – ou, numa segunda leitura, a reconstrução da mentalidade inerente, para o autor, ao subúrbio do Rio de Janeiro -, uma das grandes unidades formais do teatro rodrigueano das “tragédias cariocas” aconteceria exatamente nesta modalidade de discurso. Nelson Rodrigues não parece mais preocupado em dotar seus diálogos de imagens poéticas; seu interesse agora seria revelar como se processa a comunicação “real”, os instrumentos e os modos de dialogar da “vida como ela é” narrada em sua coluna jornalística. Para o francês Michel Debrun, ainda que haja certa descida, do Olimpo à vida real, tal decaída não acontece na autoria rodrigueana:

O que lhe interessa [a Nelson Rodrigues], obsessivamente, é surpreender o instante de livre abandono ao escuso, ao sórdido. A mediocridade e a degradação se consubstanciam numa gama rica, embora não infundável, de situações pré ou paratrágicas, e não

¹³⁴ RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 941.

¹³⁵ HELIODORA, Bárbara. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 224.

*propriamente trágicas. Nelson Rodrigues é o Shakespeare da mediocridade. O que não quer dizer um Shakespeare medíocre*¹³⁶.

Para concluir a discussão das relações entre o teatro “desagradável” e a dramaturgia pós - *A falecida*, é possível apontar como principal diferenciação entre ambos os projetos uma questão que, na verdade, simboliza a grande problemática da própria origem do teatro, a função originária e primeira desta arte, polêmica para a qual inúmeros estudos já se dirigiram e nunca chegaram à conclusão alguma: o palco foi inventado para representar a realidade ou para recriar a realidade? O teatro deve construir uma nova vida, buscando, assim, a origem fundadora da condição de cada indivíduo, ou retratar o cotidiano de modo que o espectador se encontre nele? O teatro precisa tornar-se mais irreal e espantoso à medida que o cinema avança na história ou sua função será sempre a da representação mimética?

As duas propostas do dramaturgo estariam inscritas dentro da problemática da função própria do teatro, ao mesmo tempo diferentes e representantes de uma mesma consciência atuante, antigamente compreendidas de forma tão dicotômica que se falava em primeira e segunda fase de Nelson Rodrigues¹³⁷. Ao passo que o teatro da década de 40 insinuaria um fenômeno teatral “maior”, e mais ambicioso, principalmente pela preocupação em revelar o movimento originário da vida, gerando uma vida nova ao mesmo tempo, as “tragédias de costumes”, num sentido mais restrito de construção poética, sugeririam certa apresentação da vida cotidiana, ainda que quase sempre atravessada pelas deformações típicas do autor (menores que as encontradas nas peças “desagradáveis” ou nas peças farsescas, cujo objetivo parece ser o cômico). Para Ângela Lopes Leite, a descida do Olimpo acabou criando um teatro de sotaque fundamentado na construção de espaços apresentados ao público “como retratos de modos de viver”¹³⁸.

Para-além da condição de Nelson Rodrigues como protagonista da trajetória do teatro brasileiro moderno, empenhado na busca de um sistema, sempre atento às tradições,

¹³⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 278.

¹³⁷ Para se ter uma idéia de como era recorrente a divisão do teatro rodrigueano deste modo, conferir artigo *Nelson nunca foi um intelectual*, de Paulo Francis, onde ele usa a expressão “Nelson da primeira fase”. FRANCIS, Paulo. *Nelson nunca foi um intelectual*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 280.

¹³⁸ LEITE, Ângela Lopes. *As mulheres de Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 262.

sua importância *histórica*, a análise das dezessete peças sugere uma construção permanente no encaixe de sua autoria: a dupla tensão. Se trabalhou ora sobre personagens arquetípicas ora sobre homens e mulheres comuns do subúrbio, tematicamente seu teatro parece debruçar-se numa tensão bastante específica, a encruzilhada insinuada por seu presente histórico, afirmando no palco a ambigüidade de um período dilacerado entre o passado, que o autor parece observar com mais saudade que distância, e o futuro, ao qual dirige seu olhar de espanto. Mesmo com certa irregularidade, responsável também pelos fracassos, a segunda tensão apareceria sugerida em sua dramaturgia por meio da fronteira estética onde posiciona suas peças: entre o melodramático e o trágico. Ambas as tensões parecem marcar presença nas quatro décadas de solidificação da marca Nelson Rodrigues, ajudando na construção de um teatro que, às margens de qualquer classificação, não apenas parte da tensão como parece fazer dela seu ponto de chegada, seu movimento, seu ritmo.

2. Um autor na encruzilhada da modernidade: margens e mal-estar na fronteira dos “novos tempos”.

“De repente, passou a gripe espanhola. Ninguém pensava nos mortos atirados nas valas, uns por cima dos outros. Lá estavam, humilhados e ofendidos, numa promiscuidade abjeta. A peste deixara nos sobreviventes não o medo, não o espanto, não o ressentimento, mas o puro tédio da morte. Lembro-me de um vizinho perguntando: - ‘Quem não morreu na espanhola?’. E ninguém percebeu que uma cidade morria, que o Rio machadiano estava entre os finados. Uma outra cidade ia nascer. Logo depois explodiu o Carnaval. E foi um desabamento de usos, costumes, valores, pudores”.¹³⁹

Sim, toda a nossa íntima estrutura fora tocada, alterada e, eu diria mesmo, substituída”.¹⁴⁰

Em suas crônicas confessionais, publicadas originalmente no jornal *Correio da Manhã* de fevereiro a maio de 1967, Nelson Rodrigues comentou, num dos primeiros textos da série, a trágica gripe que matou mais de 15 mil habitantes do Rio de Janeiro nos últimos quinze dias de outubro de 1918. Além de responsabilizar a peste pela dizimação da redação inteira de um jornal bastante popular à época, bem como pelo temor que seguiu causando mesmo muitos anos depois, o autor atribui também à espanhola o ato de baixar o pano sobre o passado e descortinar de uma vez por todas um Rio de Janeiro do futuro.

Os bondes, as piteiras, as melindrosas e as casacas estavam sendo trocados, gradativamente, pelos automóveis, os cigarros industrializados, as prostitutas de beira de estrada e as mangas de camisa. A lentidão de um tempo que flanava entre um e outro poema lido sob as árvores cedeu lugar a uma pressa capaz de obrigar até mesmo cidadãos mais velhos a correr de um lado a outro, contando cada minuto, no afã de render o máximo possível. Os namoros de portão e os crimes passionais iam, na mesma medida, sumindo das páginas policiais dos jornais; ao contrário, já não se via mais um mísero ponto de exclamação enfeitando os antes corriqueiros casais de namorados que se suicidavam em conjunto. O recato deixava o umbigo de fora; o passeio na Boa Vista

¹³⁹ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, P. 54.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 57.

se transformava no biquíni dos domingos; os casais já se beijavam em plena praça pública. Se nem mesmo a morte causava mais espanto, a sexualidade, cada vez mais distante das entrelinhas, já demonstrava seus primeiros sinais de libertação.

As transformações sociais, paradigmáticas, teriam se mostrado tão radicais que deixaram pouca coisa de pé na sociedade do Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo em que se consolidava como centro urbanizado, adquirindo *status* de metrópole, a então capital da república via nascer e se consolidar também a autoria de Nelson Rodrigues. Quando estreou como dramaturgo, já era possível entrever em seu teatro o embate crítico das transformações sociais, econômicas e culturais que interpretou como conseqüências do estrago da gripe espanhola. Neste período, o Rio de Janeiro já era indiscutivelmente uma grande cidade, praticamente uma megalópole, se comparada aos padrões ainda rurais do Brasil, e muita coisa já estava perdida. Os “novos tempos”, recriados em suas crônicas e confissões, já se mostravam plenos, capazes de dominar a cidade e os novos sujeitos que transitavam nela. Numa conseqüência exclusiva à época, sua dramaturgia construiu-se juntamente ao florescimento da cidade que lhe servia de cenário, ao mesmo tempo em que recriava suas paisagens e margens, conferindo-lhes novos sentidos.

Se o termo “novos tempos” pode gerar alguma controvérsia, por apresentar-se dissociado de idéias caras ao universo acadêmico, como “modernidade”, “pós-modernidade”, “modernidade tardia” e “revolução cultural”, citando apenas alguns exemplos, ele permanece à espreita em toda esta discussão por ser a nomenclatura escolhida pelo próprio dramaturgo para lidar com a sua contemporaneidade¹⁴¹. Da mesma forma, se a tragédia da gripe espanhola não parece figurar como acontecimento-chave para a compreensão do século XX no Brasil em nenhuma teoria sociológica, reivindica-se a mesma nesta pesquisa por se tratar do momento em que o dramaturgo observou-se diante do quadro que irá buscar compreender no desenvolvimento de sua obra. Ainda assim, se o respaldo histórico é duvidoso tanto na escolha do nome quanto na seleção do marco histórico, frutos de uma ficção, ambas escolhas parecem devidamente autorizadas pela

¹⁴¹ No livro *O Reacionário*, o termo aparece em diversas crônicas. Na mais explícita delas, o autor comenta: “Não estarei insinuando nenhuma novidade se disser que em nossa época tudo se sabe. No passado, a nossa virtude ou nossa abjeção era enterrada no mistério de quatro paredes. Por exemplo: - a família. No bom tempo a família tinha intimidades invioláveis. Fazia-se o diabo dentro de um lar, com a prévia certeza de um sigilo total. Com os **novos tempos**, porém, as coisas mudaram”.
RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 266.

própria história. No texto *A capital irradiante*, Nicolau Sevcenko descreve a intensa modificação ocorrida na primeira metade do século:

No Brasil, no período estudado, esse papel de metrópole-modelo recai sem dúvida sobre o Rio de Janeiro, sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade de cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais. O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados de petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificarão esse papel da capital da República, tornando-a eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade como uma experiência existencial e íntima.¹⁴²

Da mesma forma que a industrialização permitia à capital da república crescimento cultural em relativo pé de igualdade às maiores capitais do mundo, o moderno e a modernidade que possibilitaram todo este progresso já pareciam muito mais complexos do que a criação de vias de alta velocidade e bens de consumo de todo tipo. É possível afirmar que o Rio de Janeiro nascente com o fim da gripe espanhola era uma cidade que sedimentaria sua subjetividade, sua percepção e sua sensibilidade em algo já conhecido por parte do mundo como experiência moderna. Mais do que o progresso, algo mais aparente, mais do que a industrialização, mais palpável, o que realmente alterou para sempre a capital já no princípio do século XX, intensificando-se no decorrer de todo ele, parece ter sido o florescimento da modernidade como novo paradigma. Marshall Berman tenta explicar que novo mundo é este:

Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que

¹⁴² SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In *História da Vida Privada no Brasil – volume 3*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 522.

*promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém, é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar”.*¹⁴³

Com conceituação difusa, muitas vezes contraditória, paradoxal até, pensar a modernidade é perceber, de imediato, a inexatidão de seus limites, a frouxidão de seus domínios, a diluição variada e transformadora de seus pressupostos por todas as partes da vida humana desde fins do século XIX. Há no “turbilhão da vida moderna”¹⁴⁴ algo de transitório, de fugidio, de contingente. Por conta desta capacidade autotransformativa, mutante, é possível dizer que “essa atmosfera – de agitação e turbulência, aturdimento psíquico e embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, auto-expansão e autodesordem, fantasmas na rua e na alma – é a atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna”¹⁴⁵.

Ao mesmo tempo, esta modernidade que assalta o Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues é aquela que também escapa, se desintegra, um tempo que não respeita o tempo passado¹⁴⁶. Há projeto, propósito, presença, porém há também o efêmero, o fragmentário, a descontinuidade caótica – tão visível nas grandes metrópoles. Antes de tudo, no entanto, é a modernidade do progresso. Por causa do ritmo desenvolvimentista, as cidades atraíam cada vez mais indivíduos, parte porque ofereciam melhores oportunidades, acenando para o progresso individual, parte porque “era considerada uma forma superior de existência”¹⁴⁷.

¹⁴³ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioratti) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 20.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 16.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

¹⁴⁷ NOVAIS, Fernando & MELO, João Manuel. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In *História da Vida Privada no Brasil – Volume 4*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 574.

No Brasil, as taxas de migração não paravam de subir: em três décadas, 39 milhões de pessoas migraram do campo para as cidades¹⁴⁸:

*Os trinta anos que vão de 1950 a 1980 – anos de transformações assombrosas, que, pela rapidez e profundidade, dificilmente encontram paralelo neste século – não poderiam deixar de aparecer aos seus protagonistas senão sob uma forma: a de uma sociedade em movimento.*¹⁴⁹

O fluxo constante, as transformações rotineiras e a sensação de que “não se pode pisar duas vezes na mesma modernidade”¹⁵⁰ parecem conceder à cidade moderna seu caráter de transitório. No Brasil, essas modificações na estrutura social intensificaram-se sobretudo após a década de 50, justamente o momento em que a dramaturgia rodrigueana se consolidaria na cena teatral. Esta qualidade de *efêmero* reafirma ao mesmo tempo o caráter descontínuo do tempo da modernidade, interpretado por Walter Benjamin como uma impossibilidade de experiência:

*Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar-se tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso.*¹⁵¹

Embora sejam processos lentos e contínuos, prolongando-se por todo o século XX, as faces da modernidade arrastam, às vezes aos poucos, outras aos solavancos, os valores originários do passado. Ao mesmo tempo em que se desenvolve, se urbaniza e progride, a cidade moderna parece empobrecer sua subjetividade na mesma medida em que impossibilita o acúmulo da experiência. Ao passo que “nenhuma impressão marcou mais fortemente as gerações que viveram entre o final do século XIX e o início do século XX do que a mudança vertiginosa dos cenários e dos comportamentos, sobretudo no âmbito das

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 581.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 584.

¹⁵⁰ BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioratti) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 22.

¹⁵¹ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 118.

grandes cidades”¹⁵², a experiência subjetiva decresce até quase o ponto de se extinguir. Aí está uma das grandes contradições da modernidade: embora o mundo se movimente numa frequência capaz de produzir infinitos novos assuntos, nossa sensibilidade já não os capta mais com tanta eficácia - e, quando capta, mal consegue expor o que permaneceu:

*Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual”.*¹⁵³

Nelson Rodrigues parece ter construído sua dramaturgia justamente sobre a modernização crescente do século XX e a modernidade de uma experiência subjetiva e sensível que persiste até os dias de hoje. Ao mesmo tempo em que é produto do projeto moderno da cidade do Rio de Janeiro, curiosamente seria ele o crítico mais contumaz à nova experiência. A posição paradoxal do dramaturgo dentro do Brasil moderno, produto e crítico ao mesmo tempo, apenas um porque é também o outro, parece evidenciar-se mais claramente com a compreensão de sua poética autoral.

Autor da tensão e do *entrelugar*, seja tematicamente - entre os “novos tempos” e o mundo à beira da implosão - seja esteticamente - entre o melodramático e o trágico, como veremos na seqüência -, Nelson Rodrigues pensou sua própria obra ao mesmo tempo em que marcava o teatro moderno brasileiro. Seu segundo texto, *Vestido de noiva*, chamou atenção justamente por misturar passado e presente, numa óbvia relação com a nova sociedade, instável, ainda em formação, desafiando o ilusionismo típico das peças realistas que perambulavam pelos palcos brasileiros. Aclamado pelo público e amado por toda crítica ao conceder independência e estilo à nossa cena ainda tão deficitária, optaria por sedimentar seu teatro futuro no complexo espaço da encruzilhada. Esteticamente, mais do que promover uma ruptura, conseguiu ser tudo e nada ao mesmo tempo, o que hoje soa apenas como mérito: “Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais”.¹⁵⁴

¹⁵² SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In *História da Vida Privada no Brasil - volume 3*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 524.

¹⁵³ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 118.

¹⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 118.

Se o contexto estético da dramaturgia rodrigueana alimenta-se deste *para-além*, num extrapolar dos gêneros que alcança sempre aquele *entrelugar* onde tudo parece dissolvido e concentrado, sua mais evidente fronteira, a disposição temática de seu teatro também reivindica uma margem. Seu tema maior sugere sempre algum *processo de desintegração*, seja do homem, aniquilando-se pela vida moderna, seja da sociedade, destruindo-se com os novos valores, seja ainda da família, destruindo-se pelo excesso de luzes e pela dissipação dos “novos tempos”. Embora apresentem os mais variados enredos, suas dezessete peças sugerem certa unidade que reflete em parte as personagens e situações a que sempre recorre, em outra parte o desejo de expor, ininterruptamente, e das mais variadas maneiras, esse mundo à beira do desmanche, esse Rio de Janeiro titubeante, essa cidade plena de mal-estar.

O teatro rodrigueano parece edificar-se tematicamente na tensão que atravessa o homem moderno em choque consigo mesmo e a cidade que lhe dá cada vez mais provas da impossibilidade de permanência. Nela, o indivíduo parece deslocado, desarranjado, como uma peça fora da engrenagem. Equilibra-se em uma perna só para dar conta dos valores que teima em resguardar; finge fechar os olhos às propostas tentadoras e cotidianas. Muitas vezes, sua cidade assemelha-se a um campo de perdição, um asfalto selvagem – não por acaso o título do folhetim em que conta a história de Engraçadinha¹⁵⁵. Oferece-lhe dinheiro fácil, em troca da sua honestidade fora de moda; entrega-lhe sexo livre, no lugar do amor verdadeiro que ambiciona; impõe-lhe novas alternativas, como o incesto, o homossexualismo, o casamento por conveniência financeira. Impossibilidades, sugere o autor, pinçadas na própria cena do cotidiano: “O Brasil sempre teve um tom de catástrofe, de 5º ato de uma tragédia bravíssima”¹⁵⁶.

Às vezes, essa cidade é repleta de casas em processo de desabamento, que o protagonista teima em manter de pé, como o Herculano de *Toda nudez será castigada*. Às vezes a casa já caiu, e nesses casos a culpa é sempre dos “novos tempos”, acelerados e trôpegos, como em *Os sete gatinhos*. Às vezes é a própria tentação que se constitui, acenando com um cheque capaz, enfim, de enquadrar (quase) qualquer um nessa nova terra

¹⁵⁵ RODRIGUES, Nelson. *Asfalto Selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

¹⁵⁶ MERCADANTE, Luiz Fernando. *20 perfis e uma entrevista*. São Paulo: Siciliano, 1997, p. 224.

de fortunas, embora não sejam nem tão ricas nem tão inocentes. Sempre seus indivíduos parecem situados na encruzilhada de um tempo histórico por excelência:

O homem na rua moderna, lançado nesse turbilhão, se vê remetido aos seus próprios recursos – freqüentemente recursos que ignorava possuir – e forçado a explorá-los de maneira desesperada, a fim de sobreviver. Para atravessar o caos, ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade.¹⁵⁷

Embora reconhecesse os avanços técnicos de seu tempo (ele próprio utilizou vários recursos de cinema e áudio em suas peças de teatro), Nelson Rodrigues parece ter se voltado para o *drama* da modernidade. Não lhe interessaram, ao menos diretamente, as renovações tecnológicas de toda ordem, e sim o passo em falso de um tempo cheio de promessas. Seu lugar histórico privilegiado, onde ainda sentia o passado mais palpável do que uma mera lembrança, onde já podia receber cotidianamente esboços do futuro, mesmo que paradoxalmente meio gastos, parece ter autorizado sua obra a pensar o contemporâneo a partir das margens e fissuras. Seu tempo parece mais que uma tensão, é uma fronteira; da mesma forma que sua estética se desdobrará também *para-além* da dialética, tornando-se, pela não resolução, pela vontade de tensão, pela pulsão do acúmulo, ela própria uma outra fronteira. Neste território exclusivo de *passagem*, desvendando paisagens recentes, o descrédito de tal autoria parece ser com todo o vendaval; e, no dilúvio, ele sempre se posicionou do lado dos que caíam. Toda sua moderna dramaturgia estará a serviço, sempre, desta tomada de posição. Ângela Lopes Leite sugere a mesma intensidade temática:

Nelson Rodrigues levanta questões de ordem moral na medida em que focaliza o indivíduo entregue às complexidades da vida moderna – à perda da identidade própria na multidão, à mecanização, à

¹⁵⁷ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioratti) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 154.

*instabilidade, à insatisfação, à afirmação dos direitos da mulher, à angústia.*¹⁵⁸

Neste contexto de *crise*, ainda que travestida de *desenvolvimento*, a própria dimensão trágica rodrigueana passa pela questão, irreconciliável, da escolha. Há um mundo em transição, instável, sexualizante, fora do controle, capaz de desprezar antigas normas como se nunca tivessem encontrado eco social. Há um outro mundo, perdido, distante, agonizante, o mundo do amor sincero, da virgindade resguardada, dos princípios cultivados. Há um embate, uma fronteira, sem dúvida, e a escolha parece ser entre o novo e o velho, sobretudo no que diz respeito à ética e à sexualidade. Os que optam pela modernidade implantada no Brasil após a gripe espanhola, e mais ainda após a década de 50, parecem receber o “castigo merecido”, afundando junto ao limbo do mundo, e estes são muitos. Aos que se mantêm fiéis, mesmo em meio a toda dissipação, o prêmio não é nada menos do que a redenção, o abrigo, o fim do mal-estar.

A salvação, sugere sua dramaturgia, acontece para aqueles capazes de manter os olhos bem abertos à nova realidade, num óbvio contraste com quem se deixa manipular por uma modernidade traiçoeira dos costumes. Aos que sucumbem, a dor; aos que conseguem fugir da cegueira dos “novos tempos”, mantendo-se lúcidos mesmo em meio às muitas promessas nebulosas, o raro (e deslocado) amor, espécie de paraíso perdido do autor.¹⁵⁹ Como se pode perceber de antemão, a redenção não sugere cunho moralizante na dramaturgia de Nelson Rodrigues; ela está a serviço de uma temática muito específica, *para-além* de uma ética, a temática do embate nascida de um tempo ainda dividido entre o velho e novo, fatiado em desejos aparentemente irreconciliáveis. Pensando antropologicamente a cidade, Adriana Facina vislumbra esta mesma narrativa da fissura, mundo “em transição”¹⁶⁰, dialeticamente construída na obra do dramaturgo:

¹⁵⁸ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 36.

¹⁵⁹ No teatro de Nelson Rodrigues, o amor parece adquirir a forma de uma ilusão, na acepção freudiana do termo: diferentemente do “erro”, “o que caracteriza a ilusão é o fato de derivarem de desejos humanos.” FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 49.

¹⁶⁰ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 163.

Pode-se perceber, no entanto, na crítica rodriguiana, uma dupla dimensão: o processo civilizador construído pela modernização retira progressivamente das normas e valores sociais mais rígidos o poder de controlar a conduta dos indivíduos, já que estes ganham autonomia e legitimidade para rompê-los, passando tal atribuição para o autocontrole. Porém, ao mesmo tempo que gera frieza e indiferença, esse processo também permite que aflorem os instintos mais animais dos seres humanos.¹⁶¹

Assim, ao mesmo tempo em que impõe a necessidade da escolha, santo ou canalha, a conformação crítica da sociedade contemporânea em seu teatro permite, quase sempre, uma escolha legítima. Cabe ao ser humano, e só a ele, a decisão; o livre-arbítrio concedido à sua humanidade parece afastá-lo do conservadorismo que tal idéia de “paraíso perdido” poderia impregnar em sua dramaturgia. Se havia um refúgio sonhado por muitos de seus personagens, a salvo do mal-estar contemporâneo, ele pode se tornar experiência através do desejo pessoal de cada personagem - se este desejo, claro, for mais valioso que os desejos sugeridos pelos “novos tempos”. Ângela Lopes Leite parece compartilhar desta idéia ao sugerir que o desvelamento da alma é o norte principal desta dramaturgia, jamais seu julgamento: “Nelson Rodrigues põe em cena as paixões da carne e da alma. Ele julgava suas personagens? Penso que não. Ele as mostra antes, na impossibilidade de atingir a plenitude”¹⁶².

Segundo Benjamin, a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores: “quem viaja, tem muito o que contar”, mas quem “ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país” também merece a narrativa, pois conhece suas histórias e tradições¹⁶³. Dentro desta teoria, Nelson Rodrigues parece pertencer à segunda família de narradores, aquele que vai falar da modernidade do seu tempo e do seu espaço, aquele que vai fazer da sua Rio de Janeiro uma cidade selvagem. A visão fatalista da modernidade, com toda a urbanização e mudança de valores acarretadas por ela, embora tenha se consolidado em sua dramaturgia como uma marca de reflexão, encontra eco nas

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 166.

¹⁶² LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 36.

¹⁶³ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Paulo Sergio Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 198.

próprias contradições que erigem a modernidade. Com o tráfego intenso como símbolo primordial¹⁶⁴, o excesso moderno muitas vezes perturba:

*Os novos recursos técnicos, por suas características mesmo, desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam. No mínimo porque as escalas, potenciais e velocidades envolvidos nos novos equipamentos e instalações excedem em absoluto as proporções e as limitadas possibilidades de percepção, força e deslocamento do corpo humano. Compare-se o símbolo máximo da nova técnica, a Torre Eiffel, com o tamanho de um ser humano médio. Ou a força de uma locomotiva, ou a velocidade de um avião.*¹⁶⁵

Em seu teatro, Nelson Rodrigues *realiza* parte da barbárie do mundo moderno comentada em suas crônicas e insinuada em *A vida como ela é...*, publicada entre 1951 e 1961. Um tanto saudosista do passado, um tanto apaixonado pelos tempos do outrora, quase sempre opositor daquele mundo novo, o dramaturgo não economizou linhas para louvar os dias passados e bradar contra a filosofia daquele futuro a cada dia um pouco mais presente. Afora o tom debochado com que zombou de toda industrialização, “Acho a velocidade um prazer de cretinos; ainda conservo o deleite dos bondes que não chegam nunca”¹⁶⁶, encarou como parte desta modernização o próprio terreno instável onde se sedimenta a condição dual do ser humano, eixo de sua dramaturgia:

*Somos nervosos, hipersensíveis, alucinados. Encontramos dentro de nós paixões sórdidas, desejos grotescos, insensibilidades loucas, idéias estúpidas, caprichos histéricos... Escraviza nossos estados de alma um desequilíbrio permanente. Vivemos de contradição em contradição. Num instante amamos e odiamos o mesmo objeto. Uma ânsia, uma insatisfação, uma loucura nos dominam. Como um cocainômano, temos delírios trágicos. Aí, transformamos uma nuvem em palácios orientais e palácios orientais numa nuvem. As mais estranhas visões nos ferem. Um pandemônio alucinante cobre a nossa vista.*¹⁶⁷

¹⁶⁴ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioratti) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 150.

¹⁶⁵ SEVCENKO, Nicolau. *A capital irradante: técnica, ritmos e ritos do Rio*. In *História da Vida Privada no Brasil – volume 3*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 515.

¹⁶⁶ RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras: 1997, p. 174.

¹⁶⁷ RODRIGUES, Nelson. In COELHO, Caco (org). *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928 – 35)*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2004, p. 119.

Se enxergava pouca graça na velocidade e nas luzes dos “novos tempos”, parecia encontrar no passado certa idéia de paraíso, o seu paraíso perdido. Se não um mundo melhor, ao menos um mundo onde havia mais simplicidade, mais verdade, mais regras. Sua idéia de “pré-modernidade” jamais comportaria a instabilidade vislumbrada no mundo contemporâneo, da mesma forma que o mundo anterior aos “novos tempos” parecia acolher com muito mais desenvoltura o ser humano. O excesso da modernidade, com todo o charme de seus valores tentadores e inautênticos, não lhe parece a serviço de coisa alguma, como deixa entrever algumas de suas linhas mais baudelairianas.

A vida moderna alucinante não permite o acadêmico. Não se admite o homem das linhas exatas numa hora dionisíaca, barcada, desvairada. O homem que passa no auto-ônibus, no táxi, no trem, não pode reter, com todos os detalhes, as imagens que surgem e desaparecem numa sucessão vertiginosa.¹⁶⁸

Levando seu discurso às últimas conseqüências, é possível encontrar na dramaturgia rodrigueana uma sugestão inédita no teatro de então: seu tempo era uma impossibilidade plena de promessas. Embora houvesse ali um avanço incomparável a qualquer período histórico anterior, ainda que a prosperidade repentina trouxesse uma série de melhorias à vida de vários indivíduos, algo um pouco menos solar parecia crescer com idêntica força dentro do caldeirão de progresso e desenvolvimento. Assim, se aquele momento específico a história parecia guardar o segredo da felicidade, e era sob este lema que tentava se vender, Nelson Rodrigues concentrava seu teatro no contraste que se insinuava: um certo mal-estar não apenas permanecia como parecia prevalecer com clareza no olhar deslumbrado de toda civilização. Novamente Ângela Lopes Leite parece apontar para a mesma direção ao afirmar: “Encontramos então na obra rodrigueana como um todo uma visão pessimista, uma constatação da opressão em nível individual e social – de nossos desejos os mais profundos”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 119.

¹⁶⁹ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 36.

Dando continuidade ao ensaio *O princípio do prazer*¹⁷⁰, no qual discute a busca de felicidade inerente ao ser humano, Freud discorre em *O mal-estar da civilização* sobre a angústia generalizada que se abate sobre a humanidade justamente no apogeu de um ideal de civilização. Seu questionamento é aparentemente simples: por que todo este mal-estar justamente no momento em que mais nos parecemos com Deus?¹⁷¹ Para desvelar as raízes desta angústia, vai aos primórdios da civilização, reconstruindo genealogicamente seus objetivos iniciais: limpeza, ordem e beleza. Estas três exigências teriam alicerçado a idéia ocidental de civilização, nada mais do que a organização do mundo segundo a “substituição do poder do indivíduo [lei do mais forte] pelo poder de uma comunidade”¹⁷², para formar “um processo a serviço de Eros cujo propósito é combinar indivíduos humanos isolados, depois famílias e, depois ainda, raças, povos e nações numa única grande unidade, a unidade da humanidade”.¹⁷³

Num segundo passo, o indivíduo desta civilização seria orientado pelo princípio do prazer, programa que impõe a busca da felicidade como objetivo central do sujeito. O mal-estar nasceria justamente do fracasso de tal atribuição, já que “o programa (...) não pode ser realizado”¹⁷⁴. Segundo Freud, seriam três as fontes de sofrimento capazes de abalar a segurança típica do homem “civilizado”: o poder superior da natureza, a fragilidade dos nossos próprios corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade. Seriam, portanto, três empecilhos à felicidade humana que não conseguiram ser destruídos nem mesmo com a construção histórica da civilização; pior, articularam-se junto a ela. Descontados os dois primeiros, posto que doenças e devastações naturais são quase sempre incontroláveis em seu aparecimento, restaria então justamente a mais cultural – mais civilizada, portanto – impossibilidade:

¹⁷⁰ FREUD, Sigmund. *O princípio do prazer*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997.

¹⁷¹ IDEM. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 45.

¹⁷² *Ibid.*, p. 49.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 81.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

Em terceiro lugar, finalmente – e isso parece o mais importante de tudo –, é importante desprezar até que ponto a civilização é constituída sobre a renúncia ao instinto, o quanto ela pressupõe exatamente a não-satisfação (pela opressão, repressão ou algum outro meio) de instintos poderosos.¹⁷⁵

De acordo com a teoria de Freud, a mesma tendência cobradora de cultura da civilização restringiria diretamente a vida sexual do indivíduo “civilizado” até quase ao ponto de feri-lo. Assim, a “inibição sexual” seria o primeiro sacrifício exigido pela civilização¹⁷⁶. Paralelamente, haveria também todo um trabalho para o amortecimento da pulsão agressiva do ser humano, culminando na transformação desta pulsão em *superego*. Existiria, então, socialmente, a necessidade de “resfriamento” de dois instintos que nomearam outro ensaio de Freud: *eros*, o amor, a sexualidade, o erótico, e *tanatos*, a agressão, a violência, a morte¹⁷⁷. Desta forma, a família, mesmo sendo a “célula germinal da civilização”¹⁷⁸, estaria atacada justamente em sua base:

Se a civilização impõe sacrifícios tão grandes, não apenas à sexualidade do homem, mas também à sua agressividade, podemos compreender melhor porque lhe é difícil ser feliz nessa civilização. Na realidade, o homem primitivo se achava em situação melhor, sem conhecer restrições de instinto. Em contrapartida, suas perspectivas de desfrutar dessa felicidade, por qualquer período de tempo, eram muito tênues. O homem civilizado trocou uma parcela de suas possibilidades de felicidade por uma parcela de segurança.¹⁷⁹

Se historicamente a ficção de Nelson Rodrigues, e não apenas seu teatro, aponta para a gripe espanhola como marco histórico de uma alteração paradigmática da sociedade, *um novo arranjo na civilização*, sua dramaturgia parece reafirmar justamente o “mal-estar” que continua pairando sobre as recentes nuvens de novas promessas. A explicação para o clima de *impossibilidade*, devedor também da motivação trágica da “vontade de vida” por trás de todo texto do autor, encontraria respaldo na teoria de Freud para se sustentar. A

¹⁷⁵ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 52.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 63.

¹⁷⁷ IDEM. *Eros e Tanatos*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997.

¹⁷⁸ IDEM. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 70.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 72.

humanidade rodrigueana, no embate entre os “novos tempos” e a velha sociedade, do alto do imperativo de decidir, e optar com firmeza, e não recuar jamais, parece saber que as promessas mais recentes são todas falsas: se o presente parece diminuir o sacrifício, exigindo cada vez menos restrições à sexualidade, o interdito permanece ao final, porque é condição da própria civilização:

Podemos esperar efetuar gradativamente em nossa civilização alterações tais que satisfaçam melhor nossas necessidades e escapem às nossas críticas. Mas talvez possamos também nos familiarizar com a idéia de existirem dificuldades, ligadas à natureza da civilização, que não se submeterão à qualquer tentativa de reforma¹⁸⁰.

Ora, se a impossibilidade parece preencher a civilização desde seus primórdios, a humanidade rodrigueana apresenta-se não por acaso na encruzilhada de um tempo que se esvai e outro que se articula justamente no calor de novas promessas, alterações e melhorias, quase todas da ordem do sujeito: liberdade erótica, rejuvenescimento da sociedade, perspectivas religiosas mais versáteis (restringindo apenas às três discussões principais deste capítulo). Com o indivíduo situado num momento histórico caracterizado principalmente pelo excesso na oferta das possibilidades de liberdade, lúcido como jamais foi, é natural que o mal-estar seja ainda maior do em qualquer outra época. Se o mundo se apresenta num embate cujas opções são retornar ao paraíso perdido do passado, agarrando-se ao velho mundo que escorre, ou abraçar as recentes expectativas, a constatação dos elementos inalteráveis da sociedade parece retirar quase qualquer possibilidade real de felicidade do indivíduo rodrigueano.

Ao mesmo tempo em que situa o homem diante de um dilema entre o novo e o velho, posicionando-o num impasse demarcado já nos limites da história, a dramaturgia rodrigueana rediscutiria o sentido do sujeito ao abrir-se para a própria impossibilidade da civilização. Neste contexto, aquele primeiro embate parece falso: nem o novo nem o velho guardam sozinhos o segredo da felicidade e do prazer. E o preço que se paga pelo excesso de promessas da típica encruzilhada histórica do teatro rodrigueano consegue ser mais alto do que as dívidas ainda não quitadas para com o advento da civilização: não apenas um

¹⁸⁰ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 73.

mal-estar, mas um mal-estar profundo e generalizado. Assim, se era “certo que não nos sentimos confortáveis na civilização atual”¹⁸¹, como pensou e escreveu Freud, parece claro que o fracasso é ainda maior quanto mais convincentes forem as promessas dos “novos tempos”.

A dualidade que se insinua no âmbito formal, oscilante entre o melodramático e o trágico, já começaria então a ser vislumbrada aqui mesmo, ainda nos domínios temáticos, sedimentada numa esquina histórica que condena o passado para reafirmar o poder da novidade, movimento contrário ao de seu teatro. Por um lado, a certeza de que no período entre 1945 e o golpe militar de 64, o Brasil viveu momentos decisivos do seu processo de industrialização, com a instalação de setores tecnológicos mais avançados, migrações internas e urbanização em ritmo acelerado. Até o final da década de 60, por exemplo, “tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos”¹⁸².

Por outro lado, havia a autoria de Nelson Rodrigues, percebendo uma modernização inconveniente, capaz apenas de progresso material, sem acrescentar muito à subjetividade do ser humano, sua grande paixão de ficcionista, inapta à resolução dos paradoxos daquele novo mal-estar: como exigir decisões grandiosas de indivíduos cuja experiência parece arrancada pelos “novos tempos”, como decidir entre tantas opções se nunca o sujeito se mostrou tão esvaziado e incapaz, como contar com o amor numa sociedade que apresenta ferramentas cotidianas para confrontá-lo? Por fim, possível desembocadura de todos os questionamentos: como driblar a impossibilidade, se ela parece justamente confirmada através das excessivas promessas da sociedade contemporânea, se já constituiu parte da própria condição humana?

A desconfiança de sua dramaturgia às muitas promessas parece partir novamente de posições defendidas em suas crônicas, como a gripe espanhola. O teatro de Nelson Rodrigues não acolhia o tédio moderno, indignando-se com a falta de espanto, como seu próprio autor, que apresentava dificuldade em vislumbrar qualquer saída. O dramaturgo parecia conhecer a impossibilidade de voltar ao tempo onde mais se encontrava, livre ao

¹⁸¹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 40.

¹⁸² NOVAIS, Fernando & MELLO, João Manuel. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In *História da Vida Privada no Brasil – Volume 4*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, 562.

menos das falsas promessas, e contra essa transformação constante que varria o mundo lutava com sua caneta. Zombou da euforia ao escrever que “um grande país é homicida e suicida. Homicida enquanto se desenvolve. Mas, quando atinge o máximo de seu progresso e de sua euforia, torna-se suicida”¹⁸³. Aos dezesseis anos, já criticava também o que dizia respeito a sua cidade, seu espaço:

*O Rio de Janeiro, cidade maravilhosa, que está eliminando de suas ruas todos os casarões lúgubres, que aparecem aqui e ali, como espectros da época colonial; Rio de Janeiro que, hoje mesmo, se assemelha, por graça de suas ruas e de seus jardins, pela elegância encantadora e moderna de suas figuras arquitetônicas, a uma cidade americana; Rio de Janeiro, cidade moderníssima, não pode suportar em plena avenida Central, avenida que é a sua mais linda e brilhante jóia urbana, não pode suportar um monstro negro e sombrio, que é o Palace Hotel, autêntica evocação dos tempos coloniais...*¹⁸⁴

Com este olhar, substitui o otimismo reinante pela desilusão e reafirma a confecção de sua poética dramaturgicada com base numa nostalgia evidente, embora em momento algum seu teatro padeça da melancolia tão típica das autorias que fitam com saudade o passado. Se antes não havia tantas promessas, ao menos (e por isso mesmo) não existia também tanto mal-estar. Sobre seu mundo contemporâneo, porém, retém ele mesmo, curiosamente, o tom catastrófico da interpretação marxista da modernidade:

*Todas as relações fixas, enrijecidas, com seu travo de antiguidade e veneráveis preconceitos e opiniões, foram banidas; todas as novas relações se tornam antiquadas antes que cheguem a se ossificar. Tudo o que é sólido desmancha no ar, tudo o que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar (...) as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos.*¹⁸⁵

¹⁸³ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 49.

¹⁸⁴ IDEM. In COELHO, Caco (org). *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928 – 35)*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2004, p. 237.

¹⁸⁵ BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioratti) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 20.

A autoria rodrigueana afasta-se do projeto moderno (no âmbito ideológico, vale frisar, já que formalmente foi ele um legítimo modernista) também¹⁸⁶ pela total inadequação entre a sua maneira, peculiar, de ver o mundo e o modo como a modernidade o interpretava. Ao contrário da modernidade do efêmero, do transitório, em que as coisas se desintegram com uma velocidade galopante, desprovidas de quase todo significado, sua autoria tenta driblar o “mal-estar” dotando tudo de sentido. Sua busca é a da transcendência, o que ele assume claramente em suas crônicas: “Antes de prosseguir, devo explicar que, para mim, nada é intranscendente. Pode ser um fato de infinita, exemplar modéstia. Digamos que a nossa galinha pule a cerca do vizinho”¹⁸⁷. Assim, o território efêmero da modernidade, que se fragmentaria e transformaria antes de atingir a transcendência, parece algo fatal para tal compreensão da experiência.

Parte da explicação para tanta transcendência está no próprio caráter trágico de sua dramaturgia (e obra em geral). Analista e pregador da dualidade humana, vislumbrou no ser humano “uma face linda e uma face hedionda”¹⁸⁸, deus e o diabo, o santo e o canalha, como sugere *Facina*, além de apreender da vida imensa capacidade de prover a fortuna e a miséria. A própria inexorabilidade da morte seria, em sua autoria, uma prova da condição irrefutável da tragédia de toda vida, por mais insignificante que seja. Desta forma, seu teatro pleno de mortes parece ser também, a contrapelo, um elogio à vida, à beleza da vida. Com uma visão dionisíaca às vezes estendida ao comportamento de suas personagens, como será analisado em *Os sete gatinhos*, parecia encarar a experiência como celebração eterna, o que não significa alegria mas festejo, do bem, do mal, da dualidade justamente. Sua sensibilidade nietschiana dos extremos da condição humana dotou sua obra de toda esta transcendência até mesmo nas miudezas do cotidiano:

Uma das minhas lembranças de Aldeia Campista é a seguinte: - manhã ou tarde de chuva. Eu estava olhando um pé de tinhorão plantado numa lata de banha. Era garoto de pé no chão e calça furada. Fiquei, ali, um tempo infinito, espiando o tinhorão

¹⁸⁶ O primeiro afastamento dá-se justamente na elaboração de sua principal perspectiva: mais do que terra de fortunas, o embate contemporâneo gera mal-estar.

¹⁸⁷ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 11.

¹⁸⁸ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues.

*bebendo chuva. Uma gota caía em cima da mesma folha, com obtusa monotonia. E aquilo me deslumbrava.*¹⁸⁹

Ao mesmo tempo, sendo um autor que mesclou melodrama e tragédia, muitas vezes com potências expressionistas, gênero exagerado já por definição, não teria como compartilhar do tédio bocejante da modernidade. Suas emoções, como disse certa vez Paulo Francis, eram as da cintura para baixo. Suas personagens choram, gritam, se descabelam, roubam e matam por paixão. Talvez por isso, seu lugar na cidade já estivesse demarcado, o subúrbio. Sua convicção da contradição ética humana, aliada à uma temática que preza com igual força tanto a presença muito viva da sexualidade quanto as sombras enevoadas e intermitentes da morte, facilitou que mantivesse sempre acesos em sua autoria aqueles olhos arregalados do menino que espia o mundo pelo buraco da fechadura. Muitas vezes, sequer compreendendo o que encontra, como sugere Ângela Lopes Leite:

*O autor preserva-se de dar maiores explicações sobre os motivos internos de seus personagens. Contenta-se em entregá-los plenamente às suas paixões. As peças serão – em si mesmas, nas questões que colocam em todos os níveis – eloqüentes.*¹⁹⁰

O espanto diante do *lado de lá da fechadura*, inclusive, seria cultivado e apreciado pelo próprio dramaturgo em suas crônicas: “o que me põe doente é a falta de espanto”.¹⁹¹ Na ocasião do assassinato de seu irmão Roberto Rodrigues, episódio que marcou toda sua obra, Nelson Rodrigues pareceu compactuar com aquele típico tédio moderno ao assumir que o que reclamava dele mesmo era “todo espanto que não sentia”, aproximando-se, nesta única vez, num momento extremo de morte, da modernidade que, em geral, não seguia. O mais das vezes, porém, o espanto parece ter sido sempre, para o autor, um dos poucos elos capazes de mantê-lo ligado ao passado, o passado daquele Rio de Janeiro anterior à gripe espanhola:

Espantosa época a nossa em que tudo se diz e tudo se faz. Se um de nós resolver andar de quatro no meio da rua, relinchando nas

¹⁸⁹ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 21.

¹⁹⁰ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 36.

¹⁹¹ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 13.

*curvas, estejamos certos de que não acontecerá nada. O absurdo adquiriu uma doce, persuasiva, admirável naturalidade. (...) O brasileiro se espanta cada vez menos. Somos, hoje, um povo de pouquíssimos espantos. Se nos servirem, num banquete, uma ratazana ensopada, nenhum de nós fará a concessão de uma surpresa. É ratazana? Pois que seja ratazana, e com abóbora.*¹⁹²

Ao mesmo tempo em que lutava para preservar sua capacidade de espanto, *garantia* e *condição* à sobrevivência de seus valores enquanto indivíduo, o autor Nelson Rodrigues nutria verdadeiro fascínio pela morte. Auto-intitulado “flor de obsessão”, tamanha a força de suas idéias fixas, fez da morte uma de suas obsessões maiores. Desde pequeno, com o assassinato de seu irmão e a morte seguida de seu pai, e grande mestre, sua vida foi uma sucessão de mortes. Seu teatro segue o mesmo clima fúnebre de sua trajetória pessoal e vem atravessado do início ao fim de situações e climas de morte. Sobre esta sua inclinação ficcional, escreveu, em crônica: “Não há ninguém, vivo ou morto, que não tenha concebido a sua fantasia homicida. O melhor de nós já pensou em matar e já se imaginou matando”¹⁹³. Percebia, por outro lado, que um contexto identificado justamente pela perda da importância da experiência, e pelo emaranhar dos fios do tempo, não poderia, de maneira alguma, vislumbrar na morte algo de definitivo: “Sei que o nosso tempo não valoriza a morte e a respeita cada vez menos”¹⁹⁴. Num momento típico de espanto, chegou até mesmo a comparar as criações da modernidade aos rituais de morte de antigamente:

*A capelinha esvaziou a morte do seu conteúdo poético, dramático e, direi mesmo, histérico. Preliminarmente, o defunto está fora do seu clima residencial. Como os demais, ele é um constrangido, um criminoso, um deslocado. Sim, na capelinha, todos, inclusive o cadáver, têm um ar de visita. Essa polidez impede a violência e a espontaneidade da dor que vem de dentro das profundezas, como um gemido vacuum.*¹⁹⁵

Da sua atração irresistível pela morte, nasceu *Vestido de noiva*, moderna na concepção fragmentária que divide os palcos nos planos da alucinação, realidade e

¹⁹² *Ibid.*, p. 57.

¹⁹³ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 19.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁹⁵ IDEM. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 175.

memória, e antimoderna em todos os fantasmas de morte que leva à cena. Alaíde está quase morrendo; toda a peça é seu último e longo suspiro agonizante, as lembranças de uma moribunda. A morte é mais do que fato consumado, ela é imanência, tortura, pista. A relação parece ainda mais forte ao se lembrar que sexualidade e morte são justamente os dois instintos mais interditados pela civilização; assim, se a morte impera no clima de *Vestido de noiva*, demonstrando ainda a presença muito viva dos tempos da capelinha, a “inevitável”¹⁹⁶ incompatibilidade amor X civilização parece tão diminuída como os “novos tempos”: Sônia e Paulo alcançam o final feliz.

Algo diferente ocorreria em *Toda nudez será castigada*, elaborada quase inteiramente sobre alicerces dominados pela morte. A casa de Herculano é um projeto em decomposição. Suas tias, velhas e solteiras, emboloram como as paredes da mansão. Sua mulher, morta, parece morar em cada um dos cômodos, sobretudo em Serginho, o filho que cobra fidelidade do pai à falecida. No universo de Herculano, a morte parece trazer mais garantia e mais sentido do que a própria vida. Uma atmosfera inebriante não muito diferente da vivida pela prostituta Geni, aquela que promete ser a redentora das dificuldades do viúvo, mas que carrega para todo lado a certeza absoluta de que vai morrer de câncer no seio. Aqui, porém, o amor sequer apareceu, e *Tanatos* vence ao fim, impondo o mal-estar da própria civilização:

*Mas o natural instinto agressivo do homem, a hostilidade de cada um contra todos e de todos contra cada um, se opõe a esse programa de civilização. Esse instinto agressivo é o derivado e o principal representante do instinto de morte, que descobrimos lado a lado de Eros e que com este divide o domínio do mundo. Agora, penso eu, o significado da evolução da civilização não mais nos é obscuro. Ele deve representar a luta entre Eros e a morte, entre o instinto de vida e o instinto de destruição, tal como ela se elabora na espécie humana.*¹⁹⁷

Se Eros é tão difícil, rara, em Nelson Rodrigues, ao menos Eros em sua plena capacidade de preservar o indivíduo das intempéries do mundo, em última instância o

¹⁹⁶ “Essa incompatibilidade entre amor e civilização parece inevitável e sua razão não é imediatamente reconhecível”.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 58.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 81.

“amor rodrigueano”, então *Tanatos* sobrevive e impera em seu teatro; então, ainda, seu teatro põe em xeque não só a manutenção da civilização como sua própria constituição.

Geni, incapaz de amar, apalpa os seios diariamente em busca do câncer que não vem. Fala para todo mundo, comenta sua certeza, discursa sobre seu trágico fim, pede detalhes da doença que matou a primeira mulher de Herculano. Sua irmã mais próxima, a Dorotéia da peça homônima, resolve largar a prostituição justamente após a morte de seu filho, que passou alguns dias apodrecendo em seu quarto, até que ela sentisse seu cheiro “azedo” de peixe podre. A dramaturgia rodrigueana, como se pode perceber, pregou-se tematicamente antimoderna no abraço à sua própria morbidez, da mesma forma que seu autor, distante de seu tempo, assumia nas crônicas aquela íntima amizade: “Não tenho medo de confessar a minha morbidez, nem ela me envergonha. Eu a compreendo e a recebo como uma graça de Deus”¹⁹⁸.

Há, ainda, outro empecilho à felicidade: o choque entre o processo de desenvolvimento do sujeito, segundo o programa do princípio do prazer, que consiste em encontrar a satisfação da felicidade como objetivo principal, e o processo civilizatório, para quem o mais importante seria a criação de uma unidade a partir dos seres humanos individuais. Como as possibilidades são mais vastas na sociedade onde transita a civilização rodrigueana, o descompasso é maior, a frustração é mais abrangente; a cidade torna-se, de fato, um verdadeiro inimigo. A frase “tal como para a humanidade em geral, também para o indivíduo a vida é difícil de suportar”¹⁹⁹ parece explicar a observação do mundo urbano, a cidade, como um local de perigo dentro da dramaturgia rodrigueana. Mesmo com todas as ofertas e expectativas, o relacionamento sugere antes de tudo uma oposição: o homem contemporâneo versus o seu mundo; o futuro como um campo de tentações; a modernidade como sugestão de perigo eminente; os tempos pré-gripe espanhola como um refúgio que já cheira à impossibilidade. Neste embate, desnecessário apontar o vencedor²⁰⁰:

¹⁹⁸ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 47.

¹⁹⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 27.

²⁰⁰ *Boca de Ouro* talvez seja a única peça de Nelson Rodrigues onde o protagonista comanda a cidade, posicionando-se acima dela, a salvo de todas as tentações (embora esteja a salvo apenas porque já abraçou as que pareceram mais inadiáveis).

Assim também as duas premências, a que se volta para a felicidade pessoal e a que se dirige para a união com os outros seres humanos, devem lutar entre si em todo indivíduo, e assim também os dois processos de desenvolvimento, o individual e o cultural, têm de colocar-se numa oposição hostil um para com o outro e disputar-se mutuamente a posse do terreno.²⁰¹

Com tantos afastamentos de sua autoria em relação ao projeto moderno, não poderia o dramaturgo ter um outro papel a não ser o de crítico desta modernidade, elaborando seu teatro como um *microcosmos* reflexivo das revoluções ocorridas no Rio de Janeiro, e em boa parte do Brasil, nas quatro décadas em que permaneceu nos palcos. Assim, se era um escritor moderno, quase modernista, na maneira como lidava com o entrecho ficcional, desconstruindo a moral das personagens, desmanchando a fábula, acumulando gêneros, misturando muitas influências, o paradoxo da autoria rodrigueana reside em dotar de roupagem moderna uma ficção que vai se estabelecer justamente na crítica à modernidade. Sobretudo ao excesso presente na vida da cidade, que, em sua selvageria, acabaria impossibilitando, para o autor, a existência da própria humanidade.

Eric Hobsbawm abre seu livro *Era dos Extremos* afirmando que “a destruição do passado – ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculam nossa experiência pessoal à das gerações passadas – é um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do final do século XX”²⁰². Ele, assim como Nelson Rodrigues, defende que o que ficou de pé após o vento arrasador da modernidade é frágil, requer cuidados, transforma-se antes que seja possível compreender. O dramaturgo, assim como ele, vislumbra a cidade moderna como o terreno propício à consolidação de todas as crises que nascem junto com a civilização. O teatro rodrigueano, que ocupou quatro décadas do século XX, justamente de 1940 a 1980, acompanhou o rápido transcorrer de todas essas transformações que culminaram num tédio mais espantoso do que ele próprio poderia prever. À medida que a modernidade se instalava com mais rapidez no país, em especial no Rio de Janeiro, com mais clareza o autor parecia enxergar as nuances de barbárie e mal-estar de sua cidade, num olhar que se insinua nas entrelinhas do pensamento de Hobsbawm:

²⁰¹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 106.

²⁰² HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 20.

(...) a crise moral não dizia respeito apenas aos supostos da civilização moderna, mas também às estruturas históricas das relações humanas que a sociedade moderna herdara de um passado pré-industrial e pré-capitalista e que, agora vemos, haviam possibilitado seu funcionamento. Não era a crise de uma forma de organizar sociedades, mas de todas as formas. Os estranhos apelos em favor de uma “sociedade civil” não especificada, de uma “comunidade”, eram as vozes de gerações perdidas e à deriva. Elas se faziam ouvir numa era em que tais palavras, tendo perdido seus sentidos tradicionais, se haviam tornado frases insípidas. Não restava outra maneira de definir a identidade de grupo senão definir os que nele não estavam.²⁰³

No pensamento do historiador, o mundo moderno diferencia-se do antigo por três razões: deixa de ser eurocêntrico, globaliza-se e quebra os elos entre o passado e o presente. O que significa dizer, no âmbito prático, que “a nova sociedade operou não pela destruição maciça de tudo o que herdara da velha sociedade, mas adaptando seletivamente a herança do passado para uso próprio”²⁰⁴. Esta afirmação parece “resolver”, ao menos a princípio, o que poderia soar como contradição neste momento: a idéia de impossibilidade de mudança, posto que a repressão dos instintos é condição da civilização, presente na teoria de Freud, não parece comportar a existência concomitante, na mesma pesquisa, do caráter transformador observado por Hobsbawm a partir da década de 60. No entanto, é possível acreditar que a mudança paradigmática aconteceu, muito depois do tempo de Freud, e ele não teve condições de prever. O aumento significativo do mal-estar, porém, estaria justamente nesta contradição: mesmo com a ruptura, (antes) impossível para Freud, mesmo com a (relativa) liberação de eros, a angústia permaneceu, o que sugere raiz ainda mais profunda para o *mal-estar*.

Um dos momentos onde a transformação transparece com maior clareza acontece na chamada revolução cultural, período historicamente situado após os anos de ouro, onde houve expansão monetária e acúmulo de bens de consumo, entre fins da década de 50 e início da década de 70. Responsável por colocar abaixo o pouco que havia restado de pé na primeira metade do século XX, a revolução cultural teria criado novas estruturas de

²⁰³ *Ibid.*, p. 20.

²⁰⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 25.

sentimento e incentivado novas compreensões da arte. Hobsbawm aponta para a consolidação radical da experiência moderna neste marco histórico:

*O grande significado dessas mudanças foi que, implícita ou explicitamente, rejeitavam a ordenação histórica e há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam.*²⁰⁵

Segundo o pensador, a última das revoluções da modernidade teria colocado em crise três conceitos-chave para qualquer indivíduo do mundo ocidental: a família, a igreja e a experiência. Não por acaso as fotografias mais representativas dos conturbados anos 60 são os jovens, desafiando o poder dos mais velhos, a pílula anticoncepcional, que concede à mulher relativo controle de sua sexualidade, e as novas experiências místicas, em detrimento aos dogmas das igrejas. Nelson Rodrigues, já crítico da revolução cultural até mesmo quando ela ainda estava em seu estágio mais embrionário, parece ter incorporado o tema em sua poética, seguindo com a construção de seu teatro de críticas. Neste momento em que a modernidade atinge todo seu apogeu, parece ser a cidade moderna que, na dramaturgia rodrigueana, faz-se plena de mal-estar.

Os tempos modernos no Brasil, defasados em relação aos países desenvolvidos, resultaram numa revolução cultural que coincidiu com um momento político instável, já que o país atravessava uma de suas mais longas ditaduras militares. Ainda assim, em meio às dificuldades de modernização do que ainda era regado por águas velhas e já não tão cristalinas, o período em que Nelson Rodrigues sedimentaria sua polêmica carreira teatral corresponde a uma etapa social de revisão do mais antigo dos valores humanos: a família. O fenômeno já acontecia no mundo todo, posto que, na segunda metade do século XX, os arranjos familiares básicos começaram a mudar com muita rapidez, modificando o padrão daquilo que hoje conhecemos como “família nuclear”²⁰⁶, o conjunto tradicional composto pela mãe, o pai e seus filhos, todos morando juntos sob o mesmo teto. Na Bélgica, França e

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 237.

²⁰⁶ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 315.

Países Baixos, Hobsbawm aponta, o índice bruto de divórcios praticamente triplicou entre 1970 e 1985²⁰⁷. Pouca coisa restou:

*O drama das tradições e valores desmoronados não estava tanto nas desvantagens materiais de não ter os serviços sociais e pessoais outrora oferecidos pela família e pela comunidade (...). Estava na desintegração dos velhos sistemas de valores e costumes, e das convenções que controlam o comportamento humano.*²⁰⁸

Os motivos para a crise da família tradicional são complexos e resultam do próprio cerne da modernidade. Segundo Hobsbawm, “a crise da família estava relacionada com mudanças bastante dramáticas nos padrões públicos que governam a conduta sexual, a parceria e a procriação”. Pode-se pensar, sobretudo, que o avanço dos direitos femininos, a pílula anticoncepcional e a concretização de um mundo repleto de prazeres, mostrando às mulheres que a maternidade era apenas mais um deles, acabou por promover um desmanche no modo como o indivíduo encarava a instituição familiar. As transformações culturais já eram tão abrangentes que o ano de 1965, por exemplo, ficou marcado como o primeiro em que a indústria francesa de roupas femininas produziu mais calças que saias.²⁰⁹

Parece certo que um dos grandes motivos da crise da família foi a liberação da sexualidade, talvez a maior aposta da década de 60. A explosão da liberdade deu-se, sobretudo, no âmbito feminino, já que aos homens quase tudo sempre foi permitido. As mulheres, porém, com a invenção da pílula e a diminuição do valor subjetivo da virgindade, passaram a exercer, ao menos parcialmente, domínio sobre seus próprios corpos. Mais do que conceder livre-arbítrio ao sujeito, a nova sexualidade nascida da revolução cultural sugeria também certo exercício de contestação: “Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos”.²¹⁰

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 334.

²⁰⁹ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 325.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 326.

Já na crônica da gripe espanhola, Nelson Rodrigues narrou a influência exercida pelo sexo sobre aquela nova sociedade surgida das cinzas do Rio de Janeiro antigo. Mais uma vez, sua observação parece pessimista e seu suspiro nasce pelo passado: seria melhor que tudo ficasse como antes. Novamente aqui o que se inscreve com sutileza em sua dramaturgia é apontado com didatismo nas declarações polêmicas de suas crônicas: “Eu diria que a nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer no seio às angústias sem consolo. Os nossos males têm quase sempre esta origem fatal: - sexo sem amor”²¹¹.

Na civilização rodrigueana, portanto, a sexualidade não é livre, é libertária. E seu teatro parece um grito de socorro, que carrega o mesmo fado do pedido: “um pouco de ‘comunidade’ a que pertencer num mundo anômico; um pouco de família a que pertencer num mundo de seres socialmente isolados; um pouco de refúgio na selva”²¹². Se o amor das décadas anteriores à gripe espanhola parecia capaz de unir a humanidade, posto que demarcava o encontro, *único*, entre duas pessoas, como sua ficção de tendência romântica deixa entrever, os “novos tempos” seriam capazes de produzir apenas a desunidade vislumbrada pelo autor como típica da sexualidade deslizante e móvel. Assim, desmembrado, inapto a (re) ligar desejo e amor, restaria quase nada de “absoluto”. Dentro deste raciocínio, o mundo abraçado pela dramaturgia rodrigueana parece ser, no máximo, estilhaçamento: pedaços de corpos, farpas de desejo, cacos de sujeitos. Quase todos, porém, saudosos; para o autor, não parece haver possibilidade de felicidade numa cidade habitada pelo desejo:

*Nos carnavais seguintes, a cidade teve medo dos próprios abismos; houve um certo recuo. Mas o Rio de Machado de Assis, ou de Macedo, ou sei lá, estava morto. O que quero dizer, ainda, sobre o Carnaval da espanhola é que foi de um erotismo absurdo. Daí a sua horrenda tristeza. Disse não sei quem que o desejo é triste. E nunca se desejou tanto como naqueles quatro dias. A tristeza escorria, a tristeza pingava, a alegria era hedionda.*²¹³

²¹¹ RODRIGUES, Nelson. In COELHO, Caco (org). *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928 – 35)*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2004, p. 188.

²¹² *Ibid.*, p. 335.

²¹³ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 58.

Não apenas no âmbito da sexualidade, Nelson Rodrigues esboça uma modernidade confusa, esquisita, paranóica. Desconexa, cheia de contradições e paradoxos, muito mais sofrimento do que bem-estar. Quase uma impossibilidade. Enxerga a modernização com receio; duvida da subjetividade do homem moderno. Desce aos mais fundos labirintos da criação ficcional para voltar à tona sempre com a visão de um mundo que embolora com a chegada do futuro, deteriora, embaça. Desconfia das cidades; têm mais armadilhas do que atalhos. Enxerga fantasmas demais, dissipação demais, prazer demais. Destes, os mais fortes, aqueles aos quais a cidade se entregou por inteira, estão o sexo, a sexualidade, o erótico. Era o desejo puro e simples de que fala Hobsbawm que tenta as personagens de seu teatro como serpentes de um paraíso fora de moda:

*Assumia-se tacitamente agora que o mundo consistia em vários bilhões de seres humanos definidos pela busca de desejo individual, incluindo desejos até então proibidos ou malvistas, mas agora permitidos – não porque se houvessem tornado moralmente aceitáveis, mas porque tantos egos os tinham.*²¹⁴

Na dramaturgia de Nelson Rodrigues, não parece haver espaço para a nudez, nem para o biquíni, outra invenção da Revolução Cultural. Nem poderia ser diferente já que seu desejo de ficcionista parece estar exatamente na reconstrução daquilo que a cidade esconde, o mistério, a neblina, os panos: “como é triste o nu que ninguém pediu, que ninguém quer ver, que não espanta ninguém”²¹⁵. O autor, inclusive, parece não deixar dúvidas quanto a relação entre o novo estatuto do sexo e a modernização recente nesta que é “a mais despida das épocas”²¹⁶:

*O desenvolvimento traz um medonho estímulo erótico. As mulheres, dos doze aos 45, emanam uma ativa voluptuosidade. Os quadris femininos vibram mais e há um desejo surdo e geral fazendo crispar as nádegas até de meninas. Parece nítida e taxativa a relação entre o sexo e a epopéia industrial.*²¹⁷

²¹⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 327.

²¹⁵ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 119.

²¹⁶ IDEM. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 119.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

A cidade rodrigueana é selvagem porque abraça o sexo como se lhe fosse a única opção, o produto mais bem acabado da modernidade contemporânea. Não só não deveria ser, como, inclusive, parece ser o sexo que fecha os olhos de suas personagens para a redenção. Enquanto estiverem dominadas pelos desejos mais mundanos, manterão as almas cerradas e jamais perceberão que existe ainda um único refúgio capaz de salvaguardá-las dos novos tempos. A salvação dificilmente acontece porque precisa do amor verdadeiro, e o sexo, sempre ele, confunde as expectativas, nubla a visão, atrapalha o discernimento, como a eterna perpetuação do pecado original. A cidade rodrigueana parece ser, portanto, o terreno onde todo este sexo apregoado pela revolução cultural se desenvolve como erva daninha, reafirmando a impossibilidade do ser humano, travestindo a retomada do paraíso.

A dificuldade de vislumbrar o estatuto especial concedido pelo dramaturgo ao amor em sua obra parece nascer do seu recuo ao lidar poeticamente com o sentimento, já que se insinua em sua autoria uma constante tensão entre o amor vislumbrado como salvação do mundo e certa recusa em retratar esse amor, possivelmente por ele haver alicerçado tantos teatros contra os quais o seu próprio lutou. Não seria de bom tom assumir-se *romântico*, pelo menos não nos moldes de um José de Alencar, por exemplo, para quem o amor (também) salva mas quase sempre vence. No teatro de Nelson Rodrigues, se ele salva sempre, recebe poucas chances de aparecer. É o próprio dramaturgo quem parece explicar a aparente contradição entre um amor sempre redentor e sua parcimoniosa presença em seu universo ficcional:

*Eu sou um pierrô, sou um romântico. Mas o romântico piégas. Não o romântico de grande estilo, não o wagneriano. E aí me veio essa vergonha de ser romântico e uma certa tendência para negar essa emotividade fácil e vagamente burlesca.*²¹⁸

Toda nudez será castigada, peça que não sugere apenas o interdito da nudez física da prostituta, mas principalmente a impossibilidade da nudez moral do ser humano, articula esta mistura de morte e sexualidade que parece costurar todo o seu teatro. Aqui, a salvação do viúvo semi-virgem Herculano para o mundo em deterioração em que se encontra junto às tias e o filho Serginho encontra abrigo na figura da prostituta Geni, ela própria envolta

²¹⁸ MERCADANTE, Luiz Fernando. *20 perfis e uma entrevista*. São Paulo: Siciliano, 1997, p. 119.

em seus fantasmas de morte e bolor. A marca trágica de Herculano parece estar na confusão de sua liberdade sexual, alcançada com a prostituta, e a salvação de sua vida. Às personagens que têm a sorte de se entregar ao amor, o autor devolve um destino de felicidade. Às outras, sobretudo às que se deslumbram com a sexualidade trazida pelos “novos tempos”, parece restar apenas a sobrevivência duvidosa num lugar pouco acolhedor ao ser humano.

O sexo, puro e simples, insinua-se na poética rodrigueana como o fruto mais legítimo da cidade moderna, situando-se em oposição direta ao amor. Com suas prostitutas, sua demanda abusiva de dinheiro, suas desigualdades sociais e suas carências subjetivas, a cidade selvagem de Nelson Rodrigues é o celeiro onde o sexo se reproduz com mais competência e velocidade. Quem associa sua salvação a ele, no entanto, está fadado à sorte semelhante à da prostituta Geni: morte, sofrimento, suicídio.

O amor rodrigueano, entretanto, nos poucos momentos em que existe, parece sempre dotado de potencial avassalador, definitivo e indubitável. É aquele responsável pelo voto de pobreza e repúdio à corrupção (Edgard e Ritinha, em *Bonitinha, mas ordinária*); é aquele pelo qual se regenera uma pessoa e se luta contra o mundo (Joyce e Oswaldinho, em *Anti-Nelson Rodrigues*); é aquele que não cessa nem com a morte, chegando a “amaldiçoar” as futuras gerações com destinos semelhantes (Engraçadinha e Silvio, em *Asfalto Selvagem*); é aquele que impulsiona Arandir a passar por todas as provações para ganhar novamente a confiança da mulher Selminha (*O beijo no asfalto*); é aquele que recebe “ajuda extra” do destino, condenando à morte os inimigos do casal enamorado (a Lúcia que retoma Pedro, em *Vestido de noiva*)²¹⁹. A baixa frequência do *happy end* em sua dramaturgia, porém, parece demonstrar justamente a incompatibilidade óbvia entre o amor, “um dos fundamentos da civilização”²²⁰, e o mundo, trazendo mais mal-estar:

²¹⁹ A idéia de apresentar o amor como redenção é um projeto rodrigueano que parece ter se cristalizado em sua ficção com o tempo. O projeto ainda não estava de pé em seu primeiro texto, *A mulher sem pecado*, onde a personagem de Olegário parece estar falando de sexo quando diz amor:

“OLEGÁRIO – Mas eu quero te dizer, ainda, uma coisa. E vou dizer (*num transporte*). Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre, de dia e de noite. Já imaginaste? Sob o mesmo teto, no mesmo leito, lado a lado, sem uma carícia? Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos.”

RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 55.

²²⁰ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 55.

No decurso do desenvolvimento [da humanidade], porém, a relação do amor com a civilização perde sua falta de ambigüidade. Por um lado, o amor se coloca em oposição aos interesses da civilização; por outro, esta ameaça o amor com restrições substanciais.²²¹

Com *Os sete gatinhos*, “divina comédia” de 1958, Nelson Rodrigues retoma o valor já dúbio da virgindade, paradoxalmente construída às custas da profanação de quatro outros corpos, as irmãs de Silene. Incentivadas pelos pais, as quatro garotas prostituem-se para conseguir guardar dinheiro para o enxoval da caçula, que, esperam, mantém-se virgem num colégio interno à espera do príncipe que salvará o deteriorado lar da família. Novamente, a modernidade aqui em nada se assemelha à imagem de uma cidade de muitas possibilidades, como as odes cantadas pelo projeto moderno. Ao contrário: as chances são para poucos. A família está morta, afinal que casal compactuaria com a quádrupla prostituição das filhas? Os valores estão perdidos; em troca nasceu a necessidade cada vez mais voraz do sexo e do dinheiro. Neste universo de crise e decadência, até mesmo a virgindade é precária.

Silene não é mais virgem; para piorar, vai ser mãe solteira. A cidade moderna produz tipos que conseguem engravidar à revelia, mesmo trancadas em colégios internos. Ainda pior: o pai de seu filho é o namorado de uma de suas irmãs. No decorrer do texto, as descobertas vão dando conta do cansaço de uma família que tenta lutar contra a maré de seu tempo paradoxalmente se inserindo nele. Ao fim, quando tudo já está perdido, sabe-se que era o pai quem arranjava, anonimamente, os programas para as filhas. Neste momento, então, a família percebe que não é mais possível fugir: decidem transformar a casa num bordel para a cafetina-mãe e suas filhas-prostitutas, agora já incluída Silene. Nada mais condizente com esta “liberação sexual” do que o caráter individualista da modernidade, interpretado por Hobsbawm como responsável pela flexibilização absoluta dos valores éticos e morais:

A modernidade, afinal de contas, chegava diferente, em proporções imensamente desiguais, mas atingia a todos. O que cada um faria com o que obtivesse era um novo fator aleatório

²²¹ *Ibid.*, p. 58.

*estranhamente imprevisível. Os perfis começam a ficar enevoados e os papéis a se embaralhar.*²²²

A dramaturgia rodrigueana sugere duas formas de casas desarrumadas nesta cidade selvagem: a primeira, visivelmente alterada, como em *Os sete gatinhos*, onde as paredes são pichadas anonimamente com figuras de falos; a segunda, sob controle social, ou seja, aparentemente perfeita. Embora a crítica à liberação sexual da modernidade, sobretudo após a revolução cultural, apareça de forma mais explícita nos exemplos de “deterioração” familiar, parece ser justamente nos casos de denúncia do escondido que a autoria de Nelson Rodrigues vai mais fundo em seu apontamento. Levantar o véu de toda a beleza estruturada apenas nos limites da superfície parece ter sido, inclusive, uma das tarefas artísticas a que dedicou o que havia de mais diferenciado em sua autoria.

Deste rol, *Bonitinha, mas ordinária* e *Perdoa-me por me traíres* seriam exemplos fundamentais. No segundo texto, de 1957, Glorinha, sobrinha de Tio Raul, com quem mora, decide entregar-se à prostituição. Não há motivo aparente para isso: estuda, possui educação, tem família e amigos e mora numa bela casa. Seguindo trilha oposta à oferta de opções tão típica da modernidade, porém, a menina não consegue se desvencilhar do mal-estar. Sua escolha a levará por uma série de labirintos típicos da modernidade rodrigueana: conhece homens repletos de taras, assiste ao aborto de sua melhor amiga, vê-se obrigada pela cafetina a fazer programas, aprende a mentir. Em sua busca pessoal e intransferível, torna-se, ela própria, selvagem, por fim.

Nesta trajetória, a sua casa, lar antes resguardado de todas essas intempéries, desaba também de um momento a outro. A desconfiança de que a sobrinha começara a se envolver com prostituição inicia uma série de revelações da parte de Tio Raul. Como sempre acontece na dramaturgia rodrigueana, as novas informações culminam no apagamento quase total da instituição familiar. Ao contrário do que se sabia no início da peça, a mãe da garota não morrera de desgosto logo após o falecimento do pai. Tio Raul é quem esclarece o passado, como forma de ataque. O pai de Glorinha, Gilberto, de uma hora para a outra começou a ter um ciúme doentio da mulher, Judite, e acabou sofrendo um colapso nervoso. A crise começou quando ela trancou a porta do banheiro na hora do banho, recusando-se à

²²² HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 530.

higiene conjunta, regra entre o casal. Gilberto passou a achar que sua mulher tinha um amante. Neurótico e obsessivo, internou-se em seguida numa casa de repouso, por vontade própria, onde permaneceu incomunicável, não recebendo um único telefonema nos seis meses de sua estadia.

Um dia voltou para casa sem avisar e surpreendeu a mulher arrumada em suas melhores roupas, pronta para sair. Judite estranhou a chegada do marido, mas contornou a situação garantindo que saía para cumprir antiga promessa. Gilberto acreditou e não a importunou mais. No mesmo dia, porém, Raul, seus outros dois irmãos e sua mãe apareceram para uma conversa urgente. Raul afirmou ao protagonista que Judite tinha um amante e garantiu que sabia até mesmo o nome dele e a frequência com que se encontravam. Ele não acreditou no irmão, mas Judite acabou confessando. Não teve um amante e sim vários: prefere os que ainda têm espinhas, já se entregara até mesmo por um "bom dia" e só se arrepende do marido. Ele assume toda a culpa e pede perdão à mulher, dizendo a frase que dá título à peça: "Perdoa-me por me traíres".

Revelado o passado, a história volta para o presente. Tio Raul garante a Glorinha que só contou a verdadeira história à menina porque ela terá o mesmo fim de sua mãe. Nesta conversa derradeira entre Raul e a sobrinha, repleta de subterfúgios e explosões, acaba revelando que matou Judite porque ela o repeliu e, antes da cunhada morrer, deu-lhe um beijo na boca. Afirma ainda que criou Glorinha, cara e corpo da mãe, só para ele. Garante que ama a menina e propõe que bebam veneno juntos. Glorinha pede para o tio tomar primeiro e, enquanto ele agoniza, telefona para o bordel pedindo para não desmarcarem o compromisso do dia seguinte porque ela irá ao encontro do deputado. Tio Raul ainda vive mais um pouco para vê-la atirar-lhe o líquido na cara.

De maneira semelhante, a temática de *Bonitinha, mas ordinária* parece discutir, mais uma vez, a necessidade social da família burguesa brasileira travestir-se para se enquadrar em expectativas sociais já questionadas pelos "novos tempos". Maria Cecília, rica menina filha de um empresário de sucesso, contratou junto com Peixoto, seu cunhado e amante, cinco negros para a estuprarem, conforme história lida por ela no jornal. O pai, igualmente corrompido, encontra em sua própria empresa um suposto noivo que poderá "curar" o estrago já feito, reafirmando para ele a versão mentirosa. Edgard, no entanto, sugere a margem exata entre os dois mundos: não sabe se aceita o cheque prometido,

acatando a oferta dos “novos tempos”, ou se retorna até o ponto onde acreditava no amor, procurando sua amada Ritinha e a perdendo por ter escondido a profissão de prostituta. O desafio da encruzilhada está novamente armado.

Nas famílias quase sempre selvagens da dramaturgia de Nelson Rodrigues, as coisas nunca são o que parecem ser. Há sempre algo que precisa ser escondido: seja uma tara do presente ou um acontecimento revelador do passado. Este segredo, sofrimento bem guardado, é geralmente o que promove o apodrecimento da instituição. A paralisia falsa de Olegário, por exemplo, em *A mulher sem pecado*, acaba incitando a mulher sem pecado a pecar: na seqüência, ela abandona a família para fugir com o motorista. Em *Bonitinha, mas ordinária*, a grande virada acontece quando Cecília conta a Edgard que desejou ser currada para que o amante Peixoto observasse toda a cena. Depois da revelação, sua família afunda num lamaçal sem saída, promovendo, ainda que sem conhecer a identidade, o estupro de duas garotas inocentes, apenas para divertir os amigos numa festa. Edgard, por sua vez, volta para os braços de Ritinha, sua amada. Embora seja prostituta, o amor entre eles é “verdadeiro”, por isso ainda há possibilidade de redenção. Para os outros, os ricos que assumiram como parte deles as possibilidades mais cruéis dos “novos tempos”, o único caminho sugerido é o da degradação absoluta. Ismail Xavier fala em “colapso do casamento” para caracterizar a ficção do autor:

O casamento, como pilar da vida privada, mostra-se um campo de desgraças, fábrica de rancores que se desdobram em violência e crime, assunto dos jornais. No melodrama mais tradicional, valia a ação de vilões externos ao espaço doméstico, sedutores a assediar figuras da inocência desprotegida que encontravam sua salvação na figura do herói virtuoso. Não é o que acontece na dramaturgia de Nelson Rodrigues, em que a corrosão dos valores é um problema interno ao espaço doméstico e tem como centro a figura que deveria protegê-lo: o marido, o pai de família.²²³

O segundo aspecto relevante para a compreensão da mudança paradigmática entrevista por Nelson Rodrigues naquilo que compreende como “novos tempos” seria a transformação da juventude em agente social independente. Com esta nova autonomia, aliada à primeira ruptura, no ideal de família, os jovens teriam passado a reivindicar novo

²²³ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 210.

espaço na civilização moderna, exercendo intenso poder de decisão, liderança e consumo. Hobsbawm lembra que “o surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo (...)”.²²⁴

As novidades em torno da ascensão do poder jovem não foram menos totalizantes do que as empreendidas no próprio processo de consolidação destes “novos tempos”. Dentre as muitas novas interpretações da juventude, pode-se afirmar que ela passa a ser vista como estágio final do desenvolvimento humano, e não mais apenas uma passagem para o mundo adulto, como anteriormente acontecia. Ao mesmo tempo, a juventude torna-se decisiva e dominante nas “economias de mercado desenvolvidas”, ou seja, seu poder de compra e sua vontade de consumo crescem consideravelmente. Por fim, a terceira peculiaridade da nova cultura jovem nas sociedades urbanas parece ter sido seu internacionalismo, ou seja, sua proliferação por todos os lugares de forma e traje e gostos bastante semelhantes:

*Na maior parte do 3º Mundo, onde ainda não se dera a transição demográfica de altas para baixas taxas de natalidade, era provável que alguma coisa entre 2/5 e metade dos habitantes, em algum momento da 2ª metade do século, tivessem menos de 14 anos.*²²⁵

Para Hobsbawm, as duas confirmações desta transformação social capaz de elevar a juventude ao posto de uma etapa de plenitude do ser humano seriam as constantes tentativas de diminuição da idade de voto²²⁶ e, pela primeira vez, a incorporação da vestimenta dos filhos no guarda-roupa dos pais, que passaram a buscar peças rejuvenescedoras, sobretudo a calça-jeans, ícone de liberdade dos novos tempos.

O nascimento desta “cultura jovem global”²²⁷ parece explicar-se não somente pelas taxas de natalidade como também, e principalmente, pela já referida queda na importância da experiência. Nada mais natural em um tempo que dá as costas para a sabedoria

²²⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 318.

²²⁵ *Ibid.*, p. 323.

²²⁶ *Ibid.*, p. 319.

²²⁷ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 319.

comumente associada ao passar dos anos, à velhice, do que a criação de um mundo onde o impulso fundamental partirá dos jovens. Benjamin assinala ainda o fato de que os novos tempos promovem uma perda da continuidade histórica, fragmentando sujeitos, mundos e trajetórias de vida. Logo, a diluição desta experiência estaria no âmago de seu processo, ou seja, não apenas o mundo será governado pelos jovens como, também, pela própria superficialidade: “o outro lado da perda da temporalidade e da busca do impacto instantâneo é uma perda paralela de profundidade”.²²⁸

O nascimento daquele novo Rio de Janeiro modificaria não apenas a maneira como os indivíduos da cidade encaravam o lar e a família como também prece ter posto no centro da sociedade carioca a figura do jovem. O dramaturgo, famoso por incorporar em seu discurso o que ele próprio chamava de reacionarismo, chegou a comentar em crônicas e memórias a ascensão da juventude. Contrariando um tempo histórico que se mostrava contrário à experiência, portanto favorável ao poder jovem, criticaria novamente a nova conformação social em várias de suas linhas: “hoje, diante da onipotência do jovem, o adulto tem, por vezes, um olhar estrábico de pavor”.²²⁹

Em suas crônicas, a juventude é sempre retratada em bandos, desprezível em sua condição única de indivíduo: são “os jovens”, “a juventude”, “as moças”, “os rapazes”. Como se merecessem sempre o mesmo tratamento, criticou as estagiárias dos jornais, por não saberem que redator e jornalista são a mesma coisa; reclamou da pulsão para os partidarismos, denegrindo a ideologia comunista reinante nos jovens do período; zombou dos enganos de uma geração que pecava ainda mais que as outras justamente porque, pela primeira vez, se sentia superior historicamente. Para o dramaturgo, a questão era resolvida na matemática: “o jovem tem todos os defeitos do adulto e mais um: - o da imaturidade”.²³⁰

²²⁸ BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. (trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 59.

²²⁹ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 94.

²³⁰ *Ibid.*, p. 90

Em seu teatro, conta-se nos dedos as personagens fundamentais que iniciam jovens sua jornada sobre o palco. A maioria de seus protagonistas, sejam homens ou mulheres, já são adultos, quase sempre casados, afundados na lama moderna que começa a rodear suas vidas. Nas mais de duas mil histórias de amor e traição que formam sua coluna de contos *A vida como ela é...*, por exemplo, os grandes conflitos e os mais importantes acontecimentos dão-se quase sempre entre mulheres e homens já casados, com a vida estável, nos primeiros anos de vida em comum. Os jovens, quando aparecem, são geralmente satanizados, representações máximas do mal-estar do Rio de Janeiro moderno. Ismail Xavier endossa esta afirmação:

Sem dúvida, a imagem da juventude, de ambos os sexos, tende ao apocalipse – pouco sobra dos Serginhos e Antônio Carlos, dos playboys de Bonitinha, da última geração de Álbum de família, das filhas prostituídas de Os sete gatinhos, dos transviados de Engraçadinha depois dos trinta. Eles compõem a geração que, ao contrário do dogma religioso, tem na medicina e na psicanálise seu ponto maior de apoio para pensar as regras da vida afetiva e do sexo.²³¹

É o caso das famosas cunhadas, legítimas ninfetas vorazes capazes de seduzir os maridos das irmãs, traindo-as pelo simples prazer da exibição. Ou das quatro irmãs de *Os sete gatinhos*, que, por se prostituírem para resguardar um bem já deslocado do Rio de Janeiro da segunda metade do século XX, a virgindade da caçula Silene, acabam entregando-se ao que existe de mais bárbaro na sociedade de seu tempo. Da mesma forma que a dramaturgia rodrigueana parece ser o terreno por excelência da mulher adúltera, muito mais ela do que o homem infiel, tal a demanda dos “novos tempos”, são inúmeros os casos de jovens prostitutas. Destas, aquela a quem o dramaturgo impõe a trágica responsabilidade da escolha é Glorinha, em *Perdoa-me por me traíres*, que apresenta já na primeira cena seu impasse: entrar ou não no bordel de Madame Luba.

Desta maneira, a presença de Sônia, a menina de 15 anos que protagoniza o monólogo *Valsa n.º 6*, consagra-se como a exceção confirmadora da inclinação de seu teatro às experiências mais maduras. Não por acaso, a peça inicia-se com a personagem morta, tentando rememorar aos pouquinhos seu nome, seu passado, seu destino, sua

²³¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 212.

identidade. Apresentando-se ela própria como um estilhaço, Sônia está completamente fragmentada; é múltipla, guarda dentro de si as vozes do pai, do namorado, da mãe, do médico. Não tem passado, e está condenada a viver eternamente num presente sem resolução e sem significado. De certa forma, simbolizaria o caráter presenteísta que Nelson Rodrigues parece vislumbrar na sociedade de seu tempo, preocupada em louvar os jovens, cada vez mais jovens.

Talvez por causa desta falta de experiência, o jovem rodrigueano parece tentar contradizer o mal-estar apresentando quase sempre a sua pior face. Edgard, aquele a quem doutor Werneck oferece dinheiro para se casar com sua filha, em *Bonitinha, mas ordinária*, configura-se como um herói daqueles difíceis de encontrar na contemporaneidade, um tipo de que a autoria rodrigueana acostumara-se a duvidar:

O herói é mais antigo, mais arcaico, mais obsoleto do que a melindrosa de 1929. Sim, o herói não teria sentido, nem função no nosso tempo. Basta fazer uma revisão nas pessoas que conhecemos – são, em sua compacta maioria, pusilânimes de ambos os sexos. A coragem passou de moda, como o charleston, como Benjamin Contallat.²³²

Edgard não possui dinheiro, seu emprego de contínuo está por um fio e sua mãe vive lhe exigindo mais ambição. Para completar, ainda é apaixonado por Ritinha, a vizinha que esconde a prostituição por trás da profissão de professora de crianças numa escola pública noturna. O cheque que recebe de doutor Werneck, seu chefe, em troca do casamento com a filha deflorada, Maria Cecília, ela própria uma das cunhadas satanizadas em sua ficção, é um aceno para dias melhores. Edgard sabe que enquanto não rasgar o cheque será exatamente como os canalhas desprezados por ele. Mas o contínuo não consegue pôr fim à corrupção, até que a revelação de Peixoto lhe entrega a necessidade de fugir dali o mais rápido possível.

Após se desgarrar daquela família em decomposição, Edgard encontra-se com Ritinha, rasga o cheque em pedacinhos na praia e protagoniza um dos raros finais felizes da obra de tinta pessimista de Nelson Rodrigues. O amor o salvou, como sempre acontece na dramaturgia rodrigueana. E o amor parece ser, neste teatro, tão absoluto, tão apto, tão

²³² RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 80.

capaz, que consegue purificar até mesmo o corpo e os sentimentos profanados da prostituta Ritinha e do hesitante Edgard: ainda existe uma inocência para perderem juntos, a “virgindade” do prazer. Enquanto isso, do lado de lá da fechadura, na casa falsamente arrumada, espécie de ruína em decomposição, Peixoto mata Maria Cecília e depois se mata. Na cidade selvagem de Nelson Rodrigues, o sexo livre parece ser apenas uma forma moderna de morte, sua fantasia contemporânea.

Outra relação bastante complexa entre o protagonista e sua cidade acontece em *O beijo no asfalto*, com o beijo de Arandir. O que era apenas um ingênuo ato de amor, nascido da inocência, transforma-se em escândalo graças ao sensacionalismo da imprensa encarregada de cobrir o acidente. O editor da folha, Amado Ribeiro, insinua um relacionamento prévio entre Arandir e o morto, e até mesmo um assassinato. A partir de então, o jornal planta pistas, compra testemunhas e aproveita para o mal tudo o que já fora realizado pelo herói. Todos duvidam de Arandir, até mesmo sua mulher, Selminha, com quem mantinha um casamento de causar inveja na vizinhança. Os valores e conceitos são totalmente relativizados, tensionando cada uma daquelas relações antes dadas como certas. Como aponta Hobsbawm, esta dissolução é típica de tempos modernos, e solapa qualquer relacionamento social em troca do indivíduo em si:

*A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos.*²³³

Num mundo onde “não há sociedade, só indivíduos”, a solidão de Arandir durante toda a peça parece fruto de uma cidade que apodrece. Seus valores, como o amor, a generosidade e a amizade, já não dizem nada àquele universo. Sua família é tênue, e até mesmo o amor de sua mulher, antes irrepreensível, é dizimado pela instabilidade da cena moderna. Aqui, não há espaço para a ingenuidade. Ganha quem tiver a esperteza mais à

²³³ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 328.

mão, seja para vender jornal, seja para simplesmente sobreviver. Ao fim, mais uma daquelas revelações tipicamente rodrigueanas que fazem desmoronar também o que restou da família: o pai de Selminha afirma seu amor por Arandir, logo após jogá-lo ao chão com um tiro nas costas.

Se a revolução cultural, desembocadura da modernidade vislumbrada por Nelson Rodrigues como mote do Rio de Janeiro nascido após a gripe espanhola, levou abaixo os valores da família e da experiência, reivindicando novas formas de sexualidade e poder, ela também teria servido para varrer do novo século a percepção que durante muitas décadas o indivíduo manteve da crença e da Igreja. De acordo com Hobsbawm, a crise religiosa sedimentou-se exclusivamente sobre o mundo novo e mantém relação direta com os paradigmas recentes da sexualidade, que já naquele tempo exigiam um reposicionamento da Igreja. O pensador atenta ainda para a complexidade deste desabamento ao afirmar que até mesmo o número de “vocações” diminuía:

As instituições mais severamente solapadas pelo novo individualismo moral foram a família tradicional e as igrejas organizadas no Ocidente, que desabaram de uma forma impressionante no último terço do século.²³⁴

Nelson Rodrigues foi ele próprio criado dentro das orientações da religião protestante, numa família que cuidava tanto da missa aos domingos quanto da distância mantida entre os irmãos enquanto dançavam. Sua realidade religiosa marcou seu teatro com imagens sagradas e referências à Bíblia, sobretudo em suas peças mais greco-trágicas, onde recriou temas bíblicos, aproximando-os do público contemporâneo. Seu aproveitamento é dialético, no entanto. Ao mesmo tempo em que se apropriava, como o caso dos incestos de *Álbum de família*, e do ódio entre irmãos, que costura parte de seu teatro, exagera-os, fundindo as referências numa linguagem melodramática que, enquanto abate parte de sua força, concede ao tema um caráter de profanação do sagrado, violação do interdito, numa existência quase marginal no palco brasileiro.

²³⁴ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 330.

Parece ser o caso de *Álbum de família*, por exemplo. Ao mesmo tempo em que constrói uma família como representação arquetípica do mundo, já que todo bem e todo mal devem nascer ali, conforme afirma a personagem Edmundo²³⁵, duplamente incestuosa, com a mãe e a irmã, o dramaturgo exacerba o mito e transforma em incestuosa toda a família. Nesta sua profanação, absorve o sagrado, sim, porém o reconstrói, modificando-o de acordo com sua poética própria, que tende ao exagero, que se funda na sensação do eterno retorno nietzschiano, que, por que não?, perde-se muitas vezes no dramalhão de sua própria inclinação ao folhetinesco. Assim, neste contato mais direto com a crença religiosa, algo que difere um tanto da fé, importante frisar, Nelson Rodrigues parece substancialmente alegórico.

Retoma mas provoca; constrói para destruir depois; aumenta, alarga, expande, e logo em seguida surge a certeza de que sua demonstração dos temas bíblicos que reconstroem, ou tentam reconstruir, a condição humana pede ela própria para ser relativizada. Não que ele negue a importância de tais construções para o ideário de suas personagens, muito pelo contrário, e também não que ele deboche delas, o caso não é de ironia: o que Nelson Rodrigues sugere é que na atual sociedade até mesmo esses temas carecem também de renovação. Esta conclusão, sempre a mesma, inclusive, talvez seja o que melhor una sua autoria às desconfianças religiosas da sociedade de seu tempo.

Hobsbawm garante que a revolução cultural, mais do que a própria modernidade, traz tempos de “incerteza e imprevisibilidade iminentes”²³⁶. Esta instabilidade parece transparecer no Rio de Janeiro rodrigueano não apenas através da imagem da família que desmorona como também se constrói na representação da impossibilidade da crença. A cidade moderna, selvagem por excelência, bárbara por uma série de circunstâncias que dizem respeito ao seu próprio tempo histórico, não comporta nem a família, nem a experiência, nem a fé. Mais do que dificultar o acesso aos espaços onde a religião se edifica, como as Igrejas, as missas, os templos, as romarias, as novenas, as reuniões

²³⁵ EDMUNDO (*mudando de tom, apaixonadamente*)– Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira. (*numa espécie de histeria*)Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. In MAGALDI, Sábado (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 557.

²³⁶ HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX* (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 332.

sagradas, a cidade selvagem do teatro rodrigueano interdita a própria fé – algo muito mais poderoso do que a religião.

A falecida parece trabalhar diretamente esta questão. Contando a história de Zulmira, dona-de-casa, esposa de Tuninho, desempregado que gasta seus dias entre uma partida de sinuca e um clássico no Maracanã, Nelson Rodrigues afirma uma existência pacata e insossa que não parece ter sido afetada pela grandiloquência do projeto moderno, menos ainda pela revolução cultural, que começava a esboçar seus traços. Não há dinheiro para nada, não há nenhuma perspectiva de melhora, não há quase futuro. Sobrevive-se, apenas.

Em meio ao niilismo existencial, Zulmira começa a arquitetar sua desforra, a vingança contra sua própria vida, seu mal-estar absoluto, a rasteira no próprio destino: um enterro de luxo. Em meio a todas as ausências de sua vida, parte delas criadas pela própria modernidade, a maior de todas é a falta absoluta de fé. Como uma desterrada sem passado e sem futuro, como um bloco de gelo que bóia num oceano sem qualquer significado, fragmentada, e sem condições de perceber sua continuidade histórica, Zulmira sonha apenas com seu enterro de luxo. Parece-lhe impossível acreditar em alguma coisa, por mais rápido que seja. E a ausência total de crença a impulsiona para a construção da única coisa em que ela crê de verdade: sua própria morte.

O tom cômico que atravessa quase todo o texto contribuiu para que a crítica desprezasse o caráter tristemente paradoxal do universo da protagonista. Zulmira vive num mundo onde todas as perspectivas são possíveis; a modernidade é o espaço da democracia, ao menos em teoria. Algumas possibilidades, inclusive, estão bem ao seu alcance, como a família que construiu, ainda que ameaçada pelo desemprego do marido e pelas infidelidades aparentemente sem explicação dela própria. Ainda assim, mesmo que possua algo em que se agarrar, Zulmira não encontra nenhum tipo de fé, nem na vida, nem na família, nem no seu bairro, nem na modernidade. Com esta perspectiva temática, o autor parece reconstruir o paradoxo mais significativo dos novos tempos: quando se está diante de todas as opções, não se consegue agarrar nenhuma.

Bonitinha, mas ordinária inicia com uma espécie de mantra, repetido ao infinito por suas personagens, sobretudo Edgard, ao longo do texto: “o mineiro só é solidário no câncer”. A frase é ela própria um tumor que se espalha, contaminando cada gesto e cada

atitude, para o bem e para o mal, durante o desenrolar da escolha fatal, trágica e definitiva do protagonista. Posicionado numa das encruzilhadas da vida, como o herói mitológico Édipo, Edgard precisa decidir se acredita no poder destrutivo da frase, optando então pelo lema dostoiévskiano “se deus não existe, tudo é permitido”, lançando-se na sua aventura pela degradação moderna, ou se busca em seu *ethos* algum tipo de fé capaz de protegê-lo do mundo.

O dilema de Edgard, na verdade um dilema de fé e crença, parece extrapolar os limites de *Bonitinha, mas ordinária* para contaminar todo o teatro rodrigueano. A cidade selvagem será sempre o terreno fácil do sexo livre, do dinheiro solto, das relações frouxas, da maldade nossa e alheia, do sensacionalismo traiçoeiro. Resta a cada indivíduo tomar partido no que lhe convier. A responsabilidade que o autor incute em seus personagens, forçando-os a decidir gravemente sobre seus próprios destinos, parece ser um dos motivos pelo qual seu teatro traz uma indiscutível marca trágica a guiar a ação. A (possível) salvação da cidade nestes “novos tempos” parece estar dentro de cada uma de suas personagens, assim como a maldição e a fúria desta cidade também encontram ecos dentro do próprio coração humano.

A salvação pode ter razões morais, como o caso de Edgard, que rasga o cheque para não se degradar como a família de onde partiu o dinheiro. Em outras vezes, entretanto, as razões para a crença podem estar em outra pessoa, e aí a personagem decide se purificar, se (re) sacralizando, se (re) significando, através da difícil e rara arte do amor. É o que acontece, por exemplo, com Oswaldinho, de *Anti-Nelson Rodrigues*. Antes um exímio conquistador, sempre em pé de guerra com a família, *playboy* que se sustentava graças às jóias roubadas diariamente da mãe, ele se transforma assim que se apaixona pela trabalhadora Joyce. Salva-se porque sua fé é o amor. O que parecia impossível numa cidade traçada com tintas tão carregadas de pessimismo simplesmente acontece. E acontece porque o teatro de Nelson Rodrigues costuma coroar com um belo final feliz todas as personagens que buscam no amor a cura para todo mal-estar.

3. Teatro do acúmulo: tensões entre o melodramático e o trágico.

“É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez”²³⁷.

Em seu ensaio *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi examina a contradição crescente entre as formas do drama, presente nas peças como modelo não diretamente questionado, e os novos conteúdos que elas tratam de assimilar. Partindo do conceito de drama clássico como “drama absoluto”, desprovido de coro, prólogo e epílogo, ele chega à impossibilidade contemporânea do drama: sua teoria revela o “lento e inexorável”²³⁸ avanço do elemento épico na forma dramática – elemento este que, *a priori*, a excluiria completamente já por definição.

Seu ponto de partida apresenta relações pertinentes com esta pesquisa: “a evolução da dramaturgia moderna se afasta do próprio drama”.²³⁹ Para explicar melhor sua tese, expõe como características básicas do drama o (1) diálogo, o (2) drama primário (por isso a peça histórica nunca poderá ser considerada “drama clássico”), o (3) presenteísmo de sua época histórica e a (4) superação de todo o eu-épico. Para o crítico, estes elementos foram sendo contaminados por interferências não-dramáticas nas dramaturgias mais relevantes que se desenvolveram durante os séculos XIX e XX:

*As contradições entre a forma dramática e os problemas do presente não devem ser expostos in abstracto, mas apreendidas no interior da obra como contradições técnicas, isto é, como “dificuldades”.*²⁴⁰

A crise do drama teria começado a esboçar seus contornos pela primeira vez por meio das dificuldades de evolução do gênero numa modernidade marcada esteticamente pelo eu-épico, que refuta, diretamente, o caráter de ação do drama. Dentro desta concepção, os principais autores capazes de expor esta dificuldade estética na construção de sua dramaturgia foram Ibsen, valendo-se de certa técnica analítica que minimiza o poder de

²³⁷ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

²³⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p.

14.

²³⁹ *Ibid.*, p. 27.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

ação; Tchekhov, cuja vida construída na lembrança parece renunciar ao presente dramático; Strindberg, com sua “dramaturgia do eu”, refletindo todo o paradoxo de um “drama subjetivo”; e Hauptmann, com suas peças de cunho histórico, quase “drama social”:

Se Strindberg e Maeterlinck chegam a novas formas, esse resultado é precedido por um debate com a tradição; às vezes este conflito se mostra, de maneira ainda não resolvida, no interior das obras - como que um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores.²⁴¹

A dramaturgia de Strindberg não poderia ser considerada drama porque edifica-se na técnica da estação, constituída justamente sobre a figura de um “eu central” e de uma abertura para a “vida psíquica adulta”, na superação absoluta das dificuldades. Pois, quando os três fatores da forma dramática (o presente, o intersubjetivo e o fato) entram em cena como sujeitos ou objetos, eles padecem conseqüentemente de certa relativização. Ora, se um dos potenciais do mundo do drama é justamente a capacidade de tomar o lugar do próprio mundo “real” graças ao seu caráter absolutizante, automaticamente seria confirmada uma diminuição do próprio caráter dramático.

Szondi cita então três situações em que as forças do drama seriam contaminadas pela proximidade cada vez maior do eu-épico: o presente de Ibsen é relativizado pelo passado que ele precisa revelar como seu objetivo; o intersubjetivo de Strindberg diminui frente à perspectiva subjetiva em que ele aparece; o fato em Hauptmann é enfraquecido pelas contradições objetivas que ele deve apresentar: “Por conseqüência, a contradição interna do drama moderno consiste em que a uma transformação dinâmica de sujeito e objeto na forma se contrapõe uma separação estática no conteúdo”.²⁴²

Segundo a teoria de Szondi, a passagem do estilo dramático “puro” para um outro contraditório teria se originado de mudanças temáticas. A transformação seguinte, embora os temas tenham permanecido em grande medida os mesmos, deve ser apreendida como o processo em que o elemento épico se consolida na estrutura da dramaturgia e rompe a antiga forma. Historicamente, então, primeiramente teriam surgido os dramaturgos que tentaram salvar o drama, livrando-o, ou tentando livrá-lo, da epicização; depois, os autores

²⁴¹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 48.

²⁴² *Ibid.*, p. 93.

que, ao contrário, teriam abraçado as soluções épicas, aceitando um processo defendido pelo teórico alemão como “histórico”²⁴³. Todos eles parecem ter tido seus caminhos abertos pelos dramaturgos já citados, pioneiros na *exposição* da contradição moderna da forma dramática.

As tentativas de salvamento, cujo objetivo seria resguardar o drama de qualquer intervenção épica, numa solução reacionária e conservadora, portanto, seriam principalmente quatro. A primeira delas surgiu com o naturalismo, já que tal linguagem pressupunha justamente um eu-épico, distanciado, o que geraria, já por definição, mais observação do que catarse. Szondi vislumbra certa impossibilidade no projeto naturalista, no entanto:

*A dramaturgia do naturalismo, em que a forma dramática trata de sobreviver à crise historicamente condicionada, encontra-se desde o princípio no perigo de converter-se em épica por causa da mesma distância face à burguesia que lhe possibilitou, de início, salvar o drama.*²⁴⁴

Na seqüência, outra tentativa aconteceria por meio da introdução da peça de conversação, definida pelo pesquisador como “diálogo alienado dos sujeitos”, que apresenta um diálogo, eixo central do drama, caracterizado como conversação. Este tipo de teatro dominou a Europa desde a 2ª metade do século XIX e apresenta como exemplo clássico de composição *Esperando Godot*, de Samuel Beckett²⁴⁵. Não parece, no entanto, ter resolvido muita coisa: “Se no drama genuíno o diálogo é o espaço coletivo onde a interioridade dos *dramatis personae* se objetiva, aqui ele é alienado dos sujeitos e se apresenta como autônomo. O diálogo se torna conversação”²⁴⁶.

A terceira investida no salvaguardo do drama teria partido da peça de um único ato, em voga a partir de 1880, cuja conseqüência principal seria, por causa da nova estruturação sem interrupções, o desaparecimento da tensão, antiga marca do drama. O surgimento de textos compostos para apresentações diretas, sem intervalos, indicaria que “não apenas a

²⁴³ *Ibid.*, p. 97.

²⁴⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 105.

²⁴⁵ BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. (trad. Fábio de Souza Andrade) São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

²⁴⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 105.

forma do drama lhes passou a ser problemática, mas também que já se tratava muitas vezes da tentativa de salvar da crise o estilo ‘dramático’, considerado o estilo do futuro”.²⁴⁷

Tchekhov encaixa-se neste contexto:

*A recusa à ação e ao diálogo – as duas mais importantes categorias formais do drama -, a recusa, portanto, à própria forma dramática parece corresponder necessariamente à dupla renúncia [do encontro e do presente] que caracteriza as personagens de Tchekhov.*²⁴⁸

Por último, o confinamento e o existencialismo, que remetem diretamente à peça *Huis-Clos*, de Jean-Paul Sartre²⁴⁹. Não por acaso, a situação de confinamento aconteceu na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico. Sua tentativa de salvaguardo partiria da priorização dos diálogos, eixo do drama, posto que suas personagens, mesmo solitárias, são forçadas a dialogar justamente por conta de dado confinamento. Szondi aponta nesta dramaturgia um tipo específico de “metadrama”, já que as personagens, precisando de situações específicas para conseguirem se comunicar, estariam expondo, em última instância, uma crise própria do gênero dramático. A grande consequência desta artimanha parece ser, antes de tudo, a artificialidade, afinal a “tensão dramática interna paga, por assim dizer, o preço de uma épica externa; um drama se desenvolve dentro de uma bola de vidro”²⁵⁰:

*O drama de épocas anteriores dificilmente conheceu algo similar. A relação intersubjetiva e sua expressão lingüística – o diálogo, a pergunta, a resposta – não eram nada de dolorosamente problemático; ao contrário, constituíam o quadro formal e evidente dentro do qual se movia a temática atual. Mas aqui essa própria condição formal do drama passa a ser temática. O problema que desse modo se coloca ao dramaturgo foi visto talvez pela primeira vez por Rudolf Kassner.*²⁵¹

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 108.

²⁴⁸ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 49.

²⁴⁹ A edição do texto da peça está esgotada no Brasil.

²⁵⁰ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 117.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 115.

Da mesma forma que existiram dramaturgos comprometidos em salvaguardar o drama, afastando-o, ou tentando afastá-lo, das ferramentas epicizantes do contemporâneo, teriam existido também as tentativas de solução, menos conservadoras que as anteriores justamente por aceitarem os procedimentos épicos, assumindo-os como parte de uma espécie de novo drama, ou pós-drama. Segundo Szondi, a primeira tentativa de solução partira da “dramaturgia do eu”, o expressionismo em sua forma teatral, entre 1910 e 1925: aqui, a renúncia ao drama partiria do próprio afastamento das relações intersubjetivas através da nova condição do homem como um *ser abstratum*.

Logo na seqüência, a revista política, de Piscator, que renuncia ao drama ao abandonar justamente a idéia de teatralidade, mundo possível, microcosmos do mundo “real”, dissolvendo o fenômeno dramático, ao mesmo tempo em que o desarticula com a introdução de um eu-épico que se transfigura na utilização de filmes, sugerindo a idéia de “revista montada”²⁵². Para Szondi, esta tentativa confirma-se como o “amadurecimento” da peça de confinamento, capaz de realizar-se esteticamente: “a cena atual, que para o drama é em si o mundo, um microcosmo substituindo o macrocosmo, passa a ser um recorte, e sua representação vai no sentido da concepção *pars pro toto*’.

Numa terceira tentativa, a mais elaborada, teria surgido o teatro épico idealizado por Bertolt Brecht, que firma o projeto de renúncia ao drama através da opção pelo princípio científico, expresso anteriormente como tentativa de salvaguardo no drama naturalista. Aqui, a opção parece ser a mais radical possível: a encenação como simulacro, a falsidade proposital e, sobretudo, a oposição sujeito X objeto, eixo da dramaturgia épica. Szondi aponta para a priorização do elemento da encenação, o *tornar cena*, antes escamoteado pelo drama tradicional:

*O processo sobre o palco já não esgota completamente a encenação, ao contrário do que se dava no drama, em cujo seio a encenação ocupava papel secundário (o que é historicamente apreensível com o desaparecimento do prólogo no Renascimento). O processo é agora objeto de narrativa do teatro, que se relaciona com ele como o narrador épico faz com o seu objeto: só da contraposição de ambos resulta a totalidade do espetáculo.*²⁵³

²⁵² SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 132.

²⁵³ *Ibid.*, p. 135.

Além da montagem idealizada por Bruckner, pouco pertinente à questão estética discutida nesta pesquisa, outra epicização do drama teria se realizado justamente no jogo da impossibilidade do drama, idealizado por Luigi Pirandello. Em *Seis personagens à procura de um autor*, o dramaturgo italiano parece realizar uma auto-representação da história do drama, capaz de retirar seu caráter absolutista justamente por meio da inclusão do distanciamento épico da observação da própria dificuldade (impossibilidade, em última instância) do drama. Sobre o potencial dramático do texto, Szondi é categórico: “não é uma obra dramática, mas épica. Como para toda dramática épica, o que normalmente constitui a forma do drama é para ela algo temática”²⁵⁴ - novamente percebe-se aqui a idéia de auto-retrato do próprio fazer teatral, cara às entrelinhas do ensaio de Szondi.

Na seqüência, ainda, o *monologue intérieur*, elaborado pelo norte-americano Eugene O’Neill, onde já se pode apontar uma transformação (historicamente) moderna no significado do “aparte”, recurso antes utilizado para conceder informações específicas para a platéia, fora do domínio da ação, elemento predominante do palco. Por meio de sua proposta, O’Neill colocaria o aparte em pé de igualdade com o diálogo, o que relativizaria ambos (novamente aqui o abraço ao elemento épico típico da modernidade parece exigir certo amortecimento do poder do diálogo, norte do drama “puro”). Com O’Neill, o aparte passaria a ser “o relato psicológico de um eu-épico”²⁵⁵.

Este mesmo “eu-épico” apareceria em seguida transfigurado na figura do diretor de cena, através do diretor Wilder, num *para-além* do próprio drama. Para Szondi, “o teatro épico de Wilder revela-se assim não somente a renúncia ao drama, mas, ao mesmo tempo, a tentativa de preparar, no quadro épico, um novo lugar para o conteúdo genuíno do drama, o dialoguismo”²⁵⁶. Este mesmo diretor renunciaria ao drama, sem a intenção de salvaguardá-lo, portanto, por meio do abraço às reflexões sobre o tempo transformador, enfraquecendo, conceitualmente então, o presente absoluto que sempre teria condicionado a definição de drama:

²⁵⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 151.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 156.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 161.

*A estrutura temporal do drama é uma seqüência absoluta de presentes; nele só é visível o instante sempre presente, ainda que instante voltado ao futuro, que se destrói a si mesmo em favor do momento futuro.*²⁵⁷

Este mesmo amortecimento do caráter presenteísta do drama “puro” iria se configurar posteriormente na dramaturgia de Arthur Miller, na qual ele renuncia ao travestimento da análise sob forma de ação, trazendo-a, a análise, pura e simples, à cena. Esta guinada seria ainda mais radical ao relativizar a própria identidade do sujeito-personagem: “a reminiscência não só implica a multiplicidade de lugares e tempos como também a perda de sua identidade de modo qual”²⁵⁸. Miller sintetizaria, por meio deste procedimento, a transformação defendida por Szondi como típica da mudança paradigmática que parece ter ressignificado o drama já no surgimento da modernidade:

*[Miller] obedece com toda a clareza àquela mudança estilística geral que ao mesmo tempo vincula e separa os dramaturgos da virada do século e os da atualidade: a conformação da épica temática no interior da forma dramática.*²⁵⁹

O projeto estético elaborado por Nelson Rodrigues em sua dramaturgia parece corresponder às reivindicações de Szondi para o teatro do século XX: edificar-se esteticamente num entrelugar *para-além* do melodramático e do trágico, priorizando a tensão e não a síntese, corroboraria justamente para certo atenuamento do caráter dramático por meio da gangorra estética presente no palco. Sua idéia de gêneros, oceânica, sem fronteiras, ultrapassa a dialética, onde poderia estacionar, para se constituir como trabalho não-acabado, e é justamente esta ubiqüidade dos valores melodramáticos e trágicos, levada à cena, que parece responder pelo caráter épico de seu drama contemporâneo. Em última instância, o dramaturgo caminha sobre limites.

Se na temática a dramaturgia rodrigueana reivindicaria uma margem, as margens dos novos tempos, esteticamente parece reivindicar um entrelugar, ou um não lugar, adquirindo seu significado na tensão que propõe como produto *final*, sua “solução”.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 163.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 174.

²⁵⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 170.

Durante quatro décadas, abraçou diversos gêneros e adjetivos, sem se preocupar em extrair da multiplicidade uma razão, e talvez esteja aí sua maior renovação. Expressionista nos cenários e na tintura carregada de alguns de seus diálogos, sobretudo em *Viúva, porém honesta* e *Álbum de família*, psicanalítico na maneira como compreende suas personagens, em especial as mulheres; absurdo na opção de reunir como casal uma garota e um par de botinas, como o faz em *Dorotéia*, modernista na opção pelo Brasil, e sua identidade suburbana, a partir de *A falecida*, cômico em suas hipérboles, suas metáforas bizarras, seu palavreado tão próprio; sublime ao falar da miudeza, em especial as peripécias de Sobrenatural de Almeida em seu futebol metafísico; grotesco ao narrar o transcendente, deixando que a morte cheire a peixe azedo; enfim, foram muitas as pegadas deixadas por Nelson Rodrigues em seu teatro. Seu grande mérito, capaz de diferenciá-lo de seus antecessores, é ter ultrapassado cada uma delas para construir um teatro apenas seu.

Nelson Rodrigues parece preencher uma lacuna, a lacuna do teatro brasileiro, aproveitando restos, sobras e excessos para construir a encruzilhada de um *para-além* que costura toda a sua poética: o *entrelugar* entre o melodramático e o trágico. Embora as dezessete peças do autor tragam sintomas expressionistas, bem como conseqüências cômicas evidentes, sobretudo *Viúva, porém honesta*, a tensão que concede maior força à sua dramaturgia não parece posicionada entre o trágico e o cômico, como muitos defendem²⁶⁰, mas sugere partir do intercruzamento entre as forças trágicas, que dotam suas personagens de responsabilidade e sofrimento, além de levarem à cena uma vontade de vida nietzschiana em sua essência, e as potências melodramáticas, que lhes conferem uma roupagem mais dramática, mais exagerada e, também, mais contemporânea – já que o cinema foi desde seu surgimento totalmente sedimentado sobre as bases do melodrama. Melodramático na forma como encaminha seus acontecimentos, sobretudo em suas pistas, prenúncios e situações, e trágico na maneira como enxerga a vida, afinal “o homem já fracassou”²⁶¹, tal teatro parece também inclassificável – ao menos parece impossível encaixá-lo em padrões pré-existentes.

²⁶⁰ Ronaldo Lima Lins, por exemplo, em artigo compilado por Magaldi. MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 249.

²⁶¹ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 68.

A dificuldade de classificação das peças de Nelson Rodrigues no momento dos lançamentos já sugere como a crítica, mesmo a especializada, não apresentava repertório suficiente para acompanhar as mudanças propostas pelo dramaturgo. Por apresentar como objetivo a ruptura, o autor primeiro construía seus paradigmas para logo em seguida destruí-los, até porque o teatro brasileiro de sua época jamais lhe concederia material necessário para a transformação. As inúmeras fases do teatro rodrigueano receberam nomes aleatórios do autor, geralmente presentes nos programas da peça. Por meio deste procedimento, criou para sua dramaturgia os títulos de “tragédia de costumes”²⁶², “divina comédia”²⁶³, “tragédia carioca”²⁶⁴, “farsa”²⁶⁵, “obsessão em três atos”²⁶⁶, dentre outros, sem nenhuma explicação para as escolhas.

Considerado um dos maiores especialistas do Brasil em Nelson Rodrigues, além de amigo íntimo do autor, Sábato Magaldi dedicou parte de sua vida acadêmica à reclassificação ordenatória da obra teatral do dramaturgo. Chegou, então, à divisão hoje canonizada pela fortuna crítica: peças psicológicas, peças míticas e tragédias cariocas²⁶⁷. O grupo das psicológicas reúne *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva*, *Valsa nº 6*, *Viúva, porém honesta* e *Anti-Nelson Rodrigues*, sua unidade se explicaria pelo caráter psicológico utilizado pelo autor neste período, seja na elaboração das personagens, seja na própria constituição do texto, como ocorre em *Vestido de noiva*.

As peças míticas seriam aquelas em que o autor se considera “desagradável”, *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*, acrescidas de *Dorotéia*, sua única autodeclarada comédia. Segundo o crítico, estariam relacionadas em função do caráter alegórico da reconstrução de arquétipos da humanidade ocidental, já mencionados em seu teatro “desagradável”. A novidade estaria na inclusão de *Dorotéia*, que, dentro desta

²⁶² IDEM. *A falecida*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 731.

²⁶³ IDEM. *Os sete gatinhos*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 827.

²⁶⁴ IDEM. *Boca de Ouro*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*(org). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 879.

²⁶⁵ IDEM. *Dorotéia*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 625.

²⁶⁶ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1049.

²⁶⁷ MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

abordagem, reconstruiria o mito da beleza, da mesma forma que as outras teriam trabalhado sobre os mitos do incesto, do racismo, da maldição.

As tragédias cariocas de Magaldi receberam nomes aleatórios do dramaturgo, como já comentado; “tragédias de costumes”, no entanto, foi o mais utilizado por Nelson Rodrigues para definir, já nos programas de estréia, seu teatro pós - *A falecida*. O crítico inclui no rol, além do texto de Zulmira, *Os sete gatinhos*, *Bonitinha, mas ordinária*, *Toda nudez será castigada*, *Boca de Ouro*, *Perdoa-me por me traíres*, *A serpente* e *O beijo no asfalto*. Segundo sua definição, representariam o momento onde Nelson Rodrigues “funde os valores arquetípicos das peças míticas e os circunstanciais da realidade imediata do Rio de Janeiro”²⁶⁸, daí o nome cunhado pelo estudioso.

Inevitável lembrar a problemática de se chamar de tragédia um texto teatral escrito fora da Grécia Antiga, posto que o próprio Aristóteles, ao teorizar sobre ela, já considerava a tragédia um gênero morto. Inevitável também relativizar sua explicação para o teatro mítico, posto que desvincula dois conceitos, mítico e trágico, que sempre estiveram colados na historiografia dos gêneros teatrais. Ainda assim, o ponto de maior divergência entre a classificação de Magaldi e a tensão estética sugerida aqui parece estar num outro lugar: a região fronteira na qual a dramaturgia rodrigueana se insinua, seus limites, suas fendas, parece se constituir *para-além* de qualquer classificação que não faça do movimento o seu ponto de partida. O teatro de Nelson Rodrigues nos parece algo que recolhe da própria indefinição sua maior força. Berta Waldman já apontava para este caminho em sua pesquisa da década de oitenta:

*Pode-se dizer que o texto de Nelson Rodrigues constrói-se num lugar limítrofe, no meio fio entre o sério e cômico, entre o grave e o ridículo, lugar instável já que promove uma espécie de dialética de negação mútua, onde nem a seriedade nem a comicidade são absolutas, correndo-se o risco, ao se isolar um dos registros, de se cair na inverossimilhança.*²⁶⁹

Juntamente com Carlos Vogt, a pesquisadora transformou em ponto de partida teórico justamente a dificuldade de estabelecer rótulos para um dramaturgo que está sempre

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 32.

²⁶⁹ WALDMAN, Berta. *Figurações da Margem: Algumas anotações sobre o Texto de Nelson Rodrigues*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 136.

experimentando esteticamente. Ao mesmo tempo em que inviabiliza uma apreensão geral do ideário rodrigueano, a não adequação a padrões costumeiros e a modelos pré-concebidos de teatro possibilitou aos pesquisadores a idéia de inserir Nelson Rodrigues dentro daquilo que chamam de “estética do quase”²⁷⁰. Do ponto de vista dos gêneros, andar sempre no limiar, seja entre o trágico e o melodramático, entre o grotesco e o mítico, entre a tragédia e a comédia, acaba possibilitando montagens das mais variadas da maior parte de suas peças, além de adaptações para a televisão e o cinema de todo tipo e estilo, em sua grande parte dispostas a “isolar os registros”.

Do ponto de vista ético e estético, este quase inerente projeto de transgressão traz consigo uma ambigüidade e uma polissemia de valores que, por outro lado, podem ser consideradas as bases deste teatro mutante. Para os pesquisadores, esta “estética do quase” aparece em seu melhor momento em *Vestido de noiva*, através do movimento de aproximação do dramaturgo com os intangíveis da alma humana. Sobre este mecanismo dramaturgico de confecção dos textos e escolha dos temas, os críticos afirmam que nada pode ser considerado aleatório na poética rodrigueana, já que “(...) a contradição é apenas aparente. Ou melhor: ela existe e aparece não para negar o ‘quase sistema’ do autor, mas como elemento estrutural que o integra e o confirma como ‘sistema quase’”.

Talvez seja mais coerente com a autoria hiperbólica de Nelson Rodrigues encarar o seu teatro não apenas como *quase*, mas sim como *além*, um *para-além* que nasce do excesso. Num movimento de ultrapassagem, vai além do melodramático, do trágico, do expressionista. O transbordamento típico de suas personagens estaria presente também já na própria construção poética de sua dramaturgia, o que lhe concede sem dúvida um *entrelugar*; mas não o do *quase*, e sim o do excesso, tangenciando limites sempre. Embora o melodramático e o trágico apresentem-se em geral com igual força, não parece haver, por parte do autor, tentativa de extrair qualquer tipo de síntese ou definição. O teatro rodrigueano parece não almejar a solução: seu projeto insinua-se esteticamente na (e dentro da) própria tensão.

A complexidade do processo, pois, estaria justamente no acúmulo; sua dramaturgia não sugere simplesmente um *e* outro, melodramático *e* trágico, mas, sim, constrói-se numa

²⁷⁰ VOGT, Carlos & WALDMAN, Berta. *Vestido de Noiva em Branco e Preto*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 200.

fronteira de barreiras fraturadas, contaminada por ambos os gêneros. Sua opção pela não resolução, o enfraquecimento da síntese, portanto, explicaria o excesso muitas vezes vislumbrado no palco, através dos exageros das situações, dos diálogos repletos de frases de efeito, das personagens sempre à beira do abismo, bem como favorece a sensação de que, na cena do palco, mais do que discutir a fronteira histórica de seu tempo, Nelson Rodrigues discute a própria constituição do fenômeno teatral. Sua manifestação da crise do drama torna-se pública, então: já é impossível optar. E sua solução não é das mais simples, como seria se escolhesse enredos que favorecessem um estilo único, melodramático *ou* trágico: ele não tenta salvar o drama porque faz de seu teatro justamente o espaço da contradição, renunciando a ele.

O gênero encontrado por Nelson Rodrigues para edificar sua dramaturgia sugere, em última instância, um terreno híbrido, fundado sobre a discussão de modelos canonizados, e alimentado pela tensão estabelecida, e jamais solucionada, entre o melodramático e o trágico, em valores equivalentes. As forças não se anulam, nem se somam, nem se complementam: o drama se articula neste embate, e a tensão é um objetivo *per se*, não o caminho para a conclusão. A questão não é resolvida na matemática, e sim na filosofia: o cruzamento entre o melodramático e o trágico é uma dialética capaz, às vezes, de atingir o estatuto de paradoxo. Ao mesmo tempo em que esta tensão parece ter sido a forma encontrada pelo autor para transformar em estilo uma outra tensão, primária, temática, é ela também quem vai enfraquecer a própria constituição do drama, estendendo-o a outras direções, como os dramaturgos anteriores que fizeram da crise do gênero o ponto de partida para suas obras.

O teatro rodrigueano das fronteiras insinua-se, então, duplamente inacabado: inacabado quando a tensão é ponto de chegada, posto que a tensão sem síntese constrói certa sensação de incompletude do projeto estético, e inacabado quando faz da tensão ponto de partida, buscando elaborar uma síntese, posto que sua autoria parece nunca ter conseguido manter-se presa a um único gênero. Quando suas peças estão bem equilibradas, abraçando a gangorra entre o melodramático e o trágico como origem, e não consequência, caso típico de *Toda nudez será castigada* e até mesmo *A mulher sem pecado*, o primeiro texto, esteticamente o avesso da construção paradoxal da história de Herculano e Geni, é

justamente a presença de dois pólos tão significativos no palco que dota seu teatro de certo caráter épico, responsável por distanciá-lo do drama “puro”.

Dentro deste contexto, *A mulher sem pecado* talvez seja o contrário de *Toda nudez será castigada*, que percorre uma metafísica trágica no reverso dos exageros e ardis melodramáticos. Lá, o enredo é melodramático quase por excelência, com alguns traços de trágico, como a menininha imaginária que simbolizaria a mente perturbada de Olegário, protagonista ciumento da história, e a tensão capaz de crescer como um pesadelo, aos moldes de Dostoiévski. Ainda assim, predomina alto coeficiente de dramalhão, de pistas, falsas e verdadeiras, de elementos de suspense, de folhetim, de opções da ficção de baixa estirpe, embora não seja este o objetivo da peça.

De maneira semelhante à *Toda nudez será castigada*, escrita quase trinta anos depois, e ponto alto desta construção, a tensão estética de *A mulher sem pecado* parece armada de maneira bastante complexa já neste primeiro texto. A menininha anônima da peça, por exemplo, é uma figura que adiciona caráter trágico ao texto por lembrar, constante e eternamente, a negação de Olegário à sexualidade. Já o melodrama articula-se claramente também numa espécie de *mise-en-scène* que acompanharia a dramaturgia do autor, emblemática na última cena do primeiro ato: “Lídia cai de joelhos, aos pés de Olegário, chorando como uma alucinada”²⁷¹. A complexidade ainda é alimentada pela própria mensagem, nada edificante, do texto: é trágico porque a mulher sem pecado enfim acaba por pecar, confirmando a máxima anterior de Olegário, “toda mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura”²⁷². Da mesma forma que Herculano e a prostituta, o casal Olegário e Lídia completa sua trajetória trágica:

*A tragédia não resulta apenas da carência do saber, mas, sobretudo, da excessividade do próprio ser humano. (...) A entusiástica desmesura humana se manifesta na dupla excessividade originária da vontade de transcendência ou transcendência. Ir além, para cima ou para baixo, não significa não se confinar numa razão de ser, e conseqüentemente, não abdicar do poder de fazer acontecer.*²⁷³

²⁷¹ RODRIGUES, Nelson. *A mulher sem pecado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 315.

²⁷² *Ibid.*, p. 341.

²⁷³ ROSENFELD, Kathrin (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 122.

Quando o dramaturgo parece não conseguiu atingir o paradoxo, permanecendo numa dialética quase ilustrativa dos impasses de ambos os gêneros, procedimento corrente em suas peças do ciclo “desagradável”, por exemplo, aí então sua poética causa estranhamento justamente na tentativa de resolver um problema aparentemente sem solução – como se tentasse salvar o drama, segundo pensamento de Szondi. É também por causa de seu gênero fronteiro que se pode falar numa certa incompletude do projeto “estético” rodrigueano: incompletude por opção, vale frisar; incompletude pela priorização à tensão, antes de tudo; incompletude derivada da acumulação estética de sua dramaturgia. Se o autor não harmoniza suas personagens entre os pólos contrastantes do passado e do presente/futuro, também a relação entre o melodramático e o trágico não parece bem acabada, ao menos não no sentido de *finalizada*.

Seu ciclo “desagradável” sugere maior aproximação, voluntária, à forma trágica de toda a sua dramaturgia. Mais do que uma “vontade de vida”, da forma como Nietzsche compreenderia, mais do que a utilização formal das categorias de ética e responsabilidade, essas três peças cravadas de incestos tentaram abarcar o gênero trágico já desde a superfície, de forma jamais tão explicitada pelo autor: a presença dos coros denota com clareza a tentativa de aproximação, bem como a ênfase nas idéias de religiosidade, destino e maldição. Há até certo didatismo na exposição: o cenário de *Álbum de família*, por exemplo, demanda um “retrato de Jesus na parede”²⁷⁴.

A mudança de foco em seu teatro posterior à sua *A falecida* deve-se em boa parte à reorientação do trágico, que perde seu caráter antigo, nos moldes aristotélicos, para ligar-se à realidade, tornando-se menos alegórico, relacionando-se mais à pequenez das tragédias do dia-a-dia do que às maldições que atormentavam a vida destas personagens “desagradáveis”. Na realidade, o ideário rodrigueano do trágico iria atender, no decorrer de sua carreira, cada vez mais àquilo que hoje se entende, principalmente após a teoria de Arnold Hauser, como Trágico Moderno.

As diferenças entre um e outro são bastante complexas para serem explicitadas em poucas linhas, mas, naquilo que interessa neste momento, pode-se dizer que a grande mudança de foco do Trágico Antigo para o Trágico Moderno, na acepção de Hauser²⁷⁵, está

²⁷⁴ RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 523.

²⁷⁵ SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001, p. 56.

justamente na consciência do herói. Afora as transformações no foco e o relativo esmorecimento daquela espécie de trágico providencial, com um destino baseado em religiões e adivinhações de todo tipo, o Trágico Moderno apresenta um herói que realiza a sua própria trajetória. Em outras palavras, um herói sobre o qual recai toda a culpa do seu destino. Responsável por ser o que é, o herói moderno apresenta a tragédia já no seu próprio caráter; o motivo de toda a sua desgraça reside na sua própria psique, ou seja, a culpa mora na própria condição humana. Carla Souto, diferenciando os dois tipos de trágico que permeiam o imaginário da humanidade, diz:

Concepção na qual a antiga é uma tragédia de destino, que é transcendente e depende dos deuses e dos poderes acima deles. Conseqüentemente, a força que desencadeia a ação é um poder externo. O seu herói só vai de encontro à ordem divina e moral quando seu destino já foi selado, sendo assim uma vítima inocente do mesmo. Na tragédia moderna o herói descobre em si mesmo o motivo da terrível situação em que se encontra e da desgraça iminente e inevitável que o cerca. O conflito interno e a questão da culpa são, portanto, elementos fundamentais para essa fatalidade, que é centrada no indivíduo. A solidão do herói não é provocada pela tragédia, contudo, é uma conseqüência da mesma. A impossibilidade de comunicação com o outro é uma das causas da dimensão insuperável do problema²⁷⁶.

Por outro lado, as peças que surgiram na esteira de *A falecida* aproximam-se também do ideário grego, em relação à antiga fase “desagradável”, justamente por levarem aos palcos não famílias para quem a platéia virava as costas, identificando-se apenas no âmbito do inconsciente, mas sim verdadeiros heróis do cotidiano brasileiro. Boca de Ouro, bicheiro carioca moldado na fôrma daqueles que ajudam famílias desamparadas do morro onde mora com a mesma voracidade com que manda matar seus inimigos, por exemplo, é uma daquelas figuras que faz parte do imaginário de quase todo brasileiro do século XX.

Até certo ponto, o bicheiro que dá título à peça escrita por Nelson Rodrigues em 1960 reconstrói uma espécie de herói, na definição de Aristóteles²⁷⁷: homem forte, melhor do que os homens normais e mais próximo de Olimpo do que todos, despótico e vigoroso. Nesta peça, Nelson Rodrigues adotaria a sugestão aristotélica de retratar a vida de um poderoso, como os gregos faziam em suas tragédias, já que é possível traçar inúmeras

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 56.

²⁷⁷ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 23.

comparações entre este trabalho e *Édipo-Rei*²⁷⁸, de Sófocles, mas não sem antes contaminar o modelo já dogmatizado da *Poética* com a inserção de elementos tipicamente brasileiros, como a malandragem e o típico jeitinho brasileiro (configurando-o como um anti-herói, o que em nenhum momento torna a relação contraditória). Sobre a importância desta representação do herói brasileiro dentro dos palcos, até então esboçada apenas através do texto de *Rei da Vela*, ainda inédita neste período, Eduardo Mascarenhas comentou, na época da estréia de *A falecida*.

*Este é um dos maiores méritos de Nelson Rodrigues. Filho de outra terra, ao contrário de Sófocles ou Shakespeare, não faz teatro com mármore de Carrara. De modo nenhum. Trabalha com o dia-a-dia infame, o cotidiano prosaico, o sórdido e o banal, e faz neles aparecer o épico, o profundo, o universal, o trágico e o sublime. (...) Subtraindo pompa e realeza àqueles que simbolizam o eterno, provoca um efeito de estranhamento: permite-nos enxergar a riqueza da pobreza e a pobreza da riqueza. Por isto seu teatro será sempre revolucionário.*²⁷⁹

Ainda dentro deste contexto onde o trágico adquire uma aproximação maior com o brasileiro contemporâneo, a passagem de seu universo “desagradável” às “tragédias de costumes” sugere uma mudança dentro da própria estruturação dos elementos que compõe este trágico. Se antes Nelson Rodrigues aproximava-se de Eugene O’Neill ao substituir a idéia grega de um inefável destino pela psicologia (freudiana, sobretudo), na condução incontrollável da vida das personagens, nesta sua nova fase são as superstições suburbanas que tomam o lugar dos deuses, como bem aponta Décio de Almeida Prado:

O pensamento parece cristalizar-se, materializar-se, de acordo com os temores populares, que não tocam em nomes de moléstias perigosas e esconjuram qualquer possibilidade de que a má palavra se transforme em coisa má. É grande, aliás, o papel desempenhado nas peças pelo falatório dos vizinhos e pelas flutuações da opinião pública, condenando os inocentes [O beijo no asfalto] ou gerando imagens divergentes do mesmo indivíduo [Boca de Ouro]. O mito e o imaginário como que permeiam a vida real, possibilitando que se concretizem e se realizem tanto as previsões de uma cartomante profissional interessada apenas no dinheiro da consulta [A falecida], quanto as revelações de um centro de baixo espiritismo sobre o

²⁷⁸ SOFÓCLES. *Édipo-Rei*. (trad. Paulo Neves) Porto Alegre: L&PM, 1998.

²⁷⁹ MASCARENHAS, Eduardo. *Um Verdadeiro Democrata*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 216.

culpado pelas desgraças que infelicitam uma família [Os sete gatinhos].²⁸⁰

Anterior à passagem para o trágico moderno, *Álbum de família* ainda carrega para o palco certa idéia de tragédia bastante semelhante a um clichê, cópia de algo já feito. Suas personagens, aflitas, debatem-se na cena contra o próprio destino, como se trágico fosse (sobretudo) aquilo que não encontra adubo no mundo por conta da ira divina, como sugerem as rubricas: “Edmundo luta contra a própria fraqueza; ainda assim aproxima-se como se viesse uma força maior”²⁸¹. Seus prenúncios e pistas²⁸², em quase toda a peça, colaborando para expor o próprio texto em suas entranhas, têm participação no caráter trágico, ao lado do coro. O exagero no tom, porém, mantém a tensão ao enfatizar também o melodrama. Neste caso, a síntese parece próxima, como acontece em todo seu ciclo “desagradável”, justamente porque o exagero melodramático, presente na opção de levar ao palco apenas personagens incestuosas, ajuda a retirar a substância trágica do cerne da peça, rebaixando-a (apenas) ao plano da forma, da aparência mais escancarada do enredo.

Anjo negro parece padecer da mesma redução, vontade de síntese, articulando uma encenação da tragédia em si que acaba por amortecer o trágico e, conseqüentemente, a própria tensão estética da qual parte tal dramaturgia. Seus componentes são quase todos greco-trágicos, o que sugere a *mise-en-scène* de uma idéia própria de tragédia: o coro das dez senhoras negras, que apenas observa a ação de longe; a presença do cego capaz de prever o futuro, paradigma do teatro grego; a maldição, afinal “nunca mais fez sol”²⁸³; a presença de um universo comandado por deuses, como a figura do Jesus presente explicitamente no cenário. A atmosfera de delírio, embora construa um universo de estranheza, que insinua seu teatro “impuro”, afastado do drama clássico, nem de longe se aproxima da discussão dos gêneros canônicos promovida em seu teatro posterior. Ainda que guarde um tom folhetinesco, novamente aparente nas indicações de cena²⁸⁴, é por causa

²⁸⁰ BROOK, Peter (*apud*). In PRADO, Décio de Almeida. Nelson Rodrigues. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 276.

²⁸¹ RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 535.

²⁸² *Ibid.*, p. 534.

²⁸³ IDEM. *Anjo negro*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 606.

²⁸⁴ “Virginia cai de joelhos, mergulhando o rosto entre as mãos. Os quatro negros, que estão de fora, contornam a casa e vão aparecer na porta da sala. Ismael desce. Os quatro negros o acompanham. Vão levar o

do abraço irrestrito à tragédia²⁸⁵ que a dramaturgia “desagradável” de Nelson Rodrigues parece apenas tatear a tensão que consegue estabelecer com propriedade mais tarde. Ironicamente, sua monumentalidade trágica parece ser alcançada de maneira mais bruta justamente quando ele foge do mundo grego.

Assim, ao passo que *Toda nudez será castigada* firma-se como ponto alto desta dupla tensão, temática e estética, reivindica-se aqui um paradoxo estético para todo o teatro de Nelson Rodrigues: uma e outra, nem uma e nem outra, para-além do melodramático e do trágico, extrapolando, nesta ultrapassagem, o naturalismo e o realismo também. Da mesma forma que recria na tensão de seus entrecos poéticos e de sua estrutura estética o embate de seu mundo contemporâneo, sua própria (e peculiar) modernidade, alimentando-se dos dramas humanos de que era entusiasta, procura seu teatro na fronteira, encurralando-se, para-além dos gêneros pré-definidos: supera o trágico, supera o melodramático. Mais uma vez aqui uma dualidade temática aparece transfigurada na própria forma do “drama”: “em toda a minha obra, o homem é sempre miserável, é sempre bestial, é sempre santo, entendeu?”²⁸⁶

Ao contrário do que poderia parecer numa observação restrita ao “ciclo desagradável”, o melodrama não é apenas questão de roupagem no teatro de Nelson Rodrigues – combinar o tom da peça com o hábito do público, por exemplo. Este é um autor que jamais fez concessões, a não ser aquelas direcionadas ao próprio meio teatral, e mesmo assim foram poucas. Seu procedimento insinua certo enredamento dos fios das peças no melodrama, e esta afirmação não é nenhuma novidade: “o melodrama, a máquina de clichês e dos golpes teatrais, das peripécias e inversões da sorte, das tintas do destino e das fatalidades do acaso, proporcionam-lhe a imediatez das oposições violentamente contrastantes e incessantemente surpreendentes”²⁸⁷. O melodrama, inclusive, parece orientar seu teatro enquanto proposta, como o próprio autor sugere:

caixão. Virgínia ergue-se e parece acompanhar todos os movimentos dos homens, embaixo. Os quatro negros carregam o caixão e abandonam a casa, com Ismael à frente. Então, numa espécie de frenesi, Virgínia apanha um pequeno sino e agita-o freneticamente.”

RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. In MAGALDI, Sábado (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 581.

²⁸⁵ A tragédia, não o trágico.

²⁸⁶ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

²⁸⁷ GUINSBURG, J. *Nelson Rodrigues, um folhetim de melodramas*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 8.

Foi então que descobri esta verdade eterna do palco ou da tela: - a verdadeira vocação dramática não é o grande ator ou a grande atriz. É, ao contrário, o canastrão, e quanto mais límpido, líquido, ululante, melhor. O grande ator ou atriz é recente. Até poucos anos atrás, representava-se cinema e teatro aos uivos e às patadas. Era hediondo e sublime. Ao passo que o grande ator nada tem de truculento nem berra. É inteligente demais, consciente demais, técnico demais; e tem uma lucidez crítica, que o exaure. O canastrão, não. Está em cena como um búfalo da Ilha de Marajó. É capaz de tudo. Sobee pelas paredes, pendura-se no lustre e, se duvidarem, é capaz de comer o cenário. Por isso mesmo, chega mais depressa ao coração do povo, deslumbra e fanatiza a platéia.²⁸⁸

Desta maneira, é possível afirmar que, mais do que na roupagem do teatro, onde parece estar para aproximá-lo do cinema, atraindo o público, o melodrama rodrigueano marca presença na rapidez com que chega ao desenlace, na linguagem quase sempre direta, na narração extremamente dramática, nas imagens fortes e no exagero. A idéia de melodrama aqui retoma o pensamento de Ismail Xavier²⁸⁹ ao tratar o gênero como algo que sempre esteve bastante presente no teatro mundial, e que será depois capturado pelo cinema, já nos seus primeiros anos de vida, onde se desenvolve de maneira majestosa, principalmente com a obra do cineasta David W. Griffith, pai da idéia atual de narrativa no cinema, ele próprio um grande adepto da estética do melodrama.

A relação compreendida aqui entre a poética rodrigueana e este gênero marcadamente teatral partiria de características como “ação, velocidade, efeitos ilusionistas, enredos complicados e cheios do que hoje chamamos de ‘golpes de teatro’, (...) atores grandiloqüentes, gestos largos, sentimentalismo, desenvolvimento gradual de toda uma maquinaria manipuladora de cenários e reprodutora de aparências”.²⁹⁰ A possibilidade de inserção do teatro rodrigueano dentro de uma estética do melodrama existe desde seu surgimento, conforme atesta Edélcio Mostaço, que, embora não aponte para a construção de uma poética entre o melodramático e o trágico, defende a edificação de *A falecida*, por exemplo, dentro de um panorama melodramático:

²⁸⁸ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 63.

²⁸⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 64

²⁹⁰ *Ibid.*

É no melodrama, porém, que a falecida foi buscar gás para manter-se de pé. Estruturado pela técnica cinematográfica da montagem, as cenas curtas, os deslocamentos de ambientes, a progressão vertiginosa da ação, o foco fechado sobre um rosto, são procedimentos que ajudam a isolar as células dramáticas numa justaposição e num encadeamento que possui o tônus narrativo ditado pela aflição²⁹¹.

Desta forma, é possível vislumbrar o teatro de Nelson Rodrigues como que inserido numa velha tradição brasileira de melodrama. Como lembra Sebastião Milaré, no Brasil, como na América Espanhola, o melodrama está no berço da dramaturgia²⁹². E esteve desde sempre, já nas primeiras lutas pela construção de um teatro efetivamente brasileiro, como atesta a obra de José de Alencar, em suas tentativas de refletir o desenvolvimento da consciência nacional, bem como em Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias e até mesmo Martins Pena, que, no conjunto de suas comédias e farsas, apresentou uma obra contaminada pelo melodrama.

Milaré segue dizendo que o melodrama era uma "tradição teatral já no fim do século passado"²⁹³, numa elaboração que esteve desde os seus primórdios relacionada à busca da identidade nacional dos países coloniais. No século XX, persiste, embora com algumas reformulações: adota como tema a desagregação da família brasileira patriarcal, sobretudo nas obra de Roberto Gomes e Renato Vianna, o mesmo que, com *Sexo*, antecipara temáticas rodrigueanas. Para Milaré, inclusive, embora Vianna tenha tentado atualizar o melodrama através da psicologia freudiana, esta atualização só foi alcançada com mais propriedade por Nelson Rodrigues, alguns anos mais tarde. Embora tenha permanecido com algum sucesso, sobretudo nas telenovelas, o melodrama jamais adquiriu prestígio entre a crítica, o que, de certa forma, prejudicou a própria compreensão da dramaturgia rodrigueana:

Para a crítica dos anos 50, que estabeleceu as bases teóricas do nosso teatro moderno, o melodrama era qualquer coisa abominável. Os críticos mais cultos e agudos reconheciam valores na obra de Nelson

²⁹¹ MOSTAÇO, Edécio. *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 74.

²⁹² MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro*. In Revista Travessia (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 21.

²⁹³ *Ibid.*, p. 29.

*Rodrigues, mas arrepiavam-se ante os escandalosos sinais de melodrama nela presentes.*²⁹⁴

Relacionada também aos inúmeros folhetins escritos para os jornais naquele período de sua carreira, a relação estreita com o melodrama contaminou as peças de Nelson Rodrigues com elementos como a falsa pista e as reviravoltas surpreendentes, categorias consagradas tanto nas melodramáticas telenovelas brasileiras quanto no cerne da “estética do espanto”, de Peter Brook, como lembrou Décio de Almeida Prado²⁹⁵. Quase sempre, este excesso trouxe as potências do tragicômico e do expressionismo, fendas expostas mais adiante. Sebastião Milaré, inclusive, aponta para o melodrama como “necessariamente, o ponto de partida”²⁹⁶ na obra de Nelson Rodrigues:

*Dentro da tradição do melodrama brasileiro, a obra de Nelson Rodrigues não retoma simplesmente os temas nucleares, originados da observação crítica do sistema ético do patriarcalismo: dá-lhes significação transcendental.*²⁹⁷

É possível afirmar que o autor vislumbra no mundo um melodrama; sendo seu teatro a recriação de seu mundo moderno, em especial em suas tensões, sua dramaturgia parte de uma origem melodramática para compreender a realidade. Por meio de suas dezessete peças, entrevê-se que o melodrama recebia o mesmo significado com que é acolhido na teoria de Eric Bentley: nada menos do que a quintessência do drama²⁹⁸. Esta origem parece bastante clara inclusive ao próprio autor: “Ninguém faz nada em arte se lhe falta a dimensão de Vicente Celestino”.²⁹⁹ Para Bentley, antes de ser “catarse dos pobres”³⁰⁰, o gênero possuiria em seu interior aquilo que define propriamente o drama. A má reputação do melodrama, “negócio de carpideira”, “paraíso dos chorões”³⁰¹, não impede o autor de

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁹⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 133.

²⁹⁶ MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 20.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁹⁸ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

²⁹⁹ NUNES, Luis Arthur. *Melodrama com naturalismo no drama rodrigueano*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 49.

³⁰⁰ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 183.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 182.

considerá-lo realmente uma espécie de ode às lágrimas. No entanto, a hipótese defendida por Bentley, um dos maiores pesquisadores do gênero, é de que o melodrama corresponde à situação emocional de toda a condição humana:

A visão melodramática é, num certo sentido, simplesmente normal. Corresponde a um importante aspecto da realidade. É a maneira espontânea, desinibida, de ver as coisas. O naturalismo é mais sofisticado, mas não é mais natural. O sentido teatral é o sentido melodramático, tal como se pode observar nas representações infantis. O melodrama não é um gênero especial e marginal de drama, muito menos excêntrico e decadente; é drama em sua forma elementar. É a quintessência dramática. O impulso para escrever drama é, sobretudo, o impulso para escrever melodrama e, inversamente, o jovem que não deseja escrever melodrama não escreve drama de espécie alguma e tenta um gênero não-dramático, lírico, épico, ou qualquer outro. Deve estar esclarecido, por que, ao tratar do drama, farsa, tragédia, comédia, coloquei o melodrama em primeiro lugar³⁰².

Nelson Rodrigues parece assumir o melodrama conscientemente, ou seja, o melodrama faria parte de seu projeto para uma dramaturgia “empenhada”. Como um legítimo ponto de partida, o melodrama orienta esteticamente suas peças; seu diferencial, entretanto, parece estar na maneira pouco cerimoniosa com que o gênero divide o palco com o gênero trágico, muito mais complexo em suas questões éticas, sem a menor pretensão de recolher daí, desta fronteira estética, qualquer extrato que seja. Se reduzisse sua miscelânea a um estado melodramático por excelência, talvez estivesse em busca de alguma brasilidade, como pensa Nunes³⁰³, mas não parece ser este o caso: o hibridismo de seu território parece apontar justamente para uma nova forma de drama, bastante diversa da “pureza” anterior. Luís Augusto Fischer, inclusive, já assinalou o ruído do melodrama presente na civilização trágica rodrigueana:

³⁰² BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 198.

³⁰³ “Nelson gostava de posar um pouco de anti-intelectual, exibindo, em vez de erudição, uma intimidade com a cultura popular, fruto de sua vivência como jornalista, que lhe permitira mergulhar as mãos na crueza da vida real. Adotando o melodrama, estaria comungando dos mesmos valores culturais do povo brasileiro, capturando-lhe a carne e o espírito”.

Ibid., p. 50.

O Nelson dramaturgo de Bonitinha e cronista dos casos mencionados parece bater com os nós dos dedos no portão do mundo trágico, chegando a colocar de pé personagens dramáticos tendencialmente, potencialmente trágicos, que no entanto como que refluem para um plano menos intenso, mais afeito à narrativa que à da tragédia.³⁰⁴

Muito já se escreveu sobre a multiplicidade de planos em *Vestido de noiva* e seu conseqüente tempo diluído e difuso. A sua vocação e, ao mesmo tempo, uma das razões de sua permanência como texto revolucionário reside no trabalho do autor sobre a forma de contar a história. Porém, por mais irônico que pareça, o diálogo de Nelson Rodrigues com o melodrama foi um dos responsáveis pelo sucesso imediato e a caracterização adequada de *Vestido de noiva* nos anos 40, ainda que estivesse justamente pretendendo romper com o modelo na orquestração do tempo e do espaço, propositadamente diluído e confuso. Por mais que escamoteasse a influência atrás do desmanche do texto e das muitas vozes dissonantes que ecoam na peça, conseguiu, na verdade, modernizar de vez não só o teatro brasileiro como também o próprio modelo de melodrama.

O vestido de noiva, as duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem, a prostituta cafetina do início do século, as dificuldades e os obstáculos impostos por Alaíde para impedir Lúcia e Pedro de ficarem juntos... a temática bebe diretamente na fonte do melodrama (diferentemente de *Toda nudez será castigada*, que se orienta tematicamente num sentido trágico). Ao mesmo tempo, as reviravoltas e o enredo rocambolesco, em parte por causa da própria estruturação desnivelada e *hour du temps*, criam lances inesperados, revelações e golpes de teatro das mais variadas estirpes. Huppés tenta explicar o que parece inconciliável:

O teatro que Nelson Rodrigues começa a mostrar no Brasil em 1942, ano da estréia de A mulher sem pecado e que sob diversos ângulos significa uma contribuição substancial para a renovação da cena brasileira pode ser tomado como exemplo da permanência do melodrama, embora à primeira vista tal aproximação pareça nada menos do que um disparate. Nelson Rodrigues dá um arranjo sui generis ao estilo realista dominante àquela altura. (...) Isto [a aproximação com o panorama melodramático] todavia acontece através da forte motivação passional da trama que trabalha lances inesperados, golpes e revelações sucessivas; que lança mão de pressentimentos, de promessas

³⁰⁴ ROSENFELD, Kathrin (org.) *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 99.

*inescapáveis, de amores secretos, de obsessões; que utiliza cenários de impacto, como caixões e defuntos, círios acesos na escuridão, movimentação em escadarias; que alterna cenas alegres e patéticas; que cultiva o exagero e o paradoxo com toda a naturalidade*³⁰⁵.

Peça-limítrofe entre o universo “desagradável” de suas tragédias mais explícitas e seu teatro mais preocupado com a tensão própria da modernidade, presente já em *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, *Dorotéia* dribla a condição de enigma dentro da dramaturgia rodrigueana justamente ao trazer, no eixo de sua estética, uma forte tensão entre o melodramático e o trágico que, ao legitimar-se como paradoxal, muito mais do que dialética, parece confirmar a epicização abraçada pelo dramaturgo quando optou pelos restos e ruídos. Para começar, a história da prostituta que deseja se regenerar da “vida fácil” procurando alento na antiga casa da família de que foi expulsa já é um tema clássico do melodrama, explorado das mais diversas formas, sob os mais variados pontos de vista. Mas a temática que poderia soar gasta, quase alegórica, é engrandecida pelo caráter trágico presente na trajetória da protagonista: por mais que procure abrigo, o mal-estar permanece; não há espaço no mundo para ela.

Da mesma forma que a tensão se estabelece como ponto de partida, gerando um tipo de estranhamento épico justamente por meio da exposição de tal metafísica numa temática já tão explorada por literaturas “menores”, ou nem tão metafísicas, como os folhetins, as novelas de rádio, a *pulp-ficcion*, *Dorotéia* parece representar também o acúmulo característico das peças de Nelson Rodrigues – as fendas que se abrem agora como ferramentas outras de epicização. A mais evidente neste trabalho parece ser o grotesco que, da mesma forma que o expressionismo em *Toda nudez será castigada*, polui ainda mais as referências estéticas cumulativas da obra.

Há vários elementos do grotesco aqui, e este conjunto em nada contribui para o trágico, que precisa (sempre) de um sublime no qual se apoiar. Em primeiro lugar, num plano mais temático, o grotesco moral, ou ético: o médico queria manter relações sexuais com a prostituta para curar seu filho. Num plano ainda mais aparente, um grotesco nada metafórico: o corpo do menino apodreceu, e este corpo fedia de tal maneira que Dorotéia jamais esqueceu. Afora isso, o grotesco mais ordinário, da ordem do cotidiano: ainda há as

³⁰⁵ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 24.

dores de ouvido do par de botinas³⁰⁶, o noivo, e a constante citação ao hálito – bom nas “mulheres da vida”, ruim nas “moças direitas”.

A própria ideologia do absurdo – uma menina que nasceu morta, um noivo que não passa de um par de botinas, uma casa sem camas – constitui-se como ferramenta de distanciamento do drama “puro”, ao passo que gera estranhamento ao romper com a “realidade” tipicamente criada pelo drama clássico no palco, e também como experiência para todo seu teatro posterior³⁰⁷. A casa de Dona Flávia, por exemplo, na qual Dorotéia vai se hospedar, tem vida própria, como ela ameaça à prostituta: “Porque, se não pedires, tudo te amaldiçoará nesta casa!... As rendas antigas, os velhos bordados, os armários, os espelhos... (profética) Sim, tudo gritará contra ti...”³⁰⁸. Aqui, Nelson Rodrigues leva ao extremo uma idéia que irá aparecer posteriormente em sua dramaturgia, sobretudo em *Toda nudez será castigada*. o posicionamento das moradias contra os protagonistas, seja para interditar a sexualidade, seja para impedir o amor.

Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro dialoga com esta idéia de acúmulo estético a partir do momento em que coloca a *ambigüidade* como eixo central da obra rodrigueana³⁰⁹. Para a estudiosa, esta ambigüidade surgiu do próprio terreno híbrido de onde se originou o dramaturgo, dividido entre seus anseios teatrais e seu árduo trabalho no jornalismo diário, seja com a coluna A *vida como ela é...*, seja cobrindo a área policial, seja ainda através dos folhetins que alimentavam os principais periódicos nacionais. Desta forma, a hibridez de sua própria formação transpareceria na maneira como suas peças se estruturam:

*Se suas personagens vivem situações extremas, dignas de figurarem em manchetes sensacionalistas, expressam-se com a objetividade e a concisão prescrita pela aceleração informativa, e sua estrutura de composição está nitidamente comprometida com o diálogo expressivo, com artes e instrumentos estéticos diretamente emergentes da comunicação de massa*³¹⁰.

³⁰⁶ RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 659.

³⁰⁷ Em *Dorotéia*, inclusive, Nelson Rodrigues parece ainda mais próximo às teorias de Szondi, posto que articula seu distanciamento do drama puro já no âmbito da própria temática, e não esteticamente, raiz do drama rodrigueano contaminado pela tensão entre o melodramático e o trágico.

³⁰⁸ RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 658.

³⁰⁹ RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Ambigüidade Exemplar*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 261.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 261.

Neste sentido, a obra de Nelson Rodrigues se realizaria na multiplicidade, “incorporando em si o próprio autor transformado em personagem pelos mesmos mecanismos publicitários que condicionam a transformação do produto artístico e que fazem de seu mergulho trágico e cético nas pressões do devassamento informativo uma cidadela de resistência aos apelos do mercado”, enquanto que “por outro lado, aciona a afirmação da possibilidade de concretização das diferenças no bojo das produções de uma obra numerosa, obsessiva, estritamente pessoal e, a despeito de todas as contaminações, reconhecidamente inovadora, pelo menos ao nível dramaturgico”³¹¹. Acrescenta-se aí a possibilidade desta inovação ter vindo, pelo menos em parte, da própria ambigüidade do meio de onde saiu Nelson Rodrigues.

A partir de *A falecida*, numa perspectiva cronológica, Nelson Rodrigues retomaria suas vertentes tensionais iniciais, com *A mulher sem pecado*, *Vestido de noiva* e *Valsa nº 6*, passando a dotar seu projeto poético também de humor e deboche. Parece procurar um teatro que não se leva tão a sério, ao menos tragicamente falando, e ironiza suas próprias construções estilísticas de melodramático e trágico, sempre em trânsito entre as duas, sempre aberto ao acúmulo, constituindo o sentido de sua dramaturgia no excesso e no embate, jamais na resolução, conforme já apontado. Ainda assim, suas peças posteriores ao ciclo das “desagradáveis” parecem desejar manter a todo custo certa “essência” trágica, como o próprio Magaldi tenta nos convencer, com sucesso. Uma essência que se pressupõe universal, como pensa Milaré:

*O seu objetivo é levantar o alçapão das mentiras convencionais da sociedade e expor o fundo negro da mente e da vida dos homens e das mulheres, brasileiras, cariocas, mas nem por isso menos plenamente representativos da condição humana, isto é, universais.*³¹²

Anti-Nelson Rodrigues esconde por trás da inclinação trágica da trajetória da família de Tereza e Gastão uma orientação melodramática bastante evidente. Embora traga o conflito ético exclusivo de Oswaldinho, playboy dividido entre o amor da correta Joyce e suas próprias pulsões irresponsáveis, quase tudo é excesso e exagero no texto: “Tereza,

³¹¹ *Ibid.*, p. 262.

³¹² MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 20.

abraçada ao filho, escorrega ao longo do seu corpo. Está de joelhos, abraçada às suas pernas”³¹³. Como um legítimo melodrama, conta com a participação direta do espectador por meio da exposição completa de muitas pistas, num típico recurso melodramático. Uma das grandes surpresas do desfecho, a regeneração de Oswaldinho, já é, inclusive, sugerida no ápice de seu mau-caratismo: “Oswaldinho, eu não acredito que você. Você não desejaria a morte do seu pai. Você é bom, Oswaldinho, você é bom”³¹⁴. As possibilidades de retorno à superfície, deixando o limbo para trás, existem, mas são tão pequenas que o dramaturgo chamou de *Anti-Nelson Rodrigues* justamente o trabalho em que a salvação confirma-se de forma mais evidente. Esta tensão entre o céu e o inferno, inclusive, responde pelo constante deslizar das personagens entre a morte e a vida – como Herculano, em trânsito pelos dois universos.

Ainda que a trajetória de Arandir seja marcadamente trágica, após o beijo inocente que oferece ao moribundo atropelado da calçada, reconstruindo como nenhuma outra a típica partilha da modernidade, *O beijo no asfalto* afasta a síntese do texto ao enfatizar também um exagero melodramático por excelência. O trágico decorre aqui, sobretudo, da responsabilidade incutida na trajetória do protagonista: Arandir teve a opção de beijar, esteve numa encruzilhada, encurralou-se por conta própria. Do beijo em diante, tudo só piora: a imprensa arranja até um jeito de “provar” que eles já se conheciam antes do acidente, insinuando um caso amoroso. Adiado estas discussões para a análise do filme, é importante demonstrar agora a manutenção da tensão proposta pelo autor mesmo numa de suas peças mais eticamente trágicas.

Três elementos corroboram para a estética melodramática mesmo diante de tal envergadura trágica: os anúncios, quando Selminha reclama com o pai que a irmã assumiu que se casaria com Arandir, o cunhado, caso ela morresse³¹⁵; os exageros, na fusão das gargalhadas das personagens corruptas do jornal³¹⁶; e, como não poderia deixar de ser, num dos recursos mais significativos do gênero, as falsas pistas, através da insinuação que seu

³¹³ RODRIGUES, Nelson. *Anti-Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 476.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 475.

³¹⁵ RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 950.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 946.

Aprígio era contra o casamento da filha por ser apaixonado por ela³¹⁷, num diálogo explícito com a própria tradição rodrigueana, infestada de incestos. Esta falsa pista, a mais importante do texto, responde pela cena final, golpe teatral de gosto duvidoso num texto de discussão ética tão marcada: Aprígio se declara para o genro e depois o mata com um tiro no peito. A última cena sugere até mesmo a conformação do elemento épico sugerido por Szondi, já que distancia o espectador através do susto quase sensacionalista após um texto delineado sob outras influências.

Por causa do constante balanço, e da noção oceânica de águas que ultrapassam fronteiras, contaminando-se por terras distantes, e deixando-se contaminar, o desenvolvimento do teatro rodrigueano quase sempre extrapola a moldura timidamente esboçada pelo dramaturgo em seu ponto de partida. Se, para Nunes, o autor serve-se de todas as técnicas do gênero melodramático, como a peripécia final, as situações extremas, os impulsos emocionais como motivação³¹⁸, a *vontade de vida* construída em seu teatro é, sobretudo, trágica. Sua envergadura parece ser a mesma da tragédia: há uma série de impossibilidades, do amor e da permanência, sobretudo; é trágica a vida no mundo contemporâneo; as coisas estão ruindo, como *processo*, nem tudo ainda está de pé, nem tudo foi completamente abaixo. Também por causa desta orientação, Berta Waldman fala em “overdose trágica” como “cacoete do autor”³¹⁹, vislumbrando por trás da experiência trágica o paradoxo do entrelugar já referido:

Se o gênero melodramático como forma pura desapareceu [da mesma forma que o drama, para Peter Szondi], suas características, no entanto, se mantêm. Sua condição maior de sobrevivência repousa no trabalho daqueles artistas que continuam a crer na importância do grande drama ético no universo dessacralizado de nossa modernidade. Entre esses artistas está, sem dúvida, Nelson Rodrigues.³²⁰

O “drama ético no universo dessacralizado de nossa modernidade”, justamente uma das proposições responsáveis pela tensão temática, parece responder pela fantasmática

³¹⁷ *Ibid.*, p. 966.

³¹⁸ NUNES, Luis Arthur. *Melodrama com naturalismo no drama rodrigueano*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 52.

³¹⁹ WALDMAN, Berta. *Figurações da Margem: Algumas anotações sobre o Texto de Nelson Rodrigues*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 130.

³²⁰ *Ibid.*, p. 140.

trágica que dilacera o próprio melodramático da dramaturgia rodrigueana. O trágico em constante conflito, quase em choque, com o melodrama, porém, já não é aqui (tão-somente) o gênero circunscrito ao aparente: as vestes sóbrias, a presença do coro, a constituição de um dilema ético na fronteira da modernidade. O trágico que dialoga diretamente com o melodrama já nos parece mais uma *experiência trágica*. Para Nietzsche, um elogio à vida, o que explicaria o excesso de transcendência comentado anteriormente, uma “vontade de vida”, travessia comum ao homem grego que era capaz de engrandecer tanto a felicidade quanto o sofrimento, não *apesar de*, mas sim *por motivo de*. “o grego conhecia os terrores e horrores da existência, mas os encobria para poder viver: uma cruz escondida sob as rosas, segundo símbolo de Goethe”.³²¹

O trágico por trás de todo o teatro rodrigueano responderia, em última instância, pelo caráter de “elogio à vida”, impregnado em sua poética, e pela “vontade de vida” tão típica de suas personagens – santos, canalhas, imorais, moralistas; em nenhum momento, porém, *blasés*. É mais do que estrutura formal: é imanência, compreensão da vida, entendimento do mundo. No ensaio *A visão dionisíaca do mundo*, um de seus textos de juventude, Nietzsche expõe pela primeira vez o jogo entre o apolíneo e o dionisíaco, fonte, para o filósofo, de toda tragédia grega legítima. Segundo sua teoria, os deuses Apolo, da beleza, da medida, da forma perfeita³²², e Dioniso, “demônio cruel e selvagem e um senhor bondoso e clemente”³²³, seriam a dupla fonte da arte grega: a arte dionisíaca repousando no jogo com a embriaguez e o arrebatamento, e a arte apolínea, no apreço com a beleza. A tragédia grega constituiria o embate jamais firmado na mitologia, “o confronto de coisas que jamais estiveram cara a cara umas com as outras, fazendo com que elas se iluminassem e se compreendessem mutuamente”³²⁴:

Em um mundo construído dessa maneira e artificialmente protegido penetrou então o som extático da celebração de Dioniso, no qual a inteira desmedida da natureza se revelava ao mesmo tempo em prazer;

³²¹ NIETZSCHE, Friederich. *A visão dionisíaca do mundo*. (trad. Marcos Fernandes e Maria Cristina de Souza) São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 16.

³²² IDEM. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 109.

³²³ NIETZSCHE, Friederich. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 111.

³²⁴ IDEM. *Ecce Homo*. (trad. Marcelo Backes) Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 83.

*em sofrimento, em conhecimento. (...) A 'desmedida' desvelava-se como verdade.*³²⁵

Se tematicamente é possível afirmar que o teatro rodrigueano sugere também uma estruturação entre estes dois pólos, sobretudo por meio da tensão estabelecida entre o tempo presente, quase sempre dionisíaco, e o passado, quase sempre apolíneo, pode-se dizer ainda que esta mesma conjunção parece se refletir na forma dramática, ou pós-dramática, como sugere Szondi, alimentada do melodramático e do trágico, o que configuraria um teatro dionisíaco: “o caráter artístico dionisíaco não se mostra na alternância de lucidez e embriaguez, mas sim na sua conjunção”³²⁶. Desta forma, mais do que cena para a tensão entre o apolíneo e o dionisíaco, o palco rodrigueano constitui-se, a partir de seu acúmulo estético, como uma legítima *experiência dionisíaca*. Uma experiência de afastamento, posto que se situa no reverso do cotidiano; uma experiência épica, pois, em última instância:

*O arrebatamento do estado dionisíaco, com a sua aniquilação das barreiras e limites habituais da existência, contém, enquanto dura, um elemento letárgico no qual mergulha tudo o que foi vivenciado no passado. Assim se separam, por meio desse abismo do esquecimento, o mundo da realidade cotidiana e o mundo da realidade dionisíaca.*³²⁷

Neste caso, o sentido estético rodrigueano parece se desdobrar no limite de uma experiência: existir já um excesso, um risco, um dano. O teatro de Nelson Rodrigues é um elogio à exuberância da vida, de fato; por isso ele jamais nega a presença constante de uma morte sempre à espreita, espiando por trás até mesmo dos ombros mais corajosos e resolutos: negar a presença da morte seria minimizar a grandeza da vida. A opção pela desmedida da experiência humana afirmaria um verdadeiro teatro olímpico, na compreensão de Nietzsche: “Nada há, no mundo olímpico, que faça lembrar o ascetismo, a imaterialidade ou o dever: o que nos toca é uma vida exuberante, triunfante, na qual tudo,

³²⁵ IDEM. *A visão dionisíaca do mundo*. (trad. Marcos Fernandes e Maria Cristina de Souza) São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 23.

³²⁶ *Ibid.*, p. 10.

³²⁷ *Ibid.*, p. 24.

tanto o bem como o mal, se encontra igualmente divinizado”.³²⁸ O tormento, neste universo, seria tão bem-vindo quanto a felicidade:

*Mais uma vez, Apolo nos aparece como divinização do princípio da individuação, pelo qual se cumprem os eternos desígnios do Uno originário, a sua libertação pela bela aparência: mostra-nos, de modo sublime, que o mundo dos tormentos é absolutamente necessário, para que, através dele, o indivíduo seja impelido a gerar a bela visão libertadora e, para que, mergulhado nesta contemplação, possa permanecer calmo, em pleno mar, assentado na sua frágil barcarola balançada pelas ondas.*³²⁹

Por essa grandiloquência do fenômeno *vida*, a morte acaba sendo, em seu teatro, mais do que ação: é tortura, anúncio, presença, pista, imanência. A mescla promovida em sua obra pela constante contaminação do grotesco pelo sublime, do melodramático pelo trágico, do grave pelo cômico, parece provir de sua própria maneira de vislumbrar o mundo e a experiência. A grande “consolação metafísica” de seu teatro parece ser que “a vida, no fundo das coisas, a despeito da variabilidade das aparências, permanece imperturbavelmente poderosa e cheia de alegria”³³⁰. Este *curvar-se à desmedida da existência* parece acompanhar Nelson Rodrigues em toda sua ficção, e não apenas no teatro. Em crônica sobre o dia seguinte ao assassinato de seu irmão, por exemplo, escreveu apenas sobre a beleza entrevista em cada canto:

*Nunca vi uma manhã de uma beleza tão absurda, de um azul tão frenético, de uma luz tão inconcebível. E era como se a morte de Roberto estivesse abrindo os meus olhos para uma paisagem jamais sonhada. Foi, de repente, quando cheguei em casa, na rua Joaquim Nabuco, que comecei a chorar. Sofria finalmente como um menino, era de novo um menino e me sentia atravessado e tão ferido pelo grito do meu irmão. Roberto estava morto, mas ficara comigo seu grito, para sempre.*³³¹

³²⁸ NIETZSCHE, Friederich. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 73.

³²⁹ *Ibid.*, p. 78.

³³⁰ *Ibid.*, p. 94.

³³¹ NIETZSCHE, Friederich. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 73., p. 92.

Esta idéia de “monstruosidade da própria existência”³³², que persegue toda a sua dramaturgia, constrói ela própria um abismo intransponível ao ideário melodramático, providencial, justo, harmonioso, “infantil”, que, mesmo assim, permanece à sombra das cruces escondidas sob as rosas. A maneira como ambos os gêneros aparecem confirmados sobre o palco, porém, estaria também num *para-além* da dialética; uma dialética com restos, talvez. Mais do que sobrepostos, é como se cada gênero falasse a língua do outro, como sugere o filósofo: “poderíamos, então, simbolizar a complexa relação entre o apolíneo e o dionisíaco na essência da tragédia por uma fraterna aliança das divindades: Dionisos a falar a língua de Apolo, mas Apolo a falar, finalmente, a língua de Dionisos”³³³. Nietzsche, inclusive, distingue as duas formas de interação ao tentar extrair do mundo grego as origens da monumentalidade trágica:

*A tragédia, surgida da profunda fonte da compaixão, é por essência pessimista. A existência é nela algo de muito terrível, o homem algo de muito insensato. O herói da tragédia não se põe à prova na luta contra o destino, como presume a estética moderna, tampouco sofre o que merece. Antes cego e com a cabeça coberta, precipita-se em sua desgraça: e seu gesto sem consolo, mas nobre, com o qual ele se posta diante desse mundo de terror há pouco conhecido, espicaça com um agulhão a nossa alma. A dialética, por outro lado, é, no fundo de sua essência, otimista: ela crê na causa e na consequência e com isso em uma relação necessária entre culpa e castigo, virtude e felicidade: suas contas não deixam resto; ela nega tudo que não pode decompor em conceitos.*³³⁴

A dramaturgia rodrigueana diferencia-se justamente pelos restos apresentados, posto que parece ser na tensão que adquire seu significado, fruto daquele “duplo olhar para o mundo” que, segundo o filósofo, “todos os grandes conhecimentos possuem”³³⁵. Suas intrincadas relações, entre o passado e o presente, entre o melodramático e o trágico, caracterizam-se pela presença constante de dois pólos que jamais se sobrepõe. Assim, se a temática já é trágica, posto que se arma na fissura de um tempo dilacerado no embate entre o velho e o novo, e Nelson Rodrigues força suas personagens à escolhas sempre entregues

³³² IDEM. *A visão dionisíaca do mundo*. (trad. Marcos Fernandes e Maria Cristina de Souza) São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 26.

³³³ IDEM. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 178.

³³⁴ IDEM. *A visão dionisíaca do mundo*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 89.

³³⁵ IDEM. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 103.

como definitivas, conceitualmente haveria por trás do evidente melodrama formal de sua dramaturgia uma “vontade de vida” trágica que reafirma o valor da experiência ao passo que se configura, aqui também, como a “arte mais elevada” do dizer-sim à vida³³⁶, “o monstruoso e ilimitado dizer sim e amém”³³⁷. Embora compartilhe com o filósofo “uma concepção do mundo profunda e pessimista”³³⁸, como o próprio Nietzsche se auto-atribui, é na vontade de vida que o trágico rodrigueano mais se faz presente, como ele explica em *Crepúsculo dos Ídolos*.

*Pois somente nos mistérios dionisíacos, na psicologia do estado dionisíaco, expressa-se o fato fundamental do instinto helênico – sua “vontade de vida”. (...) Que garantia o heleno tinha para si com esses mistérios? A vida eterna, o eterno retorno da vida; o futuro, prometido e consagrado no passado; o triunfante sim à vida, acima da morte e da mudança; a verdadeira vida, como continuação geral mediante a procriação, mediante os mistérios da sexualidade.*³³⁹

Em seu teatro, o sofrimento ontológico da humanidade encobre o melodrama não apenas por meio da inexorabilidade da necessidade de escolha, ou do dilaceramento aparente de algumas personagens, já espicaçadas em suas subjetividades, mas sim porque aponta para um caminho filosoficamente ainda mais complexo: “a dor não serve de objeção à vida”.³⁴⁰ Suas personagens, enfiadas até o pescoço na exuberância da vida, jamais entediadas, compõe uma civilização trágica que, embora mantenha o mal-estar pinçado por Freud já no século XIX, sentem “o sofrimento eterno com tanto amor e simpatia como se fosse o seu próprio sofrimento”³⁴¹. Embora pareça contraditório reunir o “homem condenado”, legítima personagem do universo rodrigueano, e esta “vontade de vida”, apregoada agora como eixo central do trágico rodrigueano, e analisada em outros textos teatrais do autor no decorrer de todo este ensaio, eles partem da mesma origem: uma consciência feroz dos limites da condição humana que, mesmo assim, não impede o

³³⁶ NIETZSCHE, Friederich. *Ecce Homo*. (trad. Marcelo Backes) Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 87.

³³⁷ *Ibid.*, p. 122.

³³⁸ IDEM. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 111.

³³⁹ IDEM. *Crepúsculo dos Ídolos*. (trad. Paulo César de Souza) São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 105.

³⁴⁰ IDEM. *Ecce Homo*. (trad. Marcelo Backes) Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 111.

³⁴¹ IDEM. *A origem da tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa Editora, 2001, p. 157.

chamado à exuberância da vida³⁴². Nietzsche explica as características desta intensidade grega, tão presente na dramaturgia de Nelson Rodrigues:

*O dizer-sim à vida, até mesmo em seus problemas mais estranhos e mais duros, a vontade para a vida, que se alegra com a própria inesgotabilidade até mesmo no sacrifício de seus mais altos tipos – foi isso que eu chamei de dionisíaco, foi isso que eu entendi como ponte para a psicologia do poeta trágico. Não para poder se livrar do susto e da compaixão, não para se purificar da própria emoção perigosa através de uma descarga veemente – foi assim que Aristóteles a entendeu, e mal; mas sim para ser, muito além do susto e da compreensão, o próprio prazer eterno do vir-a-ser em si, aquele prazer que ainda encerra em si o prazer da aniquilação.*³⁴³

Assim, o trágico rodrigueano parece ir além da aparência de seu teatro para ratificar uma fórmula de alta afirmação sugerida pela filosofia nietzschiana como ponto de partida da tragédia grega: um dizer-sim sem reservas, nascido da abundância, até mesmo para o sofrimento, para a tristeza, para a dor, para a culpa, para “tudo o que é discutível e estranho na própria existência”³⁴⁴. Dentro deste contexto de celebração da vida em sua totalidade, duas abordagens conceitualmente trágicas podem ser encontradas na dramaturgia rodrigueana: a lição do eterno retorno, “ciclo incondicional e infinitamente repetido de todas as coisas”, e a afirmação do delito e da aniquilação, “o aspecto decisivo em uma filosofia dionisíaca, o dizer-sim à antítese e à guerra, o vir-a-ser, com a refutação radical até mesmo do conceito ser”³⁴⁵. O dramaturgo parece empreender ele próprio esta busca pelo esvaziamento do ser na ênfase pela exuberância da vida, numa clara consciência trágica, ainda comentando a morte do irmão:

*Muitos e muitos anos depois, eu visitei o túmulo do meu irmão. Uma cruz pobre, e por baixo, no mármore frio, o nome – Roberto Rodrigues. Não me ajoelhei com vergonha de me ajoelhar. E pensei que não há nada que fazer pelo ser humano. Disse, de mim para mim: - “O homem já fracassou”.*³⁴⁶

³⁴² Afinal, para existir condenação, frustração, é preciso haver vontade antes, vontade de vida.

³⁴³ NIETZSCHE, Friederich. *Ecce Homo*. (trad. Marcelo Backes) Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 85.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 84.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 86.

³⁴⁶ RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998, p. 89.

A aposta rodrigueana na experiência trágica teatral confirma-se com mais convicções do que balanços numa das peças menos estudadas do autor, o monólogo *Valsa nº 6*.³⁴⁷ Aqui, o texto é trágico de saída simplesmente porque o pior já aconteceu. Sônia já está morta; sua vontade de vida é tanta, porém, que busca afastar qualquer destroçamento do sujeito, qualquer mundo em ruínas, qualquer falha na identidade, para reconstruir sua experiência ao menos uma última vez. Seu trágico dialoga diretamente com o clássico *Édipo-Rei*, paradigma do gênero, justamente ao propor a procura do sujeito por algo, uma coisa, um bode expiatório, um ser, que é ele mesmo, afinal, pergunta-se a personagem, na primeira fala do texto, “quem é Sônia?”³⁴⁸.

Ao mesmo tempo, porém, *Valsa nº 6* confirma-se também como um monólogo melodramático: pergunta-se, descobre-se, conhece-se pistas, algumas verdadeiras, outras falsas. O trágico, aí, parte da própria inexorabilidade da condição da protagonista: o mundo já é uma impossibilidade. Szondi parece estar discutindo o texto rodrigueano ao comentar o distanciamento (épico) construído pelos solilóquios de *O pai*. “a obra não consiste na representação direta, isto é, dramática, dessa relação envenenada e sua história, senão que é projetada unicamente do ponto de vista de sua personagem-título e se desenrola mediada por sua subjetividade”³⁴⁹. Neste caso, então, o autor dispõe de duas ferramentas epicizantes: a tensão entre o melodramático e o trágico e a apresentação de uma história sob um único ponto de vista.

Embora seja considerado por muitos filósofos incompatível com a modernidade, parece ser este sentimento trágico de vida que encontramos em constante tensão com o melodrama dentro do universo de Nelson Rodrigues. Em seu ensaio *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*, Ângela Lopes Leite trabalha justamente com o trágico conceitual na dramaturgia rodrigueana, recusando-se a se limitar às atribuições formais do gênero, nosso empreendimento na análise de *Toda nudez*, no próximo capítulo.

Trata-se aí da exterioridade de um sentimento tido como incompatível com nossa modernidade, com nossa condição de sujeito. É de uma

³⁴⁷ A “vontade de vida” é exemplificada em outros lugares do teatro rodrigueano no decorrer de toda a tese, sobretudo no capítulo 3, na parte destinada à análise dos filmes.

³⁴⁸ RODRIGUES, Nelson. *Valsa nº 6*. In MAGALDI, Sábado (org.). Teatro Completo de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 397.

³⁴⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 55.

*questão teatral que vamos efetivamente tratar. Mas o problema que se coloca – o de compreender o trágico tal como se apresenta na obra de Nelson Rodrigues – não é o de uma forma, de um estilo, nem mesmo de um gênero. Consideramo-lo, desde o início, como de uma idéia. O que inclui forma, estilo e gênero, mas sem se restringir a isso.*³⁵⁰

Para a pesquisadora, mais do que mimetizar a vida, como pressupunha Aristóteles em sua teoria do trágico, o teatro do dramaturgo brasileiro colocaria em jogo certa idéia de tragédia – e, “note-se bem, uma certa idéia de tragédia e não de trágico”³⁵¹. Em última instância, isto significa dizer que Nelson Rodrigues discute no palco não apenas a tensão típica de seu tempo, nem apenas as margens de sua (exclusiva) poética dos gêneros, mas a própria constituição da tragédia dentro da modernidade. O ponto de partida aqui não seria mais a adequação (ou não) a pressupostos trágicos, mas, sim, “o trágico enquanto idéia (e não como acesso à idéia), participando do processo de questionamento da arte, de seu desenrolar próprio”.³⁵²

Neste ponto já podemos acrescentar: sua maneira de discutir a tragédia, enfatizando-a ou relativizando-a, desdobra-se inteiramente na tensão que constrói com o melodrama, levando ambos ao palco, sem redução. Da mesma forma que o trágico é posto em jogo, em seus limites e dobras, o melodrama também o é, já que se apresenta em relação direta com a tragédia rodrigueana. Sua maneira de posicionar no centro da cena a própria tragédia, como defende Lopes Leite, reafirma também seu afastamento do drama “puro”, como queria Peter Szondi, a partir do momento em que constrói um meta-teatro que discute as margens de seu próprio gênero – na inclusão de um novo elemento épico ignorado pelo autor em sua teoria. A discussão, em cena, de uma tragédia que extrapola até o melodrama, e de um melodrama que escapa para a tragédia, seria uma forma de distender o próprio conceito de drama, construindo seu pós-drama por meio da discussão do fenômeno teatral como um todo. Lopes Leite defende esta premissa ao apostar que “o personagem de Nelson Rodrigues é esse homem – esse estranho – que se encontra no limiar de uma experiência única e primeira: o teatro”.³⁵³

³⁵⁰ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 66.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 94.

³⁵² *Ibid.*, p. 67.

³⁵³ *Ibid.*, p. 79.

*O modus arcaico impera na poética rodrigueana. As frases lapidares que caracterizam seu diálogo e as situações insólitas das tramas constituem representações arquetípicas. O erotismo dos seus personagens os torna essencialmente instintos, condutores de “arquetipos” – são antes “entidades dramáticas” do que personagens. O cenário social em que se movem fornece o padrão total para a emergência arquetípica. Isto não é produto de um planejamento consciente do poeta: é inerente à sua percepção do mundo.*³⁵⁴

A própria ambigüidade do meio de onde partiu a autoria de Nelson Rodrigues, referida por Maria Lúcia Ribeiro, tensionaria o trágico já ao retirá-lo, muitas vezes, de um *fait-divers*, como acontece em *O beijo no asfalto*, cuja tragédia de Arandir, beijar na boca um moribundo atropelado, parte de uma manchete jornalística, terreno de vasta exploração (profissional) dos fatos do cotidiano. O despertar de um texto tipicamente jornalístico, ou seja, corriqueiro, mundano, para tal experiência trágica, como a que se desenrola na vida do protagonista, acabaria por relativizar a própria essência da tragédia, discutindo-a no palco – o que não deixa de constituir outro paradoxo.

Assim, não é apenas através da representação mimética da vida que o dramaturgo dilacera também a tragédia discutida em cena: “é nesta opção pelo teatro, então, que se situa a primeira característica daquilo que chamamos, em nosso trabalho, o trágico”.³⁵⁵ A grande sugestão de que a discussão “maior” da dramaturgia rodrigueana está *para-além* da temática, inscrevendo-se no eixo do próprio conceito de teatro, drama, em última instância, está em seu próprio discurso sobre Ismael, personagem de *Anjo negro*, como defende Lopes Leite. Para o dramaturgo:

*O caso de Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. Mas admitamos que a acusação seja justa. Para mim tanto faz, nem me interessa. Anjo negro jamais quis ser uma fidelíssima, uma veracíssima reportagem policial. Ismael não existe em lugar nenhum; mas vive no palco. E o que importa é essa autenticidade teatral.*³⁵⁶

³⁵⁴ MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro*. In Revista Travessia, número 28. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994, p. 44.

³⁵⁵ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 92.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 83.

Se para o dramaturgo o que importa é autenticidade teatral, conscientemente um *projeto*, uma poética, Lopes Leite acredita que as entranhas verdadeiramente expostas em seus textos são as da constituição própria do fenômeno teatral. Aliando sua consideração sobre a concepção de tragédia presente no teatro rodrigueano às teorias propostas por Szondi para a “evolução” do drama no século XX, é possível sugerir que a exposição do fenômeno teatral em seu sentido mais complexo parece proveniente também da segunda tensão de sua obra, a edificação do seu teatro num gênero entre o melodramático e o trágico. O paradoxo instalado na gangorra entre os dois gêneros acabaria expondo, em última instância, o jogo do teatro e a própria impossibilidade do drama “puro”, como desejava Szondi. Ângela parece afirmar isto de uma outra forma:

*O que ele nos diz aí a respeito de Anjo negro é válido para sua obra de maneira geral. Pode-se encontrar nela o mesmo movimento efetuado nas/pelas tragédias gregas: a peça como o pôr em obra de um conflito na ordem da linguagem, inscrevendo-se como enigma e colocando questões no próprio seio do possível deciframento.*³⁵⁷

Insinua-se, então, uma dupla dimensão no trágico rodrigueano: em primeiro lugar, ponto de partida para um dizer-sim à vida que abarca todo o seu teatro, muito além das atribuições formais; em segundo, e ainda mais complexo, um desnudamento do próprio fenômeno (pós) dramático através da constante reelaboração de seus próprios conceitos a partir do melodrama (também) enquanto idéia, e vice-versa. Desta forma, parece se constituir aqui uma outra margem, *para-além* das personagens forçadas a uma escolha definitiva, *para-além* do tempo histórico dilacerado, *para-além* da própria tensão sem síntese entre o melodramático e o trágico; a margem própria do teatro. Lopes Leite explicita melhor esta questão: “Não se trata aqui de afirmação, mas de questionamento – cada elemento da obra, cada gesto, cada olhar, cada palavra etc., *detém esse movimento de questionamento* e constrói a realidade do drama”.³⁵⁸

Em última instância, a exploração da dramaturgia como um espaço de discussão de sua própria poética de gêneros significa dizer que Nelson Rodrigues *pensa* a tragédia, o que

³⁵⁷LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 83.

³⁵⁸*Ibid.*, p. 98.

significa algo muito diferente de *realizar* tragédias. Seu *pensar a tragédia*, como não poderia deixar de ser, parte do mesmo questionamento, em palco, do próprio melodrama, ao mesmo tempo alicerce (dos ardis, das peripécias, do exagero) e contraponto (sobretudo do caráter ético do trágico) de suas obras. Assim, se sua tensão estética parece ter sido a solução formal encontrada para um dilaceramento exposto já no âmbito temático, ela parece agora situar-se ainda mais adiante, enfraquecendo o próprio drama, “profanado” pela elaboração de um paradoxo estético capaz de rachar o drama em espalhadas e evidentes fissuras, no afastamento estudado por Szondi, e discutindo o fenômeno teatral em si, como defende a pesquisadora:

*O trágico aponta já, na origem, para esse movimento de questionamento em si. Ele não se esgota nos clichês de tragédia, constituindo-se antes num ponto – num momento – em que a realidade de Nelson Rodrigues na insistente utilização por parte do autor desses clichês de tragédia. O que não significa que realize tragédias – num sentido estrito e acadêmico -, mas sim uma obra teatral moderna que tem “o poder de criar a vida, e não imitá-la”.*³⁵⁹

Este levar à cena a tragédia, mais que o trágico em si, nada mais seria do que um tipo de elemento épico, na acepção de Szondi: enquanto categoria (histórica) desestabilizadora do drama. O recurso, típico de *Álbum de família*, como já foi discutido, aparece também em *Senhora dos afogados*, outra peça do ciclo das “desagradáveis”. Aqui também parece impossível a ascensão ao paradoxo, mantendo-se o texto preso à dialética com restos já referida: o fazer da própria tragédia a cena, com direito a coros, prenúncios e maldições, parece ultrapassar a introdução de um elemento épico para configurar uma quase síntese (no trágico, neste caso). O ciclo das “desagradáveis”, por esta subserviência à forma da tragédia, parece ser onde o teatro rodrigueano é menos capaz de elaborar a tensão. Como está tudo por demais compartimentalizado, “amarrado” em divisões estanques - *o exagero é melodramático, a forma é trágica* -, a impressão que permanece, num olhar retrospectivo sobre toda a sua dramaturgia, é que, afora o levar à cena a própria tragédia, elemento épico construído pela primeira vez em seu teatro, o que salta aos olhos é uma tentativa, ainda que tímida, de sintetização.

³⁵⁹ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 98.

Senhora dos afogados sugere, já numa primeira visada, uma forma trágica que se alia a um conteúdo igualmente trágico. O exagero do tom, porém, resvala para o melodrama, rediscutindo paradigmas do próprio gênero: afinal, já se perguntaram tantos críticos, se todos são incestuosos é possível algum incesto trágico? Um dos textos mais poéticos do dramaturgo, *Senhora dos afogados* é também uma de suas experiências trágicas mais legítimas, talvez por isso se afaste dos prognósticos otimistas de Szondi, inscrevendo-se numa espécie de tentativa de salvaguardar o drama – por meio do abraço à concepção clássica de tragédia. A loucura que perpassa todo o texto traz ainda imagens poéticas trabalhadas com exclusividade em sua dramaturgia: as mulheres afogadas, as mãos idênticas, a avó doente, o fantasma da prostituta, as vozes distantes do cais.

Embora não afirme com ênfase a tensão entre o melodramático e o trágico como elemento épico desestabilizador do drama, a crise do gênero aparece exposta aqui por meio da confusa relação de suas personagens com o tempo, bastante distante do presenteísmo necessário à formalização do drama. Há uma mistura absoluta de tempos; uma mistura trágica, também, já que nada é superado. Para começar, a avó de Moema fica louca porque viu o crime, por isso o crime mora, até o momento presente, na própria casa de Misael. As personagens têm imensa dificuldade de acertar as contas com o passado: 300 anos de fidelidade feminina na família. A cena em que se confundem as preces problematiza bem esta questão, já que coloca, lado a lado, um crime acontecido há mais de vinte anos e o próprio presente, representativo deste próprio crime:

(Ouve-se, então, o coro das mulheres, primeiro muito tênue, depois bastante nítido e em crescendo. As mulheres aparecem.)

MULHER – Mulheres do cais...

MULHER – Te pedimos, Senhor...

MULHER – Mulheres do cais...

MULHER – Da vida...

MULHER – Mulheres da vida...

(Moema grita, enquanto todos os outros, inclusive o noivo, se ajoelham.)

MOEMA – Por que “mulheres da vida”? Quem falou em “mulheres da vida”?

(Ninguém responde.)

*MOEMA (álteia voz) – Vamos... Creio em Deus Todo-Poderoso...
Repitam... Creio em Deus...³⁶⁰*

Talvez aqui esta espécie de esboço de síntese, ruído na dramaturgia de contrastes de Nelson Rodrigues, solidifique-se sobretudo no tipo de trágico colocado em cena. Se o levar à cena uma idéia de tragédia parece fortificar o elemento épico sugerido por Szondi, afastando o espectador, ao mesmo tempo a idéia de trágico parece muito restrita ao aspecto formal nos textos de *Álbum de família*, *Senhora dos afogados* e *Anjo negro*. coros, prenúncios, maldições, destinos e, sobretudo, uma idéia de genealogia dos trópicos, como sugere o discurso de Misael, o pai de família do último texto discutido: “(com medo) às vezes, penso que sou... o único... que antes de mim ninguém matou... que ninguém tirou a vida de ninguém”³⁶¹. Ainda assim, renegado ao espaço do exagero, o melodrama permanece, ainda que sua tensão não seja ponto de partida como o é em outros textos do autor, sobretudo nos textos mais próximos de *A falecida*, justamente a fatia de sua dramaturgia adaptada pelo cinema brasileiro. A cena em que Moema assume para o pai o assassinato das duas irmãs ilustra a permanência desta categoria também neste teatro marcado pelo objetivo de encenar certa idéia de tragédia:

*MOEMA (apertando entre as mãos o rosto) – Tenho! Tenho medo!
(olhando em torno) Sei que nunca mais dormirei... Sei que vou passar
todas as noites em claro; e vou queimar meus olhos em febre... Sei que
hei de morrer em claro; mesmo depois da morte terei insônia... Rezo,
para que Clarinha não venha, para que não volte... Que não apareça
no meu quarto; nem na escada; nem no corredor... (fora de si) Penso
que uma noite poderão entrar no quarto as duas... (veemente) Mas
que importa esse medo?³⁶²*

O teatro de Nelson Rodrigues pode ser pensado, então, a partir de sua própria irregularidade estética: tensões sem síntese, incompletudes permanentes, afastamentos do drama “puro”, contágios de gêneros contraditórios, embates de categorias históricas. Reunindo todas essas interferências, é possível sugerir que sua dramaturgia consolida-se

³⁶⁰ RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 698.

³⁶¹ RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 706.

³⁶² *Ibid.*, p. 708.

justamente no espaço da diferença, mantendo-se em choque com o teatro de seu tempo, ao menos em parte, mantendo-se em choque também em relação ao seu próprio teatro, posto que é tanto desconstrução quanto construção. O apogeu desta caminhada, algumas vezes na perseguição da síntese, em outras tantas sugerindo a tensão como ponto de chegada, quase sempre situando o homem na encruzilhada de um tempo histórico por excelência, a chegada dos seus “novos tempos”, aponta para *Toda nudez será castigada*, sua décima quinta peça, texto onde seu teatro insinua-se mais tensional, mais acumulativo, mais paradoxal.

**Toda nudez será castigada - a peça:
prosa e apogeu do teatro da dupla tensão**

Dirão os idiotas da objetividade que nada de novo se pode fazer dentro do teatro. Isso é absolutamente falso. Tudo se pode fazer de novo. Eu diria que, apesar dos gênios, dos gregos, de Shakespeare etc. etc., o teatro é uma arte por fazer; uma arte que ainda está sendo feita. Portanto, o que se quer dos que o fazem é toda a sorte de originalidades³⁶³.

Nelson Rodrigues

³⁶³ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 189.

1. A história e as histórias de *Toda nudez será castigada*

“Creio que todas as pessoas têm um momento na existência em que, por instantes, se sentem fraquejar, quase perder a consciência, ante o desejo de tudo abandonar e ceder a *l’invitation au Voyage*, já que o mundo organizado pelos homens é falso e hipócrita, procurando, sem cessar, reprimir impulsos vitais. As personagens de Nelson vivem na expectativa desse chamado, sem saber exatamente como ele será”.³⁶⁴

Quando o pano do Teatro Serrador subiu, marcando o final da encenação do 15º texto de Nelson Rodrigues, nem mesmo o autor conseguia acreditar nos aplausos: *Toda nudez será castigada* teve uma carreira polêmica antes mesmo de ser encenada. Encomendada por Fernanda Montenegro, já neste tempo diva do teatro brasileiro, a peça foi recusada antes mesmo de a atriz completar a leitura do primeiro ato. Fernanda alegou gravidez, mas não sem antes dizer que pedira uma comédia, e não um dramalhão onde uma prostituta, após dividir-se entre pai e filho, suicida-se depois de descobrir que o mais novo definiu-se pela homossexualidade. A recusa da atriz fez o texto correr entre os maiores nomes do teatro nacional, sendo constantemente recusado e, não poucas vezes, atacado pela imprensa. Gracinda Freire, na reportagem *A Peça da Discórdia*, na revista *Fatos e Fotos*, em 15 de maio de 1965, chegou a dizer:

Li três páginas de *Toda nudez* e o personagem principal [*Geni*] me repugnou. Nelson Rodrigues é o maior comerciante do teatro. É o dono absoluto da indústria do sensacionalismo³⁶⁵.

Na mesma entrevista, Tereza Rachel contribuiu com a polêmica ao afirmar que recusara o papel “não por uma questão de puritanismo, mas de categoria, já que a peça é muito ruim”³⁶⁶. No auge da crise, Fernanda Montenegro defendeu Nelson Rodrigues e o texto nos principais veículos da imprensa, mas a confusão só foi desfeita de fato com o aceite de Cleyde Yaconis, irmã de Cacilda Becker e atriz em início de carreira, que abraçou o papel e transformou a trajetória de *Toda nudez será castigada* em sucesso absoluto. Um

³⁶⁴ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 182.

³⁶⁵ CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 342.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 343.

sucesso que Nelson Rodrigues não vivia há muito tempo e que não se repetiria mais na carreira do dramaturgo, já que *Anti-Nelson Rodrigues*, escrita após um hiato dramaturgicamente de nove anos, e *A serpente*, sua última peça, seriam consideradas pela crítica apenas restos do talento criativo do autor³⁶⁷. *Toda nudez* recebeu aplausos em todas as cenas individuais e ovação de pé, ao final do espetáculo. Seis meses seguidos no Teatro Serrador e uma excursão pelo Brasil renderam dinheiro extra ao dramaturgo, ainda preocupado com as dívidas oriundas da adaptação de *A falecida* para o cinema, além de prestígio extra à sua carreira.

Não faltam motivos para polêmica. O estranhamento, desta vez, começa pela própria sinopse da peça, definida pelo autor já no caderno de apresentação como "obsessão em três atos"³⁶⁸. Antes da discussão da classificação atribuída a *Toda nudez será castigada*, vale lembrar que ela representa o ideário poético e estético daquela fase de sua dramaturgia na qual trabalha com a teatralização do trágico inerente às pequenas coisas do dia-a-dia, protagonizado por heróis suburbanos que mais lembram suas personagens de *A vida como ela é...* Um tipo de teatro bastante próximo ao que Patrice J. Guimn define como "teatro do cotidiano", cujo objetivo principal é a "investigação de lugares comuns e pela fraseologia de um certo ambiente"³⁶⁹.

O cenário de suas "tragédias de costumes", como já se sabe, era o Rio de Janeiro dos anos 50, mais especificamente a mentalidade da aristocracia e o cotidiano sem muita perspectiva da classe média baixa que lotava os bondes da Aldeia Campista. Nesta fase, o universo poético rodrigueano parece marcado por discussões do povo e do imaginário carioca, sugerindo até mesmo uma espécie de brasileiro típico, e também pela informalidade no uso da língua. Embora seu teatro da década de 40 tenha sido essencialmente dominado por uma linguagem poética, repleta de metáforas e simbolizações, suas peças posteriores, quase sem exceção, levaram aos palcos as transformações ocorridas no vocabulário daquela época, com suas gírias e expressões

³⁶⁷ Para alguns críticos, a carreira de Nelson Rodrigues deveria ter sido encerrada com *Toda nudez será castigada*. Eudinyr Fraga lança a polêmica em seu livro *Nelson Rodrigues Expressionista*, porém o total descaso com que a crítica tratou seus lançamentos após *Toda nudez será castigada* mostra que ele não é o único. Na verdade, embora não seja considerada uma obra-prima do autor, *A serpente* pode ser encarada como uma espécie de síntese enxuta dos principais elementos da poética rodrigueana.

³⁶⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1049.

³⁶⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 249.

típicas. Ainda que seja mais contida no uso de gírias, jargões e ditados, muito mais do que *A falecida* e *Boca de Ouro*, por exemplo, *Toda nudez será castigada* traz já no próprio texto parcela significativa das incursões rodrigueanas pelo mundo do cotidiano.

O coloquialismo aparece do primeiro ao último ato, e marca presença tanto na boca das personagens de "elite", como os irmãos Herculano e Patrício, quanto na dos mais pobres, como Geni. Chamar dinheiro de "gaita"³⁷⁰, trocar "ficar bêbado" por "tomar um porre"³⁷¹, dizer que a empresa foi para a "cucuia"³⁷², chamar a ex-cunhada de "bucho"³⁷³, referir-se a alguém como "bolha"³⁷⁴, gritar que "o pau vai comer"³⁷⁵ e responder com "assim, assim"³⁷⁶ são alguns exemplos da linguagem coloquial utilizada por Nelson Rodrigues neste texto. No rol das gírias, encaixa-se ainda o estrangeirismo, típica forma de manifestação naqueles anos em que se começava a trocar a influência francesa pela americana. Referir-se à mulher como "pequena"³⁷⁷, concordar com alguma idéia usando o termo "batata" e trocar adeus por "bye, bye"³⁷⁸ são outros exemplos da preocupação do autor em reconstruir o vocabulário das ruas.

Outra característica desta nova linguagem seria a presença dos diálogos "picotados", repletos de frases incompletas, elipses e recortes, numa alusão à linguagem do dia-a-dia. Como já foi apontado, esta espécie de "linguagem das ruas" embasa todo um projeto da dramaturgia rodrigueana e é, inclusive, uma das características defendida por Magaldi na diferenciação dos estilos da poética do dramaturgo. Em *Toda nudez será castigada*, porém, ela configura-se com bastante evidência, talvez por se tratar de uma prostituta, personagem ainda mais familiarizada com o linguajar das ruas. Em seu ensaio *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*, Mário Guidarini contabilizou trinta e seis expressões retiradas pelo dramaturgo do dia-a-dia. Para o crítico, a linguagem coloquial e sincopada imita significativamente melhor a fala do carioca suburbano, recriando como nenhuma outra o

³⁷⁰ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro, 1994, p. 1055.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 1055.

³⁷² *Ibid.*, p. 1053.

³⁷³ *Ibid.*, p. 1055.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 1073.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 1087.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 1052.

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 1055.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 1053.

bate-papo entre amigos. O pioneirismo do dramaturgo nesta direção teria alterado os rumos do próprio teatro brasileiro:

*O modelo coloquial renovou a expressão do teatro brasileiro, até então, amarrado aos clichês do teatro tradicional. (...) O uso da fala carioca nas décadas de 50/60 consagrou o coloquial como significativa expressão estético-dramatúrgica. Amoldou-se perfeitamente às novas necessidades do teatro brasileiro. O uso adequado e ímpar da gíria carioca aproxima o teatro nelsoniano das raízes culturais do nosso povo*³⁷⁹.

Para Guidarini, a opção do dramaturgo pela linguagem das ruas seria uma tentativa de aproximação com o público, uma das grandes obsessões de sua carreira. Exemplos desta inclinação à linguagem simples, coloquial e picotada não faltam:

HERCULANO (triumfante) - Vírgula! Assim como se nasce poeta, ou judeu, ou bombeiro - se nasce prostituta!
PATRÍCIO - Isso não resiste a um.
HERCULANO - E outra coisa.
*PATRÍCIO - A Geni.*³⁸⁰

Às vezes, o picote acontece na mesma frase, não se tratando necessariamente de um diálogo, portanto. É o caso de Geni: "Sanduíche de. Queijo prato, não. Traz de salaminho"³⁸¹. O recurso rodrigueano, entretanto, atinge toda a sua força nas conversas:

HERCULANO (desesperado) - Eu, nunca, nunca pisei num rendez-vous. E se estou aqui é porque meu irmão, que é um cachorro. O meu irmão, meu irmão. (olha por baixo do lençol e vê que está sem calças) Onde é que estão as minhas calças?
GENI - Seja mais delicado, que eu não estou aqui para. Ou você pensa que.
*HERCULANO - Minhas calças imediatamente*³⁸².

Embora a popularização do vocabulário e da própria forma de falar tenha contribuído com grande apelo, não foram as gírias nem os estrangeirismos os responsáveis

³⁷⁹ GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: Edufsc, 1990, p. 58.

³⁸⁰ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1057.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 1059.

³⁸² *Ibid.*, p. 1060.

pelo sucesso de *Toda nudez será castigada*. Como já foi visto, o autor adotou a linguagem corriqueira do cotidiano desde *A falecida*, de 1953, e, mesmo que ainda não fosse comum assistir a uma peça onde as personagens se despediam com "bye, bye", a platéia já não encarava o recurso como novidade, ao menos não em Nelson Rodrigues. O grande chamariz de *Toda nudez será castigada* não parece ter sido tanto a adoção da própria linguagem da platéia na cena mas a história original, de grande ousadia até mesmo se medida em escala Rodrigues.

Numa sinopse simplória, *Toda nudez será castigada* conta a intrincada relação entre o rico viúvo Herculano e a bela prostituta Geni. Após a morte da mulher em decorrência de câncer no seio, a única com quem manteve relações sexuais durante toda sua vida, Herculano enclausurou-se em sua casa com as três tias, o irmão Patrício e o filho Serginho, de dezoito anos. Todos ali têm medo que o empresário se suicide, afinal seu amor pela mulher parecia tão intenso que ele chegou a insinuar a possibilidade de cometer um ato extremo. Com viagem marcada para a Europa, Serginho piora a situação nutrindo uma obsessão exagerada pela mãe morta e implorando para que o pai não mantenha mais nenhum tipo de relação sexual até a morte.

Apesar de odiar o irmão, que não lhe emprestou dinheiro para evitar a falência de sua empresa, Patrício decide arranjar uma mulher para impedir a morte de Herculano. Seus motivos passam longe da generosidade: Patrício quer a vida do viúvo para não perder seu sustento. Chegando à conclusão de que sexo é a única solução para o irmão semivirgem, propõe que Herculano conheça a prostituta Geni, "ótima pequena"³⁸³, diferente das outras porque terminou o científico e não pratica mais sexo grupal. Herculano recusa, mas depois de Patrício incitá-lo a beber, acaba indo ao encontro dela. Jogando-se de cabeça na aventura, Herculano passa três dias ao lado de Geni e transa doze vezes com ela. Durante as relações sexuais, o empresário confessa à prostituta que a falecida era uma chata, tinha varizes e coxas separadas, exigindo, inclusive, que Geni grite palavrões durante o ato sexual.

Quando acorda, Herculano não entende como foi parar no bordel e começa uma briga séria com a prostituta. Lúcido, chama sua falecida mulher de santa e garante que não

³⁸³ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábado (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1057.

a xingaria nem em pensamento. Depois de fazer Geni chorar com suas ofensas, Herculano arrepende-se e pede desculpas. Vai embora em seguida, garantindo que nunca mais voltará. Em casa, porém, já não sabe se deve ou não procurar a prostituta novamente. Acaba telefonando, em solidariedade, já que Geni confessara naquele primeiro encontro a possibilidade de estar com um caroço no seio, exatamente como o câncer que acometeu a mulher do viúvo e que ela vislumbra como causa de sua morte.

Herculano vai até o bordel pela segunda vez e, já se assumindo apaixonado, garante que ninguém mais vai tocar em Geni a partir daquele dia. Auxiliada por Patrício, que parece desejar apenas a desgraça do irmão, a prostituta diz que Herculano só tocará nela novamente após o casamento. Ele sonda com Serginho a possibilidade de um futuro enlace, sem comprometer-se em momento algum, mas o filho é contra. Para piorar, após flagrar Herculano passando talco nos pés, o garoto decide cancelar a viagem até o pai “voltar ao normal”. Herculano aloja Geni numa casa que mantinha para aluguel, no subúrbio do Rio, e assume sua paixão pela prostituta numa lua-de-mel composta de três noites e três dias seguidos de sexo.

Neste meio tempo, Patrício leva Serginho para ver o pai e a prostituta nus, após manterem relações sexuais no jardim da casa. Inconstante, e ainda sem saber da presença do menino, Geni diz que está cansada do descaso do amante e comunica que vai voltar ao bordel de Laura. A discussão é interrompida por uma das três tias, que conta a última novidade: Serginho, indignado com a atitude lasciva do pai, bebeu além da conta num bar, brigou com um desconhecido e acabou na delegacia; lá, foi estuprado por um ladrão boliviano, chegando a ir para o hospital com hemorragia. Geni, antes descontente com a sua vida escondida de tudo e todos naquela casa, decide permanecer ao lado do viúvo após saber pela tia do amante o drama de seu filho.

Herculano já não quer mais a prostituta, mas a insistência de Geni e a preocupação excessiva com o filho deixam o viúvo numa situação de catatonia absoluta. A prostituta, então, convence o amante de seu amor e permanece ao lado dele. Herculano, porém, só pensa em receber o perdão do filho. Numa visita do casal ao hospital, entretanto, Geni acaba iniciando um caso com Serginho. Inspirado por Patrício, novamente com a pior das intenções, o menino exige que Geni se case com seu pai para poder chamá-lo de “corno” à mesa. Após alguns meses, Geni e Herculano casam-se e a prostituta segue traindo o ex-

viúvo com Serginho, o novo grande amor da sua vida. Em vez de ser perdoado, portanto, Herculano se torna vítima do maquiavelismo do filho, que exige o casamento do pai com a prostituta para poder traí-lo. Geni envolve-se com Serginho sem pestanejar nem ao menos discutir os motivos do ódio do menino, traindo instantaneamente o ingênuo Herculano.

No auge do caso, o garoto declara à Geni que precisa viajar para esquecer o estupro. A prostituta desespera-se, mas acaba concordando que ele será realmente mais feliz se passar um período num lugar onde ninguém conheça o seu passado. Já em casa, triste pela partida e infeliz em sua própria solidão, ela fica sabendo por Patrício que Serginho fugiu com o ladrão boliviano, seu amante. Chocada, suicida-se, deixando para Herculano uma fita com a gravação dos detalhes da relação entre Patrício, Herculano, Serginho e ela. A peça termina com Geni amaldiçoando Herculano e toda a sua família, “só de tias”³⁸⁴, antes de morrer, enquanto Herculano assiste impassível à construção de seu futuro solitário num mundo já esfacelado.

A rede de paixões, vingança e idéias fixas que impulsiona o enredo da peça permite a alcunha de “obsessão em três atos”, como quis o autor. A idéia de obsessão parece ser, ela própria, um marco do teatro rodrigueano, não tendo necessariamente, como se vai perceber, uma conotação diretamente sexual. Para Magaldi, a reconstrução de um mundo onde se toma o particular como o todo, típica inversão da idéia de obsessão, permitiria a leitura mais adequada do enredo de *Toda nudez será castigada*.

*Feliz substantivo, que sintetiza o espírito e o clima da peça. Obsessão nos propósitos enraizados de todas as personagens. Obsessão no ritmo opressivo dos acontecimentos e na força contrastante das paixões. Obsessão em não esquecerem o estupro. Tudo parece suspenso por um fio*³⁸⁵.

Tal enredo onde as personagens caminham sobre constantes abismos diferia muito em relação ao que se fazia no teatro de então. Sua estréia aconteceu exatamente em 1965, meio da década, e marcou um dos períodos mais conturbados da história brasileira. Um ano após o golpe de 31 de março, que levou os militares ao poder, a ditadura recém-instaurada

³⁸⁴ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1107.

³⁸⁵ MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 115.

começava a esboçar seus métodos de atuação: repressão, policiamento ostensivo e caça a todos que apresentassem uma inclinação, mesmo que suave, à esquerda foram apenas os mais aparentes mecanismos de controle de um grupo que acabaria permanecendo no governo do país por mais de vinte anos.

Os reflexos das atitudes do novo poder logo alcançaram as mais diversas formas artísticas, inclusive o teatro. Ao mesmo tempo em que os governantes elaboravam a criação do Dops e Doi-Codi, órgãos repressores de qualquer tipo de movimentação de esquerda³⁸⁶, o teatro foi tomado por um engajamento que, de tão absoluto, parece praticamente exclusivo dos anos de chumbo. Já no início da década de 60, com as reformas culturais, políticas e sociais apontadas por Hobsbawm, começou a se firmar nos mais diversos cantos do mundo o que hoje se entende como teatro político. A revolta da classe artística contra a política ditatorial do país, proibindo peças, censurando livros e caçando registros de jornalistas, era gigantesca e praticamente punia todos, inclusive cidadãos que jamais manifestaram posição política definida.

No meio de toda essa polêmica, mais uma vez Nelson Rodrigues destacava-se da multidão ao defender o poder instaurado que todos atacavam. Alheio à repressão governamental, e com uma proposta poética deslocada da noção de política apresentada pelo teatro de então, o dramaturgo valeu-se de sua popularidade de cronista diário para apregoar suas idéias sobre a suposta necessidade da presença dos militares na condução do futuro da nação. Em crônica de 1971, por exemplo, chegou a dizer:

*Eu sou, como se sabe, de uma insuspeição total. Venho com a revolução [golpe de 64] desde o primeiro momento e antes do primeiro momento. Sim, muito antes do primeiro momento eu já achava que só as forças armadas poderiam salvar o Brasil*³⁸⁷.

Sua ligação com o empresário Roberto Marinho, dono da Rede Globo de Televisão e um dos grandes defensores do golpe militar, e sua tendência nata a uma espécie de

³⁸⁶ Para maiores esclarecimentos sobre este período da história brasileira, iniciado com o golpe de 31 de março e finalizado com o afastamento dos militares do poder, optou-se pela leitura dos seguintes títulos: *Batismo de Sangue* (Frei Beto), *O golpe de 64 e a ditadura militar* (Júlio José Chiavenato), *História e Consciência do Brasil* (Gilberto Cotrim), *Combate nas Trevas* (Jacob Gorender), *História Crítica do Brasil* (Mário Schmidt), *1968: O ano que não terminou - A aventura de uma geração* (Zuenir Ventura), *Os Carbonários* (Alfredo Sirkys), *Os Cúmplices 1 e 2* (Roberto Freire), *A Ditadura Envergonhada* e *A Ditadura Escancarada* (Élio Gaspari), dentre outros.

³⁸⁷ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 190.

reacionarismo político, bem como a aversão a todo e qualquer grupo coeso, "as multidões", consideradas pelo dramaturgo espaços sociais de nivelamento intelectual por baixo³⁸⁸, alinharam-no automaticamente com os militares. Para quem dizia "como entender as multidões se elas não falam, não pensam, não sabem e vivem da pura e irresponsável euforia numérica?"³⁸⁹, nada mais natural do que um afastamento absoluto do pensamento que configurava a maioria artística da época.

Ainda assim, com sua posição política bem delimitada, o dramaturgo muitas vezes aproveitou a entrada nos mais altos escalões da direita brasileira para defender seus amigos e apontar (aquilo que julgava como) as injustiças. Pertencente àquela ala do teatro político engajado, em nada semelhante ao projeto rodrigueano, Augusto Boal, por exemplo, recebeu crônica especial de defesa quando foi preso pelos militares. O teor da escrita parece revelar, além da amizade, a própria relação do dramaturgo pernambucano com aquele teatro engajado, do qual Boal era, se não o seu mais forte expoente, pelo menos o mais conhecido fora do Brasil, já que possuía passe livre nos Estados Unidos e na Europa para apresentar seus textos, além de convites da ONU para explicar as bases de seu Teatro de Arena. Sobre ele, Nelson Rodrigues escreveu:

*Para os que têm um mínimo de sensibilidade para o teatro, Augusto Boal representa muito. Na minha crônica de ontem dizia que ele é um dos maiores autores e diretores do drama brasileiro. Se acham pouco, acrescentarei que é uma das maiores figuras do teatro em toda a América Latina*³⁹⁰.

Desnecessário dizer que Nelson Rodrigues era uma exceção, a ovelha negra em meio a toda uma classe artística que se agarrava a qualquer crença para protestar contra a Ditadura Militar. A situação pioraria ainda mais com o Ato Institucional nº 5, AI-5, recurso

³⁸⁸ IDEM, *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 114.

O dramaturgo tinha tanto horror às multidões, aglomerações e à própria idéia de povo que dedicou inúmeras frases de suas crônicas a essas organizações sociais:

"Aí está o milagre da multidão, ainda que seja pequena. Há um fulminante nivelamento intelectual por baixo. O sujeito que se mete no meio de trezentos idiotas será um deles".

"As multidões não morrem, porque o medo está cravado no homem. É o medo que nos junta em assembleias, em comícios, em maiorias, em unanimidades".

"O povo é débil mental. Digo isso sem nenhuma crueldade. Foi sempre assim e assim será, eternamente".

"O povo pare os gênios, e só. Depois de os parir, volta a babar na gravata".

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 115.

³⁹⁰ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 188.

adotado pela "direita da direita", conhecido como "golpe dentro do golpe", justamente por concentrar poderes até então inexistentes nas mãos dos governantes fardados. Porém, o percurso de 64, ano em que a Ditadura se iniciou, até 68, onde uma reviravolta nos rumos da história conseguiria deixar ainda mais indefinido o futuro do país, ao mesmo tempo em que apresentou profunda instabilidade, uniria a classe artística em prol da idéia de um teatro político, criado com o objetivo de instigar a consciência crítica no povo - um dos fatores de ascensão dos militares parece ter sido o apoio da burguesia, preocupada com as supostas tendências comunistas do presidente João Goulart e alienada por promessas de crescimento e milagre econômico.

No Brasil, o projeto de um teatro engajado tomou forma através de grupos teatrais que pensavam a arte como uma maneira de transmitir conhecimento crítico ao povo. Por causa desta idéia ainda embrionária, o teatro político brasileiro adquiriu automaticamente duas características básicas. Ao objetivar o repasse do conhecimento crítico, acabaria dando preferência a temas políticos e/ou enredos históricos, limitando suas escolhas temáticas. Ao mesmo tempo, tão importante quanto o enredo passaria a ser certa espécie de "democratização da arte", idéia que levaria muitos grupos a uma valorização repentina do teatro de rua, capaz de colocá-los diante do povo. Sobre este momento de politização extrema do teatro brasileiro no qual se percebe a presença intrusa de *Toda nudez será castigada*, Décio de Almeida Prado escreveu:

Os anos imediatamente anteriores e posteriores a 1964 enfatizavam a dramaturgia política, ainda mais que a social. Se não era esse todo, nem talvez o melhor teatro, foi sem dúvida aquele em que a comunidade teatral, representada por suas facções mais combativas, melhor se reconheceu. O país dividia-se e ninguém, autores ou público, críticos ou intérpretes, aceitava ficar à margem dos acontecimentos. A idéia de que a arte é sempre engajada, por ação ou omissão, por dizer sim todas as vezes em que se esquivava a dizer não ao status quo, fornecia a diapasão pelo qual cada um afinava o seu instrumento³⁹¹.

Nesses termos, por exemplo, Augusto Boal concebeu sua teoria do Teatro do Oprimido, e tendo este tipo de estética em vista, fundou-se no Brasil dois importantes

³⁹¹ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 97.

grupos artísticos: o Teatro de Arena e o CPC, Centro Popular de Cultura. Em comum, a preferência formal por tipos³⁹², tanto nas peças rurais, com a adoção de personagens em formas de viver anti-sociais (cangaceiros, messias, etc.), quanto nas peças urbanas, nas quais é possível perceber a influência de personagens às margens da sociedade, como bicheiros, operários, malandros, bandidos etc. A tipificação parece ser um recurso tão largamente utilizado pelo teatro brasileiro político dos anos 60 que chega a afirmar que "os arquétipos, não as pessoas, a organização e o funcionamento social, não as individualidades, eram os objetos desta dramaturgia resolutamente não realista"³⁹³.

O ideário engajado de então, elaborado pelo Teatro de Arena, atingiria seu ápice com o Centro Popular de Cultura. Liderado por Oduvaldo Vianna Filho, Vianninha, o CPC radicalizou qualquer proposta de engajamento e praticamente fundou a idéia de um teatro que servisse como panfleto revolucionário para o povo. Desta forma, a década de 60 parece marcar a efetivação de uma continuidade na história do teatro brasileiro, independente da escolha pela semelhança à dramaturgia rodrigueana ou sua recusa. A partir de Nelson Rodrigues, caminhada que adquiriu maior consistência no curso da década de 60, não se faria mais teatro sem olhar para trás. Sobre as bases deste teatro engajado, marcante para a efetivação da tradição teatral no Brasil, Prado afirma:

*O propósito do grupo [CPC], desde o início, era fazer um teatro rápido, ágil, improvisado a várias mãos, sem pretensões exceto a de servir, capaz de atender às necessidades imediatas da propaganda revolucionária, de trocar em miúdos os temas ideológicos, de correr em poucas horas ao local de um comício ou de subir aos morros cariocas para debater sob forma dramática as dúvidas do operariado*³⁹⁴.

³⁹² "Tipo" é compreendido aqui no sentido de Patrice Pavis:

Personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça: estas características foram fixadas pela tradição literária (o bandido de bom coração, a boa prostituta, o fanfarrão e todos os caracteres da *Commedia dell'arte*). Este termo difere um pouco daquele de estereótipo: do estereótipo, o tipo não tem nem a personalidade, nem a superficialidade, nem o caráter repetitivo. O tipo representa se não um indivíduo, pelo menos um papel característico de um estado ou de uma esquisitice (assim o papel do avarento, do traidor). Se ele não é individualizado, possui pelo menos alguns traços humanos e historicamente comprovados.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 410.

³⁹³ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 98.

³⁹⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 99.

A grande implicância de Nelson Rodrigues com o teatro engajado estava justamente nesta sujeição da arte à política. Para o dramaturgo, mais absurdo do que se alienar socialmente seria vincular conceitos que deveriam ser exclusivamente estéticos a práticas sociais de qualquer espécie. O problema não era a ancestral divisão entre direita e esquerda, o grande veneno proporcionado pela politização do teatro, na opinião do dramaturgo, e sim a perda do valor artístico em si atribuído a ele. Nelson Rodrigues parecia acreditar, antes de tudo, na potencialidade da arte com fim em si mesma, desvinculada de qualquer experiência política de seu autor. A grande diferença entre as pedras que colocava ano após ano na construção de seu próprio e exclusivo palco e o teatro politizado fabricado no Brasil daquele período diz respeito exatamente à individualização cultivada com esmero pelo primeiro em sua obra, em detrimento ao pensamento de totalidade do grupo que fundamentou a politização do teatro no Brasil. Prado confirma a hipótese ao afirmar que no teatro político de então:

O povo figurava, portanto, nos mais diversos projetos, seja como emissor, seja como destinatário, seja como objeto de mensagem - e não seria difícil aplicar ao acaso outros conceitos cedidos pela lingüística à teoria da comunicação. Buscava-se tanto articular a voz do povo, quase inaudível em meio à cacofonia moderna, quanto adivinhar-lhe as obscuras intenções. Obedecia-se, ou supunha-se obedecer ao povo, mas também ordenava-se ao povo, em tom exortativo ou imperativo³⁹⁵.

Embora já seja possível afirmar que a dramaturgia nacional mudou muito mais com o CPC do que o próprio povo, a importância do grupo parece crucial para o desenvolvimento do teatro brasileiro moderno, principalmente ao pregar o improviso, abrindo espaço para uma nova conceituação de arte, onde os predicativos da recepção parecem tão importantes quanto o teor da temática, área com que Nelson Rodrigues nunca se preocupara. Ecos desta proposta podem ser vistos até hoje em peças que flexibilizem a recepção, seja através da interatividade, seja através da adoção de locais alternativos ao teatro, como as recentes *Livro de Jó*, do grupo Vertigem, encenada em hospitais, e *BR-3*, montada pelo mesmo grupo dentro de um barco, no rio Tietê.

Ao mesmo tempo, Prado defende que o teatro político engajado originário no Brasil dos anos 60, liderado por expoentes do talento do Teatro de Arena e do CPC,

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 100.

proporcionaria mudanças significativas na cena brasileira. Sem dúvida, porém, as alterações propostas pertenciam muito mais ao âmbito de valor e propósito da obra de arte do que a renovações estéticas, material em que vinha trabalhando Nelson Rodrigues desde a sua estréia. No caso do Teatro de Arena e do CPC, Prado atesta que:

O que se modificou dizia respeito antes a fatores que poderíamos chamar de externos: em nome de quem, sobre o que e para quem fala a obra de arte. As relações internas, a ordem de precedência entre os elementos constitutivos do espetáculo, não tinham sido tocadas. Primeiro, escrevia-se o texto, em moldes dramáticos ou épicos. Depois, cuidava-se de transportá-lo para a cena, sem que ele perdesse nenhum dos seus valores nessa delicada operação, efetuada sob as vistas atentas do encenador; o elemento de ligação entre a literatura e o palco. Os próprios métodos de montagem permaneciam basicamente os mesmos, enriquecidos aqui e ali por certas inovações técnicas (exercícios de laboratório etc.). Se havia ruptura de fins, havia igualmente continuidade de meios, entre, por exemplo, o Teatro Brasileiro de Comédia e o Teatro de Arena³⁹⁶.

Esta “continuidade de meios”, relacionada por Prado à “ruptura de fins”, parece ser exatamente a tradição que se defende só ter sido efetivada a partir da estréia de Nelson Rodrigues nos palcos nacionais. Ainda que tenha aparecido timidamente, sobretudo nos primeiros anos, onde parece não ter atraído seguidores de nenhuma espécie, já nos anos 60 o diálogo estava firmado. Ao mesmo tempo em que o Teatro Oficina de José Celso Martinez Correia aproveitara a trilha aberta para reposicionar a agressividade temática rodrigueana em agressividade cênica, em 1958, além de ter concebido sua estética com base no circo, na ópera e na revista, três elementos visíveis já na inédita *O rei da vela*, o CPC e o Teatro de Arena optaram pelo contraponto, posição que recusa a dramaturgia rodrigueana ao mesmo tempo em que impulsiona o teatro nacional, na formação de uma típica tradição não-tradicionalista.

Por isso, não se pode esquecer, em nenhum momento, que *Toda nudez será castigada* é fruto não apenas dos conturbados anos 60 em que foi escrita, mas, ainda além, apresenta-se como um texto digerido e lançado num período em que a estética do engajamento estava no auge. Neste sentido, sua proposta temática, um melodrama trágico que apresenta como mote aparente o triângulo improvável formado por uma prostituta, seu

³⁹⁶ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997. p. 101.

amante viúvo e o filho dele, não poderia ser mais desencaixada do universo do qual emergiu. Ao mesmo tempo, porém, configurando o movimento ambíguo que parece explicar historicamente a dramaturgia de Nelson Rodrigues, é possível verificar a existência de elementos capazes de justificar o surgimento desta "obsessão em três atos" mesmo naquele contexto obsessivamente político. Em sua condição de "carioca", por exemplo, deve atender a perspectivas rodrigueanas próximas das outras peças onde, claramente, intentou reunir valores pertencentes a um conceito universal de trágico concomitante à sua própria recriação da sociedade carioca, mais precisamente dos subúrbios onde praticamente se formou o mito Nelson Rodrigues.

A expressão deste carioquismo parece transparecer em *Toda nudez será castigada* de várias maneiras, porém duas delas se sobressaem: através da própria temática, uma família em constante tensão entre seus antigos valores e a demanda cada vez mais explícita de modernidade; e através das próprias personagens, não tanto sintetizadoras do Rio de Janeiro contemporâneo, como o foi Boca de Ouro, mas ainda bastante representativas de princípios que começavam a se dicotomizar na década de 60. A justificativa para a aproximação da dramaturgia rodrigueana com o teatro político do Brasil naquele período residiria, portanto, no próprio sotaque carioca impresso pelo autor em *Toda nudez será castigada*. pela composição daquela parcela de sua dramaturgia onde buscava aproximação com o cotidiano, Nelson Rodrigues acabou realizando no palco sua própria idéia de Brasil - objetivo que, em última instância, constituía o eixo do teatro politizado engajado.

O contexto do qual destoa a peça poderia, ao mesmo tempo, ser considerado o universo capaz de possibilitar o fortalecimento de uma fase importante da carreira do dramaturgo justamente ao defender uma estética de realidade social reconstruída no palco. Nelson Rodrigues não poderia ser um autor engajado, já que seu horror por "multidões" e aglomerações de qualquer tipo em torno de um ideal sempre foi público. Seu radicalismo era tanto que muitas vezes o dramaturgo incutiu suas idéias contrárias à esquerda política nas personagens. Em *Toda nudez será castigada*, uma das tias de Serginho chega a dizer, sobre o médico da família:

HERCULANO (desesperado) - *Não é verdade! Não é verdade!* (muda de tom) *(arquejante) A idéia da viagem é do médico e não minha!*

TIA Nº 1 (como se cuspsse) - *Médico comunista!*

HERCULANO (atônito) - *É o médico da família. Bom médico.*

*TIA Nº 3 - Pode ser bom médico, o sujeito que se amigou com a enfermeira? Uma mulata ordinária?*³⁹⁷

Espécie de alter-ego de Nelson Rodrigues, o padre de *Toda nudez será castigada* vai ainda mais longe:

PADRE - Este médico não é um que tem atividade política?

HERCULANO - Socialista.

*PADRE - Socialista, comunista, trotsquista, tudo dá na mesma. Acredite: só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva. O menino deve ficar com as tias*³⁹⁸.

Apesar do aproveitamento apenas relativo dos conflitos sociais, ao menos em relação ao teatro político de então, a dramaturgia rodrigueana alcançaria em vários momentos alto teor político; algumas vezes, inclusive, com um grau de profundidade além do debatido pelo CPC. A diferença parece ser que, enquanto este se preocupava com as movimentações sociais e a apresentação de uma interpretação marxista da realidade, Nelson Rodrigues teria pintado a modernidade de seu país como um mundo infernal e psicologicamente opressivo, capaz de produzir cidades selvagens onde o mal-estar reina sem sequer ser tocado pelos prognósticos otimistas dos novos tempos.

Da mesma forma que a opção consciente pela recriação das impossibilidades próprias de seu tempo, e de sua cidade, aproximaria Nelson Rodrigues do engajamento político-panfletário, os meios para se atingir tais fins também são semelhantes. Tanto Arena e CPC quanto o próprio Nelson Rodrigues valeram-se da técnica da tipificação no momento de criação das personagens. Embora em pólos opostos de um momento histórico, o dramaturgo e o teatro engajado parecem traçar linhas paralelas no modo como recriam suas realidades sociais através de personagens que mais explicitam padrões do que apresentam peculiaridades psicológicas. O bicheiro Boca de Ouro, por exemplo, parece ser um exemplo: muito mais um representante dos poderes alternativos da cidade, o poder do morro, do que um indivíduo em si.

³⁹⁷ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sabato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1080.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 1081.

Se o enredo de *Toda nudez será castigada* soa intrincado numa primeira leitura, além de consideravelmente desconectado de seu contexto histórico, esta parece ser apenas a abordagem mais superficial do texto. *Toda nudez será castigada* consegue unir à história complexa um universo repleto de significados e significações bastante originais e importantes para a sua efetiva compreensão. Antes que se faça uma análise temática mais condizente com a trajetória do dramaturgo do que a fixada pela tradição, na qual seu 15º trabalho aparece sempre como mais uma história de triângulo amoroso³⁹⁹, vale ressaltar que Nelson Rodrigues teria inovado também na estruturação de *Toda nudez será castigada*. Ou seja, se a fábula é moderna pelo caráter fortemente “revolucionário” para a sociedade da época, a trama também se destaca.

Como já vinha se tornando comum na carreira do dramaturgo, a tensão temática também abrange o aspecto formal de *Toda nudez será castigada*. Além do enredo surpreendente, tanto para o clima de liberação sexual em formação no Brasil de 1965 quanto para o teatro que lhe era contemporâneo, sua última “tragédia de costumes” destacou-se ao mesmo tempo pela adoção de um modelo formal igualmente inovador de apresentação e tessitura. A grande renovação desta vez está na própria narrativa estruturada quase que integralmente em *flashback*⁴⁰⁰, recurso cinematográfico típico.

Nelson Rodrigues radicalizou o modo como utilizava a ferramenta, seja em *Vestido de noiva*, *Perdoa-me por me traíres* ou *Boca de Ouro*, construindo em *Toda nudez será castigada* uma narrativa concebida quase inteiramente em *flashback*, o que confirma sua “consciência categórica da teatralidade e da narratividade cênica como uma técnica”, conforme sugeriu Mostaço⁴⁰¹. Com a radicalização do procedimento, parece ter atingido com este trabalho o ponto alto também de sua inclinação formal para a técnica do

³⁹⁹ Esta afirmação será discutida com mais profundidade no próximo tópico do capítulo.

⁴⁰⁰ *Flashback*, no entendimento de Patrice Pavis:

“Termo inglês para uma cena ou um motivo dentro e uma peça (na origem, dentro de um filme) que remete a um episódio anterior àquele que acaba de ser evocado. Em retórica, esta figura se chama analepse. Esta técnica narrativa lembra a abertura *in medias res* que remete em seguida aos antecedentes da ação. Esta técnica ‘cinematográfica’ não foi, entretanto, inventada pelo cinema; já existia no romance. No teatro, conhece uma certa voga, a partir das experimentações sobre a narrativa (ex.: *A morte de um Caixeiro-Viajante*, de A. Miller). Um dos primeiros usos se acha em *A Desconhecida de Arras*, de A. Salacrou (1935)”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 170.

⁴⁰¹ MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 16.

desmanche do enredo que, ao conceder à forma a mesma importância que ao conteúdo, tão bem caracterizou o projeto ficcional moderno.

A consequência mais importante da adoção do recurso como matéria dramática parece ser o afastamento da noção aristotélica dogmatizada de *ação conduzindo para um desfecho*⁴⁰². Enquanto o convencional seria a ação caminhar para a construção de um desenlace, nesta estruturação em retrospectiva, elaborada sobre constantes retornos ao passado, o presente da ação deixa de construir um futuro que, conseqüentemente, já está delimitado: isto muda tudo, principalmente quando se pensa o trágico. Ao mesmo tempo, a técnica de contar uma história por meio do *flashback* torna-se também, até certo ponto, uma espécie de elemento épico característico, posto que discute a ação no palco, que só pôde acontecer após uma ruptura, a morte de Geni, distanciando a platéia.

A ação começa com a empregada entregando uma fita a Herculano, deixada pela prostituta. A partir da primeira fala de Geni "Herculano, quem te fala é uma morta"⁴⁰³, saída do gravador do viúvo, a "ação-passado" passa a se desenrolar aos olhos do público. Assim, é o tempo presente que está a serviço do passado, o pretexto para evocá-lo, e não o contrário, como acontece na peça *Édipo-Rei*, de Sófocles, por exemplo. Já na primeira cena é possível entrever o processo do qual parte todo o texto:

(Sai Nazaré. Então, sozinho, Herculano assovia e prepara-se para ouvir a gravação. Apaga-se o palco. Nas trevas, ouve-se a voz de Geni).

Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei.

(Ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem

Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias

permanecerão imóveis e mudas).

Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (com triunfante crueldade) (violenta) *Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma.* (dilacerada) (ressentida e séria) *Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa.*

⁴⁰² ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, P. 26.

⁴⁰³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1052.

(Patrício lê jornal. Tias começam a falar)⁴⁰⁴.

Assim, *Toda nudez será castigada* começa no limiar, seu limite, recurso bastante recorrente na carreira do dramaturgo – basta lembrar *Dorotéia*, que segue uma estruturação bastante parecida ao iniciar a ação com a irmã bonita já invadindo a casa das três primas feias e reprimidas. A narração de Geni atravessa o difícil e desconhecido (para Herculano) caminho que vai desde o princípio do relacionamento de ambos, armado por Patrício, até o seu suicídio final, cujo motivo declarado seria a fuga de Serginho, novo amante da prostituta, com o ladrão boliviano que o estuprou na cadeia.

O procedimento do *flashback*, comum na trajetória do dramaturgo e ainda bastante raro no teatro brasileiro, sugere certa inclinação à recriação daqueles minutos em que o pensamento humano adquire a forma de delírio galopante frente à revelação de alguma parte ainda desconhecida da própria vida. Mais do que um recurso típico da proposta poética geral do dramaturgo, a idéia de desmanche passa necessariamente pela própria condição da prostituta, agonizante. O palco, então, nada mais é do que a reconstrução da consciência de uma Geni já suicida, moribunda; como Nelson Rodrigues lhe deu o poder de narrar os acontecimentos, tudo o que a platéia observa é fruto direto da mente da prostituta, ela própria uma mulher com tendências obsessivas. O autor consegue, através deste recurso, dar vazão a um delírio público e último de Geni, espécie emblemática do “precipitado de sonhos” que Artaud defende como a base fundamental e ideal do teatro⁴⁰⁵.

O desnudamento da ação parece estar inteiramente vinculado à prostituta, na elaboração de um teatro onde o “tempo da mente”⁴⁰⁶ é mais construtor do texto do que o tempo convencional empregado pelos dramaturgos de inclinação naturalista. Em última instância, a peça pode ser tomada como a reconstrução de um enorme fluxo de consciência: a prostituta libera para a platéia pedaços da vida de Herculano, repletos de subjetividade. Ao mesmo tempo em que é cinematográfica, por se ancorar no *flashback* para tessitura da fábula, a opção por entregar a Geni o poder de contar a história é literária, já que transforma

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 104. “O teatro só poderá voltar a ser ele mesmo, isto é, voltar a constituir um meio de ilusão verdadeira, se fornecer ao espectador verdadeiros precipitados de sonhos, em que seu gosto pelo crime, suas obsessões eróticas, sua selvageria, suas quimeras, seu sentido utópico da vida e das coisas, seu canibalismo mesmo se expandam, num plano não suposto e ilusório, mas interior”.

⁴⁰⁶ PELLEGRINI, Tânia (*org.*). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 21.

a prostituta numa espécie de “narradora intrusa”⁴⁰⁷. A criação de uma peça onde todo o universo encenado depende exclusivamente da mente de uma única pessoa sugere ainda uma espécie de “mundo possível”:

A “espacialização do tempo”, ou a “temporalização do espaço” empreendidas pela câmera há mais de cem anos permitem que hoje, nas narrativas contemporâneas, as realidades ficcionalmente representadas não sejam únicas, mas plurais, incluindo “mundos possíveis” no tempo e no espaço – como fizeram Borges e Calvino, maravilhosamente -, construídos pela memória, pelo sonho ou pelo desejo (daí seu parentesco com o fantástico e a ficção científica). Num outro diapásão, esses mundos possíveis também podem envolver uma espécie de fuga da realidade circundante para as sensações provocadas pelas drogas, álcool, sexo, violência e desordens mentais; tem-se, então, um mundo intersticial, com uma lógica particular que consiste em estar no meio, em estar suspenso entre o verdadeiro e o falso, o possível e o impossível, na dependência do “acredite se quiser”, que rompe completamente as antigas convenções realistas e que, de uma forma enviesada, conserva ecos kafkianos⁴⁰⁸.

Ao mesmo tempo em que o passado de Geni é encenado, o rádio de onde sai sua versão dos fatos pontua a trama e interrompe a ação. Numa concepção radical de verossimilhança, muitas situações revividas não poderiam pertencer à memória de Geni. Esta, porém, parece ser uma liberdade que o dramaturgo se concedeu, como já havia se permitido desde *Vestido de noiva*. O campo ficcional, portanto, é aberto; a preocupação é com a verossimilhança, não tanto com a verdade. Sobre a utilização do recurso do *flashback* especificamente em *Toda nudez será castigada*, Magaldi acredita que:

A técnica há muito tempo não tem segredos para Nelson. O flashback lhe permite atualizar o passado, dando-lhe a força de ação presente. De vez em quando interrompe-se o diálogo para se ouvir a voz gravada de Geni. O recurso narrativo facilita as ligações, economiza cenas e impulsiona a dinâmica dos episódios⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁰⁸ PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 24.

⁴⁰⁹ MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 123.

Embora inovadores, os recortes ficcionais criados por Nelson Rodrigues em *Toda nudez será castigada* não foram recebidos com unanimidade. O próprio Sábato Magaldi criticou a fragmentação do discurso ficcional já na época da estréia:

Embora o desempenho de Cleyde [Yaconis] me agarrasse, pela paixão dramática, e estivessem presentes na montagem muitos outros valores, não guardo lembrança de todo favorável. Desde a falecida, sobretudo, o dramaturgo levantava a arquitetura de suas peças a partir dos fragmentos justapondo-os para construir o edifício ficcional. Em Vestido de noiva, essa técnica parecia inevitável, por causa dos três planos, em que a realidade dava lugar à memória e ao delírio. Conservá-la, porém, numa obra de contornos mais realistas, sugere o apelo à narrativa cinematográfica, em prejuízo da dramaticidade específica do palco⁴¹⁰.

Ainda que Magaldi discorde, a principal consequência trazida pela adoção da narrativa em *flashback* parece ser o ritmo vertiginoso da peça, que reforça a idéia de um *porvir* incontrolável. Os acontecimentos se passam mais ou menos em dois meses, mas a platéia tem a impressão de que tudo se comprime em dias ou até mesmo horas. As cenas curtas contribuem para o clima caótico estabelecido no palco e revelam o trabalho de Hércules de Nelson Rodrigues com as elipses. No primeiro ato, por exemplo, Patrício conversa com as tias, ainda em definição dos procedimentos de auxílio a Herculano, para logo depois, em questão de segundos, aparecer ao lado de Geni no prostíbulo. Outro exemplo de condensação acontece já no último ato, onde apenas um corte divide o casamento da prostituta com Herculano e o caso dela com Serginho. Numa cena Geni aparece casando; na seguinte, Patrício pergunta quando o garoto vai chamar o pai de corno à mesa, afinal já tem motivos para tal, e logo na outra:

(Luz sobre Geni. Cama. Aparece Serginho. Deita-se ao lado de Geni.)
GENI – Meu bem, não morde. Ontem, o velho me perguntou que marca era aquela que eu tinha no braço.
SERGINHO (rindo quase boca a boca) – *Qual foi a tua desculpa?*⁴¹¹

⁴¹⁰ MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 158.

⁴¹¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1102.

A subjetividade do tempo é explicada principalmente porque os dias, e as histórias desses dias, atravessaram antes o pensamento perturbado de Geni, transformando-se em projeções sensoriais. Antes de se suicidar, e já não precisando se prender a detalhes desnecessários, a prostituta resolve agredir, definitivamente, e pela última vez, o marido Herculano. E, para atingir com intensidade seu objetivo, conta tudo descompassadamente. Dentro da sua proposta de magoar, quanto mais rápida e concisa for a sua fala, melhor. Mostaço justifica esta opção dramática ao afirmar que, durante toda a sua carreira, Nelson Rodrigues colocou o ritmo a serviço da plasticidade, e não do tempo, como convencionalmente se fazia no teatro da época:

Através da concentração, modulado pela obsessão, é o tempo quem deve curvar-se às necessidades do espaço, como se tivesse que correr contra os relógios para dar conta de ocupar simultaneamente todos os lugares. É uma imaginação plástica mais trabalhada que embasa a expressividade do autor, e menos o transcurso do tempo e suas implicações que dá forma dramática ao seu teatro. Isto não quer dizer que caia o ritmo cênico ou rateiem os pulsos dinâmicos da ação; ao contrário, é exatamente esta velocidade narrativa extra que alimenta suas criações⁴¹².

Mais adequado, entretanto, é pensar o *flashback* em articulação com o constante trabalho rodrigueano sobre a memória humana, temática tratada pelo dramaturgo desde *Vestido de noiva*. A referência ao passado é tão constante em suas obras que chega a insinuar nova roupagem às próprias personagens. Seu radicalismo no procedimento parece tão intenso que, muitas vezes, é a visão de uma personagem sobre o seu passado que toma conta do nosso ponto de vista, alterando nossa consciência da ficção. Dona Guiomar, em *Boca de Ouro*, por exemplo, explicita sua intrincada relação com o passado, confundindo a platéia, por meio de três relatos diferentes sobre a morte do bicheiro carioca. A sua subjetividade passa a ser a subjetividade da platéia, incrédula quanto às muitas versões dos fatos. Neste sentido, o *flashback* parece conceder ainda mais complexidade à dramaturgia rodrigueana, como acredita Ismail Xavier:

Nesses casos, embora a própria trama deixe claro que se trata de seguir uma versão particular do passado, e não de uma visão objetiva de fatos

⁴¹² MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 38.

inquestionáveis, a força da cena presente no palco (ou na tela) diante dos olhos adquire uma dimensão própria e embaralha nossa perspectiva em face da experiência das personagens. O mundo se complica, e trabalhar as ambigüidades trazidas pelo aspecto não confiável de qualquer referência ao passado (por motivos de engano deliberado, ou por barreiras psicológicas) é um dado estrutural da dramaturgia de Nelson Rodrigues⁴¹³.

Com ecos proustianos, esta relação que se estabelece entre *flashback* e memória é explicitada por Mostaço da seguinte forma:

Esta narratividade superlativa, estrutural nos dois autores [Rodrigues e Proust], esta obsessão por transformar em letra a matéria da memória, é outra tópica que une a ambos numa mesma disposição frente ao mundo da escritura: um tomando a alta burguesia e a aristocracia fin-du-siècle e seu infundável repertório de fofocas, elevadas à condição de assunto privilegiado e absorvente; o outro, os faits-divers auridos nas redações jornalísticas que, desdobradas e engrandecidas, irão gerar crônicas, cenas, capítulos de uma obra coagulada de pequenos incidentes⁴¹⁴.

Além da utilização autoral do *flashback* no texto rodrigueano, praticamente um consenso entre os pesquisadores, outros tantos estudos definiram o enredo da peça como uma história de amor⁴¹⁵, à semelhança de outros retratados em sua obra. Para o universo desta pesquisa, ao mesmo tempo que o recurso do *flashback* configura-se atributo de renovação do autor, contemplado aqui sobretudo como responsável pela potencialidade das fronteiras por onde circula seu teatro, entre o melodramático e o trágico, entre a modernidade recente e o tempo passado, posto que já é o próprio *flashback* uma brecha, uma fissura, o consenso temático da inserção de Geni, Herculano e Serginho num triângulo amoroso confuso, mais um caso de amor conturbado, parece agir no sentido oposto à interpretação empreendida neste trabalho.

Num olhar retrospectivo para a dramaturgia rodrigueana, o texto de *Toda nudez será castigada* sugere antes de tudo a utilização da suposta história triangular para o aprofundamento de uma temática da qual o autor jamais se afastou: a tensão entre o

⁴¹³ PELLEGRINI, Tânia (org). *Cinema, Literatura, Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 81.

⁴¹⁴ MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 22.

⁴¹⁵ A própria classificação de Sábato Magaldi defende esta premissa.

MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 113.

passado e os “novos tempos”. Neste caso específico, a tensão própria daquele período da modernidade estaria problematizada na recriação da derrocada da família brasileira, um dos ícones do passado vislumbrado por Nelson Rodrigues, interpretação que encontra respaldo na teoria de Hobsbawm. O texto sintetizaria, então, um momento histórico de decisão - ou o que começava a ser devastado, o passado dourado, ou o que nascia ainda sem muita ordem, os “novos tempos” – por meio justamente da discussão do conceito de família. A importância da construção de um novo potencial temático reside na futura definição da perspectiva adotada pelo diretor Arnaldo Jabor ao adaptar o texto para o cinema, já que, como confirma a experiência, quanto maiores as possibilidades, com mais frequência os adaptadores se perderam no caminho.

No âmbito formal, a riqueza de *Toda nudez será castigada* estaria também nas fronteiras por onde transita, já que a terra onde fincou raízes parece responder pelo ponto alto de uma tensão, estética agora, elaborada no decorrer de toda a dramaturgia rodrigueana: o entrelugar entre o melodramático e o trágico. Assim como em boa parte de seu teatro, as conseqüências desta edificação em solo híbrido, privilegiando a movimentação entre um e outro, parecem desvelar duas outras potências de sua obra, o expressionismo e o cômico, presentes no próximo capítulo, que ajudam a construir a voz deste autor. Um autor que edificou sua carreira numa *dupla tensão*, estética e temática, que pode ser tomada desde já como a sua marca maior.

2. Temática da tensão: a derrocada da família burguesa brasileira como símbolo do embate entre passado e futuro.

“A crise de Herculano é mais do que uma catástrofe particular, é também a crise de sua família, a crise da sociedade inteira a que pertence e que se acha corroída por velhos conceitos, por velhos hábitos, por velhas instituições...”⁴¹⁶

Como obra com muitas camadas de leitura, *Toda nudez será castigada* apresenta um leque imenso de possibilidades de interpretação. Para começar, paixão, culpa e castigo parecem caminhar tão próximos que se torna impossível definir onde começa um e onde acaba outro. O mito da prostituta que se redime por amor, largando seu trabalho e se lançando numa vida mais “digna”, seria apenas a face mais aparente do enredo. A obsessão que permeia todo o texto, pois não foi à toa que rendeu a alcunha de “obsessão em três atos”, permitiria outra série de interpretações: desde a inclinação mórbida de Geni para a morte até a sugestão de uma trajetória marcadamente trágica por parte de Herculano. Nesta busca por um teatro capaz de reconstruir tipos tão distintos de compreensão, representante típico da “obra aberta” definida por Umberto Eco⁴¹⁷, Nelson Rodrigues compartilha dos mesmos objetivos de Antonin Artaud: “Para mim, no teatro, como toda arte, idéias claras são idéias mortas e acabadas”⁴¹⁸.

Esta pesquisa vai procurar mostrar, num primeiro momento, que a aparente história da prostituta dividida entre dois amores parece ser apenas a forma encontrada pelo autor para escamotear o clima de decomposição social que configura o motor principal de *Toda nudez será castigada*. Ao contrário do que acredita Eudinyr Fraga em seu livro *Nelson Rodrigues Expressionista*, no qual defende na peça o “amor como tema principal, escondido sob os mais diversos estratagemas”⁴¹⁹, o universo reconstruído sugere, mais do que a composição de um caso de amor, o embate temático constante em sua autoria, entre os novos tempos e o período pré-gripe espanhola. Com este texto, o dramaturgo teria atingido o ponto alto de um olhar sempre direcionado para a história de seu tempo,

⁴¹⁶ LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 149.

⁴¹⁷ ECO, Umberto. *Obra aberta*. (trad. Fábio Lira) São Paulo: Perspectiva, 1971.

⁴¹⁸ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 40.

⁴¹⁹ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 202.

dilacerado entre o passado “dourado” e a reformulação proposta pela década de 60, caracterizada por Hobsbawm como um período de impasse e tripla decadência.

Em *Toda nudez será castigada*, a tensão insinua-se na afirmação da derrocada da família burguesa brasileira, relacionando-se à interpretação do historiador alemão, que expõe a crise da instituição como uma das principais transformações ocorridas na modernidade. Neste texto, Nelson Rodrigues parece atingir a maturidade de sua poética na recriação da queda da família, um dos temas dos quais mais se valeu em tantas peças anteriores para personificar na cena de seu teatro as transformações paradigmáticas atravessadas pelo país na segunda metade do século XX, como já vimos no capítulo anterior. Assim, *Toda nudez será castigada* reafirmaria a dualidade vislumbrada pelo autor na sociedade do seu tempo por meio da elaboração da decadência familiar como um processo, desnudo no palco. Maria Ângela D'Incao explica as origens e características desta família posta em ameaça:

Um sólido ambiente familiar, o lar acolhedor, filhos educados e esposa dedicada ao marido, às crianças e desobrigada de qualquer trabalho produtivo representavam o ideal de retidão e probidade, um tesouro social imprescindível [nos anos 50]. Verdadeiros emblemas desse mundo relativamente fechado, a boa reputação financeira e a articulação com a parentela como forma de proteção ao mundo externo também marcaram o processo de urbanização do país⁴²⁰.

Apresentando como apogeu a suavidade dos anos dourados, ou seja, toda a década de cinquenta, a mentalidade da família burguesa brasileira continuaria lutando para se manter de pé durante os anos 60. Neste sentido, nem o advento da pílula nem a suposta liberação sexual contribuiriam para alterar a mentalidade de uma classe social que ainda se recusava a abrir as portas da psique para a Modernidade da qual se servia através de aparelhos eletrônicos e carros na garagem. Parece ser contra este mundo “pequeno-burguês” ainda tão arraigado na sociedade brasileira dos anos 60, onde “as emoções acabam sendo finalmente controladas”⁴²¹, que Nelson Rodrigues dedicou as mais importantes linhas de sua dramaturgia, criticando tanto as famílias que insistiam em repousar sobre a ordem ultrapassada quanto a nova sociedade que se descortinava. Sua

⁴²⁰ D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e Família Burguesa*. In DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 223.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 240.

poética tende para o desvelamento; por meio de sua autoria é possível enxergar pelo buraco da fechadura cenas inéditas, numa nova aproximação de Artaud, para quem “o teatro faz cair a máscara, revelando a mentira, a baixeza, o engodo”⁴²².

Herculano vive numa estrutura familiar idealizada que disfarça sob o título de "família burguesa" uma conjuntura na qual a mulher é criada para prover o lar e o homem para a vida social, ou seja, o trabalho, as relações com fins puramente sexuais e a possibilidade de sair para qualquer lugar. Porém, como a história acabaria provando, nem todas as mulheres viviam tão felizes e resignadas com o seu papel, como a falecida de Herculano; e é para cobrir esta fenda que se constitui a pressão da sociedade pela manutenção desse *status quo*, representado pelo papel da mulher. Carla Bassanezi problematiza a questão ao afirmar que "isso não quer dizer que todas as mulheres pensavam e agiam de acordo com o esperado, e sim que as expectativas sociais faziam parte de sua realidade, influenciando suas atitudes e pesando em suas escolhas"⁴²³.

Ainda que existissem exceções, a família construída por Nelson Rodrigues em *Toda nudez será castigada* parece ser o exemplo mais contundente do ideário burguês que dominou o conceito de *lar* durante boa parte do século XX, atingindo seu estado máximo de deterioração na década de 60, como acredita Hobsbawm. As relações de Herculano, Serginho, Patrício e as tias, além do casamento com a falecida, demonstram afinamento com a composição homem-na-rua versus mulher-em-casa. O texto do autor sugere que o lar do protagonista, ainda na época em que dividia o quarto com a falecida, estruturava-se de maneira semelhante à descrita por Bassanezi:

*Na família-modelo dessa época, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram os responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos. A mulher ideal era definida a partir dos papéis femininos tradicionais - ocupações domésticas e o cuidado dos filhos e do marido - e das características próprias da feminilidade, como instinto materno, pureza, resignação e doçura. Na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional*⁴²⁴.

⁴²² ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 29.

⁴²³ BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo, 1997, p. 608.

⁴²⁴ *Ibid*.

Neste ambiente, lar e sociedade, amor e sexo estavam fadados à opressão e à repressão, como defendia Freud ao marcar a oposição entre o princípio do prazer, individual, e o projeto de civilização. Enquanto era costume realizar casamentos somente com o consentimento dos noivos, que deveriam estar enamorados, em detrimento dos enlaces por conveniência, arranjos no século XIX, o amor, mesmo quando aceito pela família e dentro das regras sociais, sofria severa vigilância:

Amor romântico sim, mas domesticado! Nada de paixões, que violem as leis da moral e da ordem. O amor só seria aceitável se não rompesse com os moldes convencionais de felicidade ligada ao casamento legal e à prole legítima. A abnegação poderia fazer parte do amor feminino, o deslize passionai nunca⁴²⁵.

Da mesma forma, a sexualidade sofria com a repressão imposta pela sociedade, já que, além da opressão, era obrigado a conviver com os silêncios deixados no ar toda a vez que o assunto-tabu vinha à tona:

Não que as moças não tivessem meios de obter informações sobre sexo. Podiam sempre colecionar uma informação aqui, outra ali, com as mães, as tias, as colegas, os filmes, o namorado ou alguma leitura permitida ou escondida, somadas à curiosidade e às experiências pessoais ou compartilhadas. No entanto, nesse quadro obscuro de palavras não ditas, subentendidos e repressões, era difícil a iniciação sexual das mulheres de classe média dar-se de modo tranqüilo⁴²⁶.

O ano de criação e encenação de *Toda nudez será castigada* parece insinuar-se na autoria rodriguana como o momento em que a sociedade brasileira se dilacerava ante os resquícios da permanência desta família burguesa anterior à gripe espanhola e os atrativos da Modernidade, os “novos tempos”, que pulsava fora dos lares. Começava-se a se discutir as possibilidades de mudança nas relações de sexualidade e afeto, por exemplo, alteração cujos pontos de partida foram o surgimento da pílula anticoncepcional, responsável por colocar o controle da fertilidade nas mãos das próprias mulheres, e a relativa perda da importância do papel da virgindade.

⁴²⁵ BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo, 1997, p. 618.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 621.

Porém, por mais que a repressão se escondesse por trás de máscaras pseudomodernas, parte da sociedade brasileira de então ainda continuava exigindo comportamentos semelhantes aos da família perdida de Herculano. O mal-estar podia até ser aceitável, contanto que a família provasse a competência varrendo o seu lixo para debaixo do tapete. Acreditando que “a família é o inferno de todos nós”⁴²⁷, Nelson Rodrigues entraria em cena para desvelar a impossibilidade imposta pelos novos tempos, encruzilhada histórica que, em sua dramaturgia, ao mesmo tempo em que não conseguia destruir o mal-estar, nem mesmo com as transformações sugeridas, ainda construía ataques constantes a esta espécie de "casamento ideal", definido por Bassanezi como certo equilíbrio forjado:

O casamento-modelo definia atribuições e direitos distintos para homens e mulheres. Tarefas domésticas como cozinhar, lavar, passar, cuidar dos filhos e limpar a casa eram consideradas deveres exclusivamente femininos. Dentro de casa, os homens deveriam ser solicitados apenas a fazer pequenos reparos. Para as revistas da época, as mulheres não têm o direito de questionar a divisão tradicional de papéis e exigir a participação do marido nos serviços do lar - comprometeriam, com essa atitude, o equilíbrio conjugal⁴²⁸.

Ao mesmo tempo em que desvela o que jaz sob fundos falsos, a dramaturgia rodrigueana insinua a derrocada da família como um fenômeno proveniente do embate entre o velho mundo e o novo, ou seja, não se trata apenas da demonstração da hipocrisia social. Sua poética trata do “velho” através do exagero na apresentação do “novo”, dando voz, inclusive e sobretudo, à *novíssima* modernidade que tenta se instaurar, destruindo antigos valores para os quais o autor parece olhar com certa saudade. Seguindo sua "poética das exceções", seu teatro tematizaria a tensão típica daquele período ao arrancar o tapete que esconde o lixo da tradicional família e moral burguesa brasileira, infectada já pelos “novos tempos”. Para Mário Guidarini, apesar de não fazer nada mais do que revelar o que já existe, Nelson Rodrigues chocava uma platéia ainda despreparada para se ver nua daquela forma no palco:

⁴²⁷ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 71.

⁴²⁸ BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 626.

A quebra das normas práticas instaura um processo de mudança de valores mais vitais, mais humanos e menos normativos. A quebra de regras abre espaço para novos valores. Essa é a função específica do teatro de Nelson Rodrigues fundamentalmente inconformado com a hipocrisia social. (...) Assim, o teatro de Nelson Rodrigues, na medida em que espelha uma prática às avessas - a infração da ordem no imaginário - introjeta nas boas consciências o mal estar dessa desordem verificada através do teatro. Nesse sentido o teatro se manifesta como questionamento duma prática social tida como normal e boa pelos espectadores desarmados na platéia⁴²⁹.

A discussão sobre a família marca toda a obra de Nelson Rodrigues, não apenas *Toda nudez será castigada*, não apenas sua dramaturgia, conforme bem aponta Maria Luiza Boff: “A família é identificada como o reduto principal das personagens e da ação e, pela exigüidade do espaço onde ocorrem compulsões e desatinos, favorece a tragédia entre os membros que a compõem”⁴³⁰. Na realidade, toda movimentação familiar de trajetória descendente presente na obra do autor encontrava eco na ambigüidade da própria sociedade, conforme Hobsbawm já alertou. Bassanezi lembra que, embora fosse feito todo o possível para garantir um encaixe "perfeito" naquele modelo tradicional de família, anterior ainda ao marco histórico rodrigueano da gripe-espanhola, o mal-estar reinava em muitos lares de mentalidade predominantemente burguesa:

A hegemonia deste ideal de felicidade, entretanto, não se deu sem contradições ou conflitos. Insatisfações cotidianas, esposas desiludidas, casais infelizes, apesar de não terem lugar no projeto de casamento apresentado aos homens e às mulheres - significativamente sem nenhum espaço nas revistas femininas -, emergem diante de nossos olhos, aqui e ali. Estão nas memórias de pessoas da época, nas cartas de leitores da revista O Cruzeiro, nos artigos criticando certas mães por prevenirem suas filhas contra o casamento, nas piadas freqüentes, nas separações legalizadas ou não e mesmo nas entrelinhas das preocupações das revistas, e da sociedade, com a preservação do casamento a qualquer custo.⁴³¹

⁴²⁹ GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: edufsc, 1997, p. 184.

⁴³⁰ BOFF, Maria Luiza (*apud*). In FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas*. uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 116.

⁴³¹ BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 633.

Para interpretar este panorama de tentativa de manutenção de um casamento-modelo oriundo da década anterior, incapaz de atender os novos preceitos da década de 60, Nelson Rodrigues parece adotar dois olhares. A primeira abordagem acontece sobre aquela parcela infeliz e incapaz de se adaptar a uma vida modelar, já contaminada pelos “novos tempos”; e a segunda, mais complexa, tende a revelar a falibilidade inerente a um modelo hermético e restrito de relacionamento, incapaz de se solidificar diante das demandas dos “novos tempos”. Sua poética parece se desdobrar a partir de dois princípios: os anseios e desejos de todos que ainda se preocupam em esconder o mal-estar, enquanto a vida privada se delimita de maneira bastante diversa, retrato de um dia-a-dia solapado pelas imposições da nova modernidade; as desventuras e os dissabores daqueles que já atravessaram a fronteira e agora tateiam, inseguros, em busca de raízes e sentimentos que não conseguem mais encontrar. O próprio discurso de Nelson Rodrigues sobre a família sugere a complexidade de sua autoria:

Toda família tem um momento em que começa a apodrecer. Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. Lá um dia aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo⁴³².

Ao mesmo tempo em que direciona sua proposta poética para a desestruturação da *família burguesa* naquele momento, símbolo de um embate sociológico, e ontológico, muito maior, tal dramaturgia parece expor os antigos pilares dogmatizados postos em xeque pela sociedade de seu tempo, como o amor, a amizade, os valores, o dinheiro, a imprensa, o poder – além dos principais, família, religião e experiência. No universo de *Toda nudez será castigada*, o mais significativo destes alicerces é justamente aquele que origina este próprio conceito de lar: a família *patriarcal*, origem desta família burguesa carioca. Na realidade, ao mesmo tempo em que contribui para entregar à platéia uma decomposição histórica, mas muitas vezes escondida, sua autoria parece reafirmar o mal-estar ao revelar o avanço dos valores da sociedade contemporânea sobre certo modelo de família originário de um Brasil patriarcal.

⁴³² RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Florianópolis: edufsc, 1997, p. 61.

Sobre esta configuração da sociedade brasileira, chamada por Roberto Schwarz de “paternalismo conservador”⁴³³, Gilberto Freyre esclarece que “a verdadeira formação do Brasil deu-se tendo como eixo principal a família rural ou semi-rural por unidade”. Estas famílias, além de exercerem o mando político na sociedade⁴³⁴, além de terem se mantido isentas de praticamente qualquer tipo de colonização por indivíduos⁴³⁵, ainda organizaram a própria sociedade brasileira, conforme aponta o sociólogo:

A família, não o indivíduo, nem tampouco o Estado nem nenhuma companhia de comércio, é desde o século XVI o grande fator colonizador no Brasil, a unidade produtiva, o capital que desbrava o solo, instala as fazendas, compra escravos, bois, ferramentas, a força social que se desdobra em política, constituindo-se na aristocracia colonial mais poderosa da América. Sobre ela o rei de Portugal quase que reina sem governar. Os senados de Câmara, expressões desse familismo político, cedo limitam o poder dos reis e mais tarde o próprio imperialismo ou, antes, parasitismo econômico, que procura estender do reino às colônias os seus tentáculos absorventes.

Sérgio Buarque de Hollanda utiliza o termo “patriciado” para definir a importância desta configuração social na formação da identidade nacional brasileira. Para ele, a sociedade patriarcal movimentava a produção, o comércio, a navegação, as artes e o ofício. Ou seja, esses senhores eram donos da economia do país, o que resultava num poder absoluto: “Nos domínios rurais, a autoridade do proprietário de terras não sofria réplica. Tudo se fazia consoante sua vontade, muitas vezes caprichosa e despótica”⁴³⁶. Este quadro sociológico era tão evidente, com uma estrutura tão arraigada na sociedade, que já no século XIX expandira-se por todo o país, levando seu sistema de valores para dentro da sociedade urbana em formação. Nesta passagem do *rural* para o *urbano*, um dos lugares onde a estrutura patriarcal melhor se proliferou foi justamente o Rio de Janeiro de Nelson Rodrigues⁴³⁷. Sobre este momento de virada, Hollanda afirma:

É bem compreensível que semelhantes ocupações tenham a caber, em primeiro lugar, à gente principal do país, toda ela constituída de

⁴³³ SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000, p. 83.

⁴³⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 23.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁴³⁶ HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 48.

⁴³⁷ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 79.

*lavradores e donos de engenhos. E que, transportada de súbito para as cidades, essa gente carregue consigo a mentalidade, os preconceitos e, tanto quanto possível, o teor de vida que tinham sido atributos específicos de sua primitiva condição.*⁴³⁸

Obviamente, o poder do homem dentro deste contexto acabaria gerando um despotismo paterno e uma subserviência “muçulmana”⁴³⁹ das mulheres aos maridos. A maior prova da existência efetiva desta configuração social no Brasil seria o sentimento de honra do homem em relação à mulher e aos filhos e a legitimação dos crimes por adultério⁴⁴⁰. Para explicitar as bases deste poder paterno sobre o conjunto da família, Hollanda recorre às origens da palavra, não à toa retirada do velho direito romano:

*Esse núcleo bem característico, em tudo se comporta como seu modelo da antiguidade, em que a própria palavra “família”, derivada de famulus, se acha estreitamente vinculada à idéia de escravidão, e em que mesmo os filhos são apenas os membros livres do vasto campo, inteiramente subordinado ao patriarca, os liberi*⁴⁴¹.

Este pátrio poder virtualmente ilimitado, com “poucos freios para sua tirania”⁴⁴², era capaz de dotar os homens de liberdade para tratarem a mulher como, segundo D’Incao, um “capital simbólico”⁴⁴³. Importante, mas esvaziado de qualquer tipo de vontade, liberdade ou desejo. Neste contexto onde o homem era considerado ser superior, a autoridade estava sempre em mãos masculinas, primeiramente as do pai, no caso da menina ainda moça, depois as do marido, no caso da mulher casada⁴⁴⁴. Não havia chance de salvação para a mulher oriunda da sociedade patriarcal, da mesma maneira que parece não haver possibilidades reais para o próprio universo rodrigueano.

O familismo de que fala Roberto Schwarz estruturaria não apenas a sociedade brasileira como a própria edificação ética e moral da identidade do país. Esta família que vai organizar a sociedade brasileira como um todo, inclusive a urbana, onde se situa

⁴³⁸ HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 50.

⁴³⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 338.

⁴⁴⁰ ARAUJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia*. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 59.

⁴⁴¹ HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 48.

⁴⁴² HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982, p. 49.

⁴⁴³ D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e Família Burguesa*. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997, p. 240.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 229.

diretamente a dramaturgia de Nelson Rodrigues, aproveita-se das tradições católicas e patriarcais da história do Brasil. Para conceituar este processo onde a instituição da família aparece como depositária da ordem e do sentido da vida, Schwarz fala em “ideologia familista”⁴⁴⁵. A importância desta família que Nelson Rodrigues mostrará ao público em avançado estágio de decomposição residiria, então, num espaço entre a vigilância, a punição e a salvaguarda de condutas morais.

A sociedade patriarcal, ao que tudo indica, teria ajudado a determinar certa identidade nacional onde permanece clara a quase total subserviência da mulher ao mesmo tempo em que dotou o homem de poderes absolutos, estruturação social que começou a ser problematizada no teatro nacional somente a partir de Nelson Rodrigues. Esta mesma configuração social patriarcal parece ter lançado as bases de um pensamento conservador, tradicional e elitista que fundamentaria as relações de gênero e os conceitos de moralidade no país durante longos anos, até a chegada dos “novos tempos”, para o dramaturgo, e sobretudo a partir da década de 60, segundo Hobsbawm.

Na escritura de *Toda nudez será castigada*, o dramaturgo parece realizar a tensão social de seu tempo de duas formas. Num primeiro momento, praticamente *off stage*, insinua o velho mundo através do relacionamento entre Herculano e sua falecida, cujos alicerces remetem diretamente à repressão e à opressão, posto que, veremos ao longo da peça, nada era tão perfeito como parecia. Nesta primeira visada, mais superficial, apresentaria sua demonstração da impossibilidade da estrutura modelar de que trata D’Incao e Basanessi na sua contemporaneidade. Num segundo momento, confirmando sua temática debruçada sobre a tensão, desviando de qualquer síntese ou simplificação, a tentativa de Herculano fugir deste padrão, através do relacionamento com Geni, personificaria, em primeira instância, os próprios “novos tempos”, posto que elabora a antes improvável união entre um rico viúvo e uma prostituta, ao mesmo tempo em que reconstrói a impossibilidade deste novo tempo, ainda dividido, dilacerado, incapaz. Parte do mal-estar preponderante na civilização rodrigueana parece residir, justamente, nesta tripla impossibilidade que marca seu olhar sobre o mundo.

A tensão temática da peça mantém-se ativa por meio, sobretudo, da abordagem rodrigueana que (re) posiciona a família como foco principal do embate entre o velho que

⁴⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas* São Paulo: Editora 34, 2000, p. 94.

se esvaía e o novo que teimava em se instalar. Herculano já não tem mais o poder em suas mãos: ao contrário do que desejava a sociedade em que foi criado, é marionete ora nas mãos do irmão ora nas mãos da própria Geni, quase sempre vítima de sua própria cegueira. Seu pátrio-poder desapareceu e sua vida modelar parece ter sido posta abaixo desde a entrada da prostituta, os “novos tempos”, personagem que, por seu caráter relativamente marginal na sociedade, jamais pertenceu a nenhum dos mundos, nem ao da repressão do “familismo”, nem ao da liberdade que veio com a década de 60. Mário Guidarini já apontara para esta mesma direção ao afirmar que o grande compromisso conceitual e “moral” de Nelson Rodrigues no decorrer de sua dramaturgia sempre fora a revelação de uma sociedade em deterioração:

Assim, o teatro para o autor, é uma forma de olhar e interpretar o modelo da prática social preexistente, com o objetivo de instaurar um processo de purgatório das mazelas praticadas na sociedade. Só é possível demonstrar a desconformidade com a prática vigente, tida como boa pelas consciências dos participantes do espetáculo, transgredindo-a no palco ou no corpo da obra. Por isso se explicam as inúmeras infrações atinentes a todas as normas que orientam a prática social dum a civilização em decadência⁴⁴⁶.

A fortuna crítica de *Toda nudez será castigada* costuma trabalhar com a hipótese de um enredo impulsionado pelo triângulo amoroso entre Geni, Herculano e Serginho. A (re) colocação da família como ponto central do texto, entretanto, impediria a utilização deste discurso na mesma medida em que abriria espaço para uma outra afirmação, oposta: a impossibilidade do amor como marca fundamental de *Toda nudez será castigada*, o seu mal-estar próprio. Formada por malhas de intrigas que abrangem sentimentos distintos como repressão, vingança, ódio desproposital e sexualidade hiperativa, a peça não parece colocar Geni de um lado e Herculano de outro, como protagonista e antagonista, modelo de toda a história de amor canonizada pela tradição. O duelo dá-se não apenas entre o passado e os novos tempos como parece simbolizado aqui por meio do embate travado entre a sexualidade e a repressão social; em última instância, miticamente, entre a vida e a morte. Esta hipótese dialoga com Ronaldo Lima Lins em sua afirmação sobre *Toda nudez será castigada* no universo rodrigueano:

⁴⁴⁶ GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: edufsc, 1990, p. 186.

Não resta dúvida: é de fato um mundo em crise o mundo que ele nos apresenta. Seus personagens acham-se atormentados por emoções tão profundas, por sentimentos tão intensos que, ao entrar em cena, deixam lugar para muito pouca coisa além de sua terrível angústia⁴⁴⁷.

Antes de tudo, *Toda nudez será castigada* trabalha com a temática da família, o que já a afasta substancialmente do mito da prostituta que se redime por amor. A grande justificativa para a retirada do ideário de amor parece ser a própria forma como os variados e difusos sentimentos se configuram no interior da peça. Pessimista como poucos, principalmente por sugerir em seu teatro que os “novos tempos” impedem, à medida que se solidificam, qualquer esperança, mantendo o mal-estar, o texto parece distanciar-se da temática do amor simplesmente porque sua compreensão do amor, articulada em suas outras peças, como já vimos, atravessa conceitos românticos de paz, entendimento, felicidade, certeza e eternidade, categorias bastante diversas da sexualidade. O referencial sentimental que conduz as personagens de *Toda nudez será castigada* e guia suas ações em direção a um desfecho parece ser, ao contrário, a paixão, *pathos* grega, interpretada pelo dramaturgo num modelo mitológico que se assemelha ao mal espalhado por Pandora no mundo quando abre a caixa de Zeus.

Herculano, Geni, Patrício e Serginho não parecem amar em *Toda nudez será castigada*. Em compensação, a força de suas paixões é tão devastadora que funciona como uma tempestade que arrasta tudo para o limbo, após uma brisa leve que só serve para iludi-las ainda mais sobre a certeza de seus caminhos. Paixões, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, insinuam-se sempre ruins, maléficas, capazes de transformar heróis e pessoas de conduta exemplar em cegos histéricos bastante semelhantes à imagem do cachorro que persegue o próprio rabo. A maior sugestão de que o dramaturgo não dotou Geni de sentimentos de amor por Herculano, e posteriormente por Serginho, é o próprio final trágico ao qual a prostituta é submetida. Embora a última frase de *Viúva, porém honesta* possa confundir num primeiro momento, “bobo é aquele que ama sem esparadrapo”⁴⁴⁸, o teatro rodrigueano sugere que o amor só recebe este estatuto por ser justamente o único

⁴⁴⁷ LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 131.

⁴⁴⁸ RODRIGUES, Nelson. *Viúva, porém honesta*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 469.

sentimento capaz de sobreviver a qualquer intempérie, como o já referido encontro entre Joyce e Oswaldinho, em *Anti-Nelson Rodrigues*.

Amor, em Nelson Rodrigues, sugere sobretudo redenção. Mais do que ser o responsável pela felicidade sincera nos lares, já que é só ele que "impede o homem de trotar pela Avenida Presidente Vargas, montado por um Dragão da Independência"⁴⁴⁹, o amor aparece na obra do dramaturgo como o único sentimento capaz de salvar o mundo da degradação insinuada, único sentimento capaz de purificar o mal-estar contemporâneo. O lado oposto à liberação dos instintos que antecede a deterioração das famílias burguesas parece ser o amor verdadeiro. O amor intenso, o amor único, o amor eterno, posto que "pouco amor não é amor"⁴⁵⁰, não por acaso a frase que escolheu para dar título à sua coluna semanal de contos no jornal *Flan*, posteriormente publicada com o mesmo título em livro. Com um moralismo muitas vezes assinalado pela crítica, Nelson Rodrigues parece enxergar neste sentimento a única faculdade humana não corrompível pelos "novos tempos", abrigo possível da tríplice decadência.

Ao teorizar sobre uma filosofia de Nelson Rodrigues, Adriana Facina caracterizou sua poética como um "pessimismo sem desesperança"⁴⁵¹. Levando esta idéia mais adiante, sugere-se que a possibilidade de esperança existente na obra do autor provém do amor. A possibilidade de redenção, seja para personagens específicas, seja para o mundo eternamente condenado do dramaturgo, só é passível de acontecer mediante um chamado do amor. Esta contingência só torna a salvação ainda mais complicada, já que a mesma sociedade que reclama o amor como única forma capaz de redimir o indivíduo é aquela que produz cotidianamente maneiras diversas de miná-lo, como Freud já alertou. Esta possível potência redentora do amor rodrigueano, inclusive, explica certa "inspiração romântica"⁴⁵² do autor, como aponta Facina:

Parece paradoxal que o dramaturgo que causou escândalo na crítica e no público ao fazer da sexualidade um elemento sempre presente em sua obra, tendo sido várias vezes acusado de tarado, pudesse defender esse

⁴⁴⁹ IDEM. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 15.

⁴⁵⁰ IDEM. *Pouco amor não é amor*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

⁴⁵¹ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas. uma análise antropológica da obra do dramaturgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 267.

⁴⁵² FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas. uma análise antropológica da obra do dramaturgo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 315.

*tipo de ideal amoroso. Porém, nota-se que, tanto nas crônicas quanto no teatro, existe uma matriz romântica que percebe o mundo moderno como um momento histórico em que algo se rompeu, que vê o conflito como expressão do ódio e não como fruto da desigualdade, que tem uma nostalgia, ainda que desencantada, de uma época em que o senso de pertencimento e as relações tradicionais ainda não eram ameaçadas pela fragmentação e pela alienação*⁴⁵³.

Neste sentido, o amor rodrigueano parece aproximar-se também do ideário de amor típico do melodrama, já que aqui o sentimento também é trabalhado em sua unicidade, “experiência irrepitível”⁴⁵⁴ – o que justifica os finais infelizes de sua obra. É o caso específico do “amor paciente”⁴⁵⁵, presente no melodrama, e bastante visível se forem analisados os tipos de sacrifício que Oswaldinho, consciente ou não, impõe à Joyce, em *Anti-Nelson Rodrigues*. Assim, Nelson Rodrigues mais uma vez parece se aproveitar de modelos canonizados para edificar seu teatro, diferenciando-se dos demais pela maneira ambígua com que se vale de conceitos já arraigados na ficção e no imaginário brasileiros. O amor rodrigueano, sempre verdadeiro, posto que se não é verdadeiro, não era amor, jamais admitiria vulgaridades do tipo:

*GENI (com um riso súbito e cruel) - Quer dizer que você precisa beber para ser macho?*⁴⁵⁶

*GENI - Então, depois daquela vez você continua virgem ou...*⁴⁵⁷
(...)

*GENI - De vez em quando você tem uns fricotes de bicha.*⁴⁵⁸

Muito menos aceitaria comentários como os de Herculano, apontado pela tradição crítica como vítima de um amor desmedido pela prostituta⁴⁵⁹: *HERCULANO - Você é um mictório! Público! Público!*⁴⁶⁰

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁵⁴ HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 41.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁵⁶ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1063.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 1063.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 1075.

⁴⁵⁹ Cf. FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma leitura antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

⁴⁶⁰ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1060.

São poucas as personagens rodrigueanas que têm a sorte de conhecer o amor verdadeiro. As outras, incluindo Geni e Herculano, sucumbem por confundirem este sentimento, sagrado na obra do dramaturgo, com outros de menor importância, geralmente frutos dos “novos tempos”. Se o amor verdadeiro sempre salva em sua dramaturgia, o que parece matar os indivíduos e degradar o mundo é a dificuldade de diferenciação que se estabelece entre desejo e amor, paixão e amor, obsessão e amor, destino e amor, ódio e amor. Especialmente a confusão que tantas vezes se firma entre sexo e amor, conforme declarou o próprio autor em inúmeros textos: "A nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer no seio às angústias sem consolo. Os nossos males têm, quase sempre, esta origem fatal: - o sexo sem amor"⁴⁶¹. Não por acaso é justamente o fantasma do câncer no seio que atormenta o cotidiano da prostituta.

Em nenhum momento o dramaturgo fornece amostras suficientes de que o triângulo formado em *Toda nudez será castigada* apresenta como base sentimentos de amor, muito pelo contrário. Herculano não parece amar Geni, apenas enxerga na prostituta a saída de um mundo, um velho mundo, sua família, em processo de decomposição. Quando fica sabendo do estupro do filho, por exemplo, o viúvo logo culpa a prostituta e a expulsa de casa, como um legítimo bode expiatório, causa de todos os males. O texto sugere que a relação de Herculano com Geni seria, antes de tudo, puramente sexual, impulsionada pelo desejo que ele próprio recolheu desde que enviuvou. "Alucinado"⁴⁶², à espera que a prostituta abra a porta para manter relações sexuais com ela, Herculano sente por Geni desejo e paixão, o que, na concepção do dramaturgo, é bem diferente de amor. Sua transferência típica acontece justamente por vislumbrar na prostituta a sua possibilidade de libertação, o suposto fim do mal-estar.

Em contrapartida, Geni amaria ainda menos do que Herculano. Se sentisse pelo rico viúvo o amor rodrigueano, não teria aceitado manter um caso com Serginho sem ao menos estranhar a proposta, já que a infidelidade, ao contrário do que afirma o clichê, não costuma pertencer ao amor idealizado pelo autor, ao menos não em seu teatro. Outros indícios reafirmam a distância dos sentimentos de Geni do ideário aplicado por Nelson Rodrigues

⁴⁶¹ IDEM. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 15.

⁴⁶² IDEM. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1067.

ao amor verdadeiro: vontade de fazer sexo com outros homens, dúvidas quanto ao seu próprio sentimento, chantagens, autocontrole. Ainda no início da peça, quando Herculano passa uma semana sem aparecer, logo após o primeiro encontro, não é com o amante que a prostituta sonha, e sim com a ferida no seio, clara demonstração de que vislumbrou no viúvo o caminho mais fácil para sua desintegração completa, grande marca trágica da prostituta, como se verá no tópico seguinte.

GENI - Herculano, você passou uma semana sem aparecer. Nem bola, nem pelota. Todas as noites, eu sonhava com a ferida. E, no sonho, aparecia, ora a minha tia solteirona, ora a tua mulher. As duas tiravam o sutiã para mim. E nada de você. Teu irmão é que me repetia: "Ele volta! Volta!" Até que um dia⁴⁶³.

Em relação à Geni, ainda, o texto também sugere uma inclinação igualmente sexual para Herculano - além da sua caminhada rumo à autodestruição. Provas de que o desejo de Geni sempre se sobressaiu às possibilidades de amor são encontradas dispersas em todo o texto. Quando Herculano pergunta se ela gosta dele, por exemplo, Geni responde que só de vê-lo "fica toda molhadinha"⁴⁶⁴. Ainda sobre a hipersexualidade que une Geni a Herculano: "*GENI (desesperada de desejo) - Vocês homens são bobos! Estão pensando o que da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém*"⁴⁶⁵. Após uma semana trancada na casa de subúrbio do amante, solitária, Geni reclama da falta de sexo, não de companhia:

GENI (começando a chorar) - Grande consolo! Se esquece que eu sou moça? (numa histeria) eu não morri! A mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem!⁴⁶⁶.
(...)
GENI - Você tem moral para não admitir? Eu aqui bancando a palhaça, tendo que me satisfazer sozinha!⁴⁶⁷

A falta de contato, inclusive, leva a prostituta a querer abandonar a casa de Herculano e voltar para o seu trabalho:

⁴⁶³ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1063.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 1074.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, p. 1075.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 1082.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 1083.

GENI - De repente, sim. Fumando esse cigarro. Resolvi acabar e pronto. Vou-me embora.

HERCULANO - Pra onde?

GENI (violenta) - Pra zona! (mais moderada) Meu lugar não é aqui.

HERCULANO (querendo agarrá-la) - Meu amor.

GENI (furiosa) - Chega pra lá! E tem mais: vou ser de qualquer um, menos de você. Querendo, você se vira com as outras. Comigo não!⁴⁶⁸

Ao mesmo tempo, é certo que a prostituta também não vai amar Serginho. Por mais que grite “Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais”⁴⁶⁹, e apesar de ter se suicidado supostamente por causa da fuga de seu novo amante com o ladrão boliviano, o texto deixa entrever no encontro entre ambos uma necessidade genérica de vingança, a desforra contra o mal-estar: do mundo, por parte dela; do próprio pai, por parte de Serginho. Ao mesmo tempo, o suicídio da prostituta não pode ser nenhuma garantia de amor verdadeiro pelo menino a partir do momento em que se defende, como será visto mais adiante, a existência de uma trajetória de Geni rumo à sua própria deterioração, não só psicológica como física. A relação sugere maior complexidade: enquanto Geni e Herculano confundem desejo com amor, Geni e Serginho travestem a vingança de amor (e neste ponto a prostituta é muito mais ingênua do que o garoto). Sobre o segundo casal formado em *Toda nudez será castigada*, o primeiro diálogo travado entre os dois explicita bem a relação:

SERGINHO - Fica nua! (numa euforia desesperada) Não é desejo. Estou vingando minha mãe. É vingança!

(Geni exalta-se.)

GENI - Vingança minha também! Eu também me vingo! (soluçando) Me vingo de ninguém. (mudando de tom e desabotoando a blusa) Olha os meus seios enquanto são bonitos!⁴⁷⁰

Serginho, terceira ponta do suposto triângulo amoroso, parece claro em suas intenções: além de revelar à prostituta que deseja estar com ela para xingar seu pai de corno à mesa, Serginho abandona Geni para fugir com o ladrão boliviano - neste caso, o amor é

⁴⁶⁸ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1084.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 1104.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 1098.

ainda mais impossível, já que o texto parece reconstruir parte do discurso de uma das tias do menino, assim que fica sabendo do estupro: "Quando eu era garotinha, eu vi meu pai dizer uma vez: 'Pederasta, eu matava!'(...) E papai vivia repetindo. Aquela coisa de sempre: 'Pederasta, eu matava! Matava!'(...) Meu pai, se fosse o Hitler, mandava matar todos os pederastas"⁴⁷¹. Quando Patrício sugere ao menino um relacionamento com a prostituta, as ligações tornam-se ainda mais evidentes:

SERGINHO - Tenho nojo dessa mulher!

*PATRÍCIO - Mas é tudo calculado. Entende? Não é prazer, nem desejo, mas vingança! E é você que vai exigir o casamento!*⁴⁷²

As personagens de *Toda nudez será castigada* não parecem amar verdadeiramente, ao menos não o amor verdadeiro idealizado pelo autor. E é desta forma, com o amor excluído e o total domínio de paixões cegas, históricas e lancinantes sobre os homens, que o dramaturgo reforça sua poética estruturada sobre os valores em franca decadência da família burguesa brasileira. Assim, o amor transparece na obra de Nelson Rodrigues não apenas como elemento de importância crucial para a formação do ser humano como também como uma garantia da tragicidade ou não de seu destino.

Independentemente do julgamento de valor atribuído por Nelson Rodrigues ao longo de sua carreira, amor e paixão são sentimentos que abrem espaço tanto para a salvação, caso raro em sua dramaturgia pessimista (Edgard, de *Bonitinha, mas ordinária*, e seu amor por Ritinha é um dos poucos exemplos), quanto para o suicídio, o homicídio e a loucura, desfecho comum a quase todas as peças, presente também em muitos contos e folhetins. Tipo de desenlace no qual se encaixa *Toda nudez será castigada*, já que a impossibilidade do amor e a conseqüente solidão condenam Geni ao suicídio. Sobre a dicotômica relação entre amor e salvação engendrada no texto, David George considera:

Ao mesmo tempo que o autor persiste na crítica às normas sociais, defende implicitamente certos valores morais e espirituais. Herculano, no esforço por compreender a própria situação e a violência sexual cometida contra o filho, afirma: "Sim, se Deus existe, o que vale é a alma (e a curra passa a ser um vil, um mísero, um estúpido detalhe

⁴⁷¹ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1086.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 1096.

(...))". *O sexo em si não tem suficiente importância para causar tanta aflição. O importante é a alma, o amor. E assim, Nelson Rodrigues repete um de seus temas perenes, a crença no amor eterno como um baluarte contra os desgostos da vida. Mas acredita também na fatalidade do amor: porque oferece uma espécie de salvação, o amor pode se transformar numa busca desesperada, obsessiva, mórbida, levando ao homicídio ou suicídio*⁴⁷³.

Nelson Rodrigues parece construir um teatro de paixões, onde as personagens se entregam a atos desesperados em nome de fortes e inapeláveis sentimentos, o que justificaria de antemão seu viés melodramático. Ainda assim, no caso específico de *Toda nudez será castigada*, sua preocupação temática parece discutir muito mais a decadência do universo familiar do que as maneiras como ódio, amor e paixão estruturam-se dentro da família de Herculano. Obviamente esses sentimentos existem no texto, ainda que não haja amor verdadeiro; a proposta de Nelson Rodrigues, porém, estaria exatamente na articulação desses mesmos sentimentos com a sociedade, encarada pelo dramaturgo como fundamental elemento de repressão e opressão, vigília permanente, inclusive nos (poucos) casos de amor verdadeiro: "Qualquer amor há de sofrer uma perseguição concreta e assassina. Somos impotentes do sentimento e não perdoamos o amor alheio. Por isso, não deixe ninguém saber que você ama"⁴⁷⁴. Neste cenário, então, "modernidade rima com decadência"⁴⁷⁵.

Aqui, a revelação da poeira escondida diariamente pela família burguesa brasileira adquire tanto significado quanto a impossibilidade de amor entre a prostituta Geni e o viúvo semivirgem Herculano. Retira-se, desta forma, Geni e Herculano dos vértices mais importantes do modelo actancial⁴⁷⁶, aos moldes de Anne Ubersfeld, e coloca-se repressão,

⁴⁷³ GEORGE, David. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 235.

⁴⁷⁴ RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 15.

⁴⁷⁵ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 162.

⁴⁷⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. (trad. Paulo Neves) São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 67.

Segundo *Dicionário de Teatro*, o modelo actancial deve ser compreendido como:

Uma noção de modelo (ou esquema ou código) actancial impôs-se, nas pesquisas semiológicas, para visualizar as principais forças do drama e seu papel na ação. Ela apresenta a vantagem de não mais separar artificialmente os caracteres e a ação, mas de revelar a dialética e a passagem paulatina de um a outro. Seu sucesso se deve à clarificação trazida aos problemas da situação dramática, da dinâmica das situações e das personagens, do surgimento e da resolução dos conflitos. Ela constitui, por outro lado, um trabalho dramatúrgico indispensável a toda a encenação, a qual também tem por finalidade esclarecer as relações físicas e a configuração das personagens. Finalmente, o modelo actancial fornece uma nova visão da personagem. Esta não é mais assimilada a um ser psicológico ou metafísico, mas a uma entidade que pertence

sexualidade e libertação como eixo fundamental da peça. Assim, não se fala mais em Herculano como sujeito e Geni como objeto, ou Geni como sujeito e Serginho como objeto, o que configuraria uma história de amor típica. Os objetos passariam a ser, respectivamente, libertação e decadência, o que, em última instância, ressignificaria a própria tensão entre o passado e os “novos tempos”. Ou seja, as relações agora estabelecidas como eixos da peça seriam a caminhada de Herculano rumo à sua libertação, vinculada por um erro trágico do protagonista a seu caso com Geni, e a trajetória da prostituta até a morte, obsessão maior de sua vida, e sombra bastante presente no universo do viúvo - o que justifica o envolvimento.

Se o amor parece deslocado neste universo, a instituição atinge plena decadência no texto, uma decadência que se articula como *processo*, ação dramática, portanto, e não como *ponto de partida*, como acontece em *Álbum de família*, por exemplo. A questão imposta à família de Herculano parece ser a mesma esboçada em outras peças: o que significa descer mais um degrau quando já se está totalmente submerso na lama? Ao contrário de Edgard, um dos poucos heróis de princípios verdadeiramente puros da dramaturgia rodrigueana, as personagens de *Toda nudez será castigada* optam por descer. E descem cada vez mais, e cada vez com mais rapidez. Não porque são más, ou apenas transgressoras, ou porque Nelson Rodrigues lhes incutiu certa índole duvidosa. As personagens de *Toda nudez será castigada* caem porque o mundo que habitam, toda a cidade que as rodeia, está inteiramente contaminado.

Sugestões da derrocada que caracteriza o universo das personagens são encontradas em todo o texto. Como já foi escrito, o mundo em gangrena configura-se já na própria opção do dramaturgo em trazer como símbolo do embate entre o passado e os “novos tempos” a temática da degradação da família brasileira. Numa abordagem mais explícita, mede-se o nível de decomposição do mundo por meio da própria obsessão das personagens pela morte, estágio final de qualquer processo de decadência. Neste sentido, *Toda nudez é*

ao sistema global das ações, variando da forma amorfa do actante (estrutura profunda narrativa) à forma precisa do ator (estrutura superficial discursiva existente tal e qual na peça).

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 7.

emblemática: “TIA N° 2 – Eu não queria sonhar nunca mais. No sonho, só vejo parentes morrendo, e Herculano é quem morre mais.”⁴⁷⁷

Ao mesmo tempo em que a família aparece rendida ao fim e ao fracasso, principalmente pela recusa ao sexo, o responsável pela descendência, não parece haver para onde fugir. Para qualquer lugar que se olhe, em qualquer espaço que se esteja, a decadência parece sempre articulando a corrosão do mundo como ferrugem. Nem mesmo na delegacia, Herculano está seguro: foi lá que seu filho foi estuprado, foi neste espaço criado para vigiar e punir os infratores que ele não conseguiu encontrar abrigo quando mais precisou. Primeiramente, o policial não o atende pois está com a amante, não a mulher, ao telefone, pedindo que ela o receba “sem calça”⁴⁷⁸. Depois, alega que não pode fazer nada, “polícia é verba”⁴⁷⁹, lavando as mãos.

O pensamento do protagonista reafirma a decadência: o que esperar de um universo onde não há segurança nem na própria polícia? Fora o paradoxo da dúvida de Herculano, existe ainda a inversão absoluta de valores a que Nelson Rodrigues submete o mundo através da apatia com que o delegado trata o estupro. Num contraste ao ódio do viúvo, ele simplesmente se conforma. É frio quanto à recente liberdade do ladrão boliviano, como se soubesse que, em tal estado do universo, resta pouca coisa além de compactuar com ele. O desespero do protagonista é absoluto neste momento da peça, portanto, pois ele parece perceber que a degeneração não está só na sua família, não é apenas aquela da qual ele tenta fugir num cavalo de corrida que divide o arreo com Geni. A decadência está tanto na sala de sua casa quando na sala do delegado.

A descrença da autoria rodrigueana para com uma possível “moralização” do mundo, ou até mesmo uma regeneração dos valores e princípios, é tão insinuante que até mesmo os poucos momentos em que a família parece subir um degrau em direção à claridade são tratados com deboche. Após o aceite de Serginho sobre o casamento do pai com a prostituta, Herculano vai dar a boa notícia ao padre amigo da família. A ironia já estaria presente somente nesta situação, já que o viúvo ainda não sabe que Serginho só concordou com o matrimônio para se vingar dele depois. Mas, feliz em sua ingenuidade,

⁴⁷⁷ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1057.

⁴⁷⁸ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1089.

⁴⁷⁹ *Ibid.*

Herculano trava com o padre um diálogo que, sob muitos aspectos, explicita a idéia fundamental de *Toda nudez será castigada*.

HERCULANO – Padre, hoje eu acordei com vontade de perdoar.

PADRE – Perdoar o que e por quê?

HERCULANO – Não pensei em ninguém, particularmente. Um perdão impessoal, indiscriminado. Perdoar a todo o mundo, sei lá.

PADRE – Meu filho, não tenha pressa de perdoar. A misericórdia também corrompe⁴⁸⁰.

Para operar esta decadência no âmbito das personagens, já que no universo ele parece tê-la alicerçado na construção de uma impossibilidade de refúgio, Nelson Rodrigues transforma Geni, Herculano, Patrício e Serginho, citando apenas as personagens principais, em indivíduos pouco “esféricos”, planos, no entender de Antonio Candido⁴⁸¹. A condensação das personagens em características fortes e exclusivas acaba por sugerir à peça certa sintetização na questão da decadência. Parece haver uma opção pelo retrato de todas as personagens centrais como *personas* obsessivas, como sugere a alcunha de “obsessão em três atos”, o que faz extrapolar a miséria do mundo familiar retratado.

O exagero da decadência do mundo de Herculano, no qual se edifica sua própria família, responde pela maneira encontrada pelo autor para revelar uma parte da sociedade de então, atrelada ainda aos conceitos que marcaram os velhos tempos. O fato de suas personagens serem, portanto, emblemáticas de estruturas fixas e rígidas, com Herculano retratando a desmedida de certo impulso para a vida, ao mesmo tempo em que Geni aproxima-se cada vez mais da idéia de morte que tanto lhe atormenta os pensamentos, estando estas personagens hermeticamente fechadas em seus próprios mundos, incomunicáveis até certo ponto, justificaria sua proposta de afirmação da decadência na qual estaria mergulhada a família burguesa brasileira. As personagens ao redor do protagonista parecem trazer já em suas próprias individualidades as sementes desta decadência histórica. Mas, afinal, quem é esta família?

Geni, como atesta Patrício, não é uma prostituta comum; pelo menos não faz parte daquele tipo de profissional que povoa o imaginário brasileiro, no qual se encaixa o próprio

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 1100.

⁴⁸¹ CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 62.

Herculano. Bem articulada e repleta de frases de efeito, concluiu o colégio e cultivava algumas restrições quanto ao seu trabalho. Passional ao extremo, apresenta uma verve maternal bastante acentuada, que transparece não somente nos momentos em que chama Herculano de “filhinho”⁴⁸², como também no próprio sentido que imprime a sua vida. Doadora de si, em todos os aspectos, Geni aproxima-se de Herculano motivada por uma estranha mistura de pavor e atração pela sobrevivida do viúvo, trancado em casa desde o falecimento da mulher. O motivo da morte, um câncer no seio, funciona como um ímã extra para a prostituta, ela própria obcecada pela repetida idéia de que vai morrer também com um caroço na região. Na realidade, o medo tem um certo fundamento, já que, quando menina, após um atraso no supermercado, sua mãe a amaldiçoou rogando a praga de que ela morreria de câncer no seio. Desde então, a trajetória da prostituta parece ter sido uma constante caminhada rumo à morte, como será atestado a seguir.

Herculano parece ser o próprio “herói expressionista”⁴⁸³, como bem definiu Sábato Magaldi ao identificar o furor com que o empresário lança-se em sua própria aventura pessoal. Dilacerado ante seu antigo mundo, repleto de regras e privações que já não lhe fazem mais sentido, e a lufada de ar fresco oriunda de seu encontro puramente sexual com a prostituta, o protagonista traz em seu cerne um dilema existencial duplo: ao mesmo tempo representante do ideário trágico e do embate histórico da sociedade. Como em muitas outras obras do autor, Herculano é dúbio, reafirmando certa potência dionisíaca em seu abraço às contradições da experiência humana. Sua ambigüidade reside no fato de serem suas palavras sempre muito diferentes, quando não contrárias, ao modo como toma suas decisões e segue sua vida. O feliz casamento com a ex-mulher, por exemplo, é refutado já num primeiro contato com a prostituta, quando ele grita, na cama, que ela era uma “chata”⁴⁸⁴ de “varizes e coxas separadas”⁴⁸⁵. Já sóbrio, não acredita na própria confissão, mas basta qualquer fuga da realidade, seja através do sexo ou da bebida, e até mesmo da adrenalina lançada ao cérebro nas situações limites, para Herculano se contradizer e revelar

⁴⁸² RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1059.

⁴⁸³ MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 115.

⁴⁸⁴ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1060.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 1061.

um pouco do marasmo que, embora não de todo consciente, ele associa à sua vida anterior à entrada abrupta de Geni.

Patrício apresenta-se primeiramente como o grande vilão maquiavélico do enredo, aquele que vai conduzir com propósitos de vingança toda e qualquer ação das personagens. Sua vingança a princípio é contra Herculano, seu irmão, mas as raízes deste sentimento parecem estar em sua própria trajetória de vida, desprovida de qualquer sentido, seu mal-estar próprio, como fica claro na afirmação: "Mas ouve, Serginho. Na nossa família, eu sou um bicho, me tratam como um bicho. Mas chegou a nossa hora. (*respira fundo*) O que você vai fazer com seu pai é pior do que a morte"⁴⁸⁶. Apontado como o verdadeiro diretor de um teatro de marionetes por grande parte da fortuna crítica, Patrício não passa de um catalisador dos acontecimentos, personagem cuja função está em apressar fatos que aconteceriam mesmo se ele não estivesse ali, por fazerem parte da trajetória trágica do herói protagonista. Na realidade, logo se percebe que o fato de Herculano ter se recusado a evitar a falência é muito pequeno perto de todo o circo de horrores instaurado por ele na vida do irmão.

Perdido e sem praticamente nenhum sentido na vida, Patrício afirma sua raiva de tudo e todos em cima da personalidade mais frágil e facilmente manipulável, seu irmão. Sua ira, porém, como será visto adiante, relaciona-se muito mais ao total desprezo ao meio de onde ele próprio surgiu, do que ao irmão, especificamente. Sua revolta parece provir de sua própria existência, dividida entre suas constantes tentativas de conduzir destinos alheios e sua sobrevivência absolutamente sem perspectiva, sem projeto e sem propósito. A vingança é contra tudo e contra todos, como fica claro no final da peça, quando Patrício grita "Hei de ver Herculano morrer! Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!"⁴⁸⁷; se o problema realmente fosse dinheiro, Patrício não desejaria a morte justamente do chefe da família, aquele que o sustenta.

Ao levar às últimas conseqüências o sentimento de vingança, Nelson Rodrigues sugere, então, uma intersecção entre três importantes personagens que circulam por *Toda nudez será castigada*. Sábato Magaldi concorda com a suposição ao dizer que:

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 1095.

⁴⁸⁷ RODRIGUES, NELSON. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1106.

Salta um denominador comum entre três das quatro personagens centrais de Toda nudez – Geni, Patrício, Serginho: o móvel da vingança. Em Geni, a vingança de “ninguém”, que se aparenta ao ressentimento contra a vida; em Patrício, a vingança do irmão, semelhante também ao ressentimento; e, em Serginho, a vingança do pai – expressão característica do complexo de Édipo. E, dentro desse jogo psicológico, seria lícito indagar qual a parcela de responsabilidade do “inocente” pai-provedor-amante Herculano⁴⁸⁸.

Serginho parece ser o principal responsável por esta trajetória em linha descendente. Eterno apaixonado pela mãe e com profunda aversão à sexualidade, limita sua existência a reprimir anseios seus e de seu pai em relação ao sexo, nutrindo esquisita relação com a mãe já morta. Forma, ao lado das tias, uma espécie de coro sinistro, representante máximo da velha ordem e dos princípios e valores antiquados que alicerçam aquela casa e emboloram o sinistro álbum da família. A princípio, apresenta-se apenas como um apaixonado pela figura da mãe; com o decorrer da trama, sobretudo após o epifânico estupro, descobre que, além de amar a mãe, sempre possuiu profundo ódio de seu pai. Com uma inclinação também mórbida e absoluta para a morte, Serginho abomina o sexo até mesmo dentro do próprio casamento; acha a prática suja e imoral e arranca do pai a promessa de nunca mais possuir mulher alguma.

Não por acaso, o garoto incentiva quando Herculano lhe confia, no auge da viuvez, o desejo de se matar para ficar junto da antiga mulher. O menino compartilha com as tias a mesma necessidade de patrulhar e vigiar a casa, em constante busca pelos possíveis elementos bloqueadores daquela espécie de antiga ordem que mantém tudo de pé – mesmo que a base já esteja absolutamente arranhada, faltando realmente muito pouco para tudo ir ao chão pela primeira, e definitiva, vez. Sua recusa ao sexo chega ao limite de não possuir nenhum contato com o próprio corpo, comprovado por meio dos banhos diários pelas mãos das tias, apesar de já possuir dezoito anos, e da absoluta recusa ao “sexo solitário”, quadro diagnosticado pelo médico da família como algo realmente doentio da parte de um adolescente.

Enquanto Patrício nada tem a perder ao pôr em risco a estrutura da casa onde vive, sendo a única personagem capaz de enxergar as bases realmente sob perigo, já que as outras

⁴⁸⁸ MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 120.

estão por demais mergulhadas em suas próprias obsessões, Serginho e as tias parecem representar, pelo menos no início, a parte da família que vai fazer de tudo para manter o lar de pé, nos moldes antigos, guardadores não apenas da moral como do próprio passado. Se Patrício vive sua vida sob o já referido lema dostoiévskiano, “se Deus não existe, então tudo é permitido”, pensamento que corrói boa parte das personagens rodrigueanas e arma o clima geral de *Toda nudez será castigada*, Serginho inicia a peça acreditando, bem como suas tias, que a casa deve se manter arrumada do jeito que esteve até então. A grande ambigüidade desse pensamento é que, para Serginho e as tias, a estrutura não deve ser abalada de maneira nenhuma. Nem que para isso Herculano precise morrer. Nem que para isso o chefe de família tenha de se matar com um tiro na cabeça. Nem que para isso todos precisem desaparecer e a casa permaneça de pé, mesmo que vazia. As inspeções para que tudo permaneça em ordem, na antiga ordem, são tantas e tão bizarras que, enquanto as tias cheiram as cuecas de Herculano, Serginho cobra do pai o fato dele estar passando talco nos pés - para o menino, indício certo de que estaria começando a se interessar por outra mulher.

Por último, mas não menos importante para o potencial de decadência aberto no interior de *Toda nudez será castigada*, está o grupo das tias, em total acordo com as opiniões do padre e a vida de Serginho antes do estupro que lhe tira o chão. Obcecadas pelo pensamento da morte, como praticamente todas as personagens da peça, as três tias solteironas de Herculano insinua as bases já caquéticas que alicerçam, ao mesmo tempo em que oprimem, a vida de Herculano. Em última instância, parecem simbolizar a morte que ronda toda a trajetória do herói, como fica claro numa pequena cena presente logo no primeiro ato:

(Herculano passa para a área de luz, onde estão as tias.)

HERCULANO(na sua ira) – *Eu tenho que pedir desculpas de estar vivo!*

TIA N° 1(histericamente) – *Você sempre quis viver! Sempre!*

TIA N° 2 – *Você já quis se matar. Eu te impedi de morrer.* (chorando)
Quase sempre me arrependo.

HERCULANO – *Esse menino conversa com um túmulo. Não entra na cabeça de ninguém. Vocês querem que meu filho enlouqueça?*

TIA N° 2 – *Louco é quem esquece! Você esqueceu. Então é louco*⁴⁸⁹.

⁴⁸⁹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sabato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1072.

Na verdade, as tias insinuam-se em boa parte da dramaturgia rodrigueana como representantes máximas de idéias antigas e retrógradas, pré – gripe espanhola, que contribuem para a deterioração e a decadência ao mesmo tempo em que acreditam lutar justamente contra isso. Para Ronaldo Lima Lins a importância da atuação do grupo reside num lugar ainda mais privilegiado do que a mera inclinação subjetiva para a morte ou o mundo das obsessões. O crítico defende que elas *exigem* a morte, “isto é, a submissão total à morte, ou na melhor das hipóteses, a uma vida que significa a morte”, chamando atenção para o fato de que é esta exigência que vai desencadear os conflitos mais graves da peça⁴⁹⁰. A inclinação para a morte por onde circula todo o texto de *Toda nudez será castigada*, portanto, parece apresentar profunda relação com o mundo de mofo e bolor onde vivem essas tias. Isto fica mais claro no terceiro ato, quando uma delas ameaça, do alto de uma autoridade que não possui, o próprio sobrinho:

TIA (lenta e profética) – *Se acontecer alguma coisa a teu filho, o que acontecer a teu filho cairá sobre ti!*⁴⁹¹

O álbum de família está montado mais uma vez. Nelson Rodrigues construiu esta estanha galeria de tipos e *personas* em 1965, ratificando novamente sua preferência por vislumbrar na derrocada da instituição familiar o emblema do drama da modernidade. Em *Toda nudez será castigada*, porém, mais importante do que os arquétipos que fundamentam a criação de cada uma das personagens, parece ser o próprio relacionamento doentio estabelecido entre esses “seres de exceção”⁴⁹². Texto onde as noções de vingança, opressão e repressão alcançam significados especiais, podendo desde já serem considerados os grandes protagonistas da tríade que impulsiona não só as personagens como todo o enredo, *Toda nudez será castigada* insinua antes de tudo o retrato de uma família que se esvai.

Em última instância, a reconstrução de um universo repressivo presente no Brasil de então que estava prestes a desmoronar, ou um novo tempo que forçava espaços e vidas para conseguir se instaurar. Num sentido mais poético, ainda, pode-se dizer que o texto sugere

⁴⁹⁰ LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1999, p. 134.

⁴⁹¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1076.

⁴⁹² FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 199.

também o esmagamento de uma brisa de ar puro e da inserção num mundo mais suave e menos repressivo por conceitos e valores que, de tão arraigados, já não conseguem mais sair sem ao menos carregarem consigo boa parte daquelas vidas, causando danos não menos do que irremediáveis. É do que trata Ronaldo Lima Lins ao defender que, ao fim *de Toda nudez será castigada*, “realmente nada ficou de pé. Como numa guerra levada às últimas conseqüências, embora aqui os agressores sejam também as vítimas, restam apenas escombros e recordações”⁴⁹³.

Parece estar em jogo em *Toda nudez será castigada* uma intrincada relação entre a sexualidade inata dos indivíduos e o esforço contínuo por parte da sociedade em massacrar este impulso natural, fonte primeira do mal-estar na teoria de Freud. A tragédia final não poderia ter sido evitada simplesmente porque o teatro de Nelson Rodrigues insinua no sexo, puro e desprovido de amor, a responsabilidade pelos males da humanidade, o que o torna um mal ontológico típico da subjetividade moderna: "A partir do momento em que o ser humano separou o amor do sexo, passamos a fazer muito sexo e nenhum amor. Ficamos no desejo, eis a verdade. E o desejo, como tal, se frustra com a posse. A única coisa que dura para além da vida e da morte é o amor"⁴⁹⁴. E, como já foi sugerido, os casais de *Toda nudez será castigada* fazem sexo, não amor.

O próprio título da peça explicita a complexa relação e reafirma outras sugestões do dramaturgo na criação do texto. *Toda nudez será castigada*, sim, mas aqui a nudez não parece ser apenas aquela do corpo, praticada por uma Geni prostituta ou um Herculano que se surpreende ávido por sexo. Apontado por Amália Zeitel como conclusivo para definir a ética rodrigueana⁴⁹⁵, o título ilustraria, antes mesmo da repressão que virá, a tentativa desesperada de personagens que se despem, real e metaforicamente, numa busca última e desesperada por algum sentido que justifique a vida. O castigo aparece, acrescenta-se, porque a nudez nesta dramaturgia, seja ela o desvelamento das sombras da experiência ou a exibição de um corpo pronto para o sexo, será fatalmente condenada pela sociedade, sobretudo quando não partir do amor verdadeiro. Considerado por Décio de Almeida Prado

⁴⁹³ LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 154.

⁴⁹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 16.

⁴⁹⁵ ZEITEL, Amália. *Nelson Rodrigues: Autor Vital*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 243.

como "representante de todo um programa moral"⁴⁹⁶, o título de *Toda nudez será castigada* sugere, portanto, uma justificativa para a quase totalidade de finais infelizes que compõem a obra do autor.

A nudez verdadeiramente castigada no texto parece ser a de Herculano, o viúvo rico que se deixou invadir pelos “novos tempos”. A condenação da prostituta Geni não parece originar-se desta abertura, simplesmente porque partiu de um lugar onde a nudez já está regulamentada, controlada, permitida até certo ponto. Por mais que se vista, nunca estará com roupa; assim como Herculano, que por mais que se tranque de volta em roupas pretas, jamais deixará de carregar a nudez moral que sua alma deixou transparecer no momento de seu envolvimento com uma prostituta. A nudez mais condenada da peça parece ser a metafórica, sutileza que o autor deixou transparecer, no sentido contrário, numa fala de *Senhora dos afogados*.

*PAULO – Minha mãe não se entregaria a outro homem... É tão pura, tão sem culpa, que, às vezes, eu imagino – se ela tirasse todas as roupas, ainda assim não estaria nua, não conseguiria ficar nua! As outras mulheres, sim; não minha mãe!...*⁴⁹⁷

Assim, não só *Toda nudez será castigada* insinua-se bastante distante de uma história típica de triângulo amoroso, fábula já bastante explorada pelas formas melodramáticas teatrais, como não parece existir amor, ao menos não o amor legitimado pela tradição rodrigueana, na 15^a peça do dramaturgo. Nelson Rodrigues parece ter se preocupado sobretudo com a revelação da deterioração da família burguesa carioca através do posicionamento de suas personagens numa encruzilhada histórica de tempos dicotômicos. Sobre a recorrência do autor neste assunto, Ismail Xavier observa:

No teatro de Nelson Rodrigues, com a família como matriz recorrente dos conflitos, seu universo define jogos de poder que se entrelaçam em

⁴⁹⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 273.

⁴⁹⁷ RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos afogados*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 712.

paixões da vida privada que, apesar de intensas, desmedidas, à diferença da tragédia clássica, envolvem personagens de menor estatura⁴⁹⁸.

A peça onde parece ter desenvolvido a derrocada familiar com menos máscaras seria seu primeiro trabalho “desagradável”, *Álbum de família* - não por acaso interdito pela censura durante mais de vinte e cinco anos. Formativamente, *Toda nudez será castigada* parece ter elaborado o aprofundamento de sua compreensão pouco ortodoxa da família brasileira, já construída no texto “desagradável”, embora com mais excessos que sugestões. Adriana Facina constrói um olhar ainda mais específico ao afirmar que o tratamento de Nelson Rodrigues ao conceito de família acaba por construir, em sua ficção, um mundo formado por famílias cujos núcleos seriam o incesto e a traição.

A traição e o incesto são, na dramaturgia rodriguiana, equivalentes ao que Gilberto Freyre denominou sadismo e masoquismo, pois também expõem os limites dos sentimentos da família. Incesto e traição são, nos tetos de Nelson, fruto de uma estrutura familiar absorvente, que conforma os sentimentos de maneira auto-referida e pautada pela desigualdade. Mas, se para Freyre o sadismo e o masoquismo são apenas derivações perversas do sistema patriarcal que não ameaçam a sua capacidade civilizadora, em Nelson a traição e o incesto demonstram a fragilidade dos laços familiares, em que a natureza sempre ameaça vencer a cultura⁴⁹⁹.

Toda nudez será castigada não deixa de se constituir um legítimo álbum de família, o que faz com que atinja ainda mais alto grau de significação se comparada à peça homônima do autor. A proposta aqui não já não parece ser tanto a revelação de certa família única e mítica, na qual todo o amor e todo o ódio do mundo deverá nascer, criar-se e morrer. Mais do que revelar os incestos criadores da humanidade, no ponto de vista bíblico, e os arquétipos fundadores da psique humana, sob uma ótica psicanalítica, o Nelson Rodrigues pós - “desagradável” modificaria o foco para revelar *o que está acontecendo à família brasileira contemporânea*, ou seja, discute a decadência enquanto processo.

⁴⁹⁸ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 162.

⁴⁹⁹ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 118.

Novamente, a lente adotada pelo autor deforma, caracteriza em excesso, revela o óbvio que ninguém vê, numa referência direta à fala de Patrício:

*PATRÍCIO - O ser humano é louco! E ninguém vê isso, porque só os profetas enxergam o óbvio!*⁵⁰⁰

David George afirma que existe entre *Toda nudez será castigada* e *Álbum de família* dois paralelos: a questão do incesto e as paixões mórbidas⁵⁰¹. Apesar da semelhança na proposta temática, a articulação e disposição dos assuntos parece bastante diferenciada, quando não oposta - o que ilustraria as fronteiras estéticas e temáticas em que se debateu o próprio autor ao longo de sua carreira. Enquanto *Álbum de família* afirma uma compilação de incestos dos mais variados, representando acima de tudo uma espécie de família formadora da humanidade, de onde fatalmente teria de sair todo o bem e todo o mal, todo o amor e todo o ódio, em *Toda nudez será castigada* o dramaturgo apresentaria uma visão metafórica do incesto. Não há contato físico aqui, como acontece com Jonas e sua filha Glorinha, e d. Senhorinha e seu filho Nonô, personagens de *Álbum de família*, na peça de 1965 o incesto seria indireto, já que acontece através da madrasta, na relação de Geni e Serginho, e não da própria mãe.

Outro ponto fundamental que explicitaria o espelhamento de *Toda nudez será castigada* em *Álbum de família* seria a relação existente na reconstrução das paixões mórbidas e da obsessão sexual das personagens. Ambas as peças apresentariam personagens que se descontrolam mediante à primeira oportunidade de paixão (paixão, não amor) que surge diante de suas vidas. As paixões que Nelson Rodrigues lhes incute, entretanto, parecem sempre marcadas por um grau de morbidez e "doença" que, além de lhes concederem uma envergadura trágica, ou talvez até por isso, as tornam invariavelmente impraticáveis.

As obsessões que orientariam *Toda nudez será castigada* não se relacionam apenas com a proposta de *Álbum de família*, já que é possível considerar a obsessão fato recorrente em toda a obra do dramaturgo, provavelmente fruto de certo viés expressionista de seus textos desde a estréia. A importância das obsessões em seu teatro, sejam elas conseqüências

⁵⁰⁰ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1077.

⁵⁰¹ GEORGE, David. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 232.

diretas ou não da corrente estética alemã que dominou o mundo após a guerra de 1914, parece capaz de insinuar, inclusive, uma espécie de poética da obsessão. A diferença do retrato desta obsessão em *Toda nudez* e *Álbum de família*, entretanto, está na forma como o autor articula a questão desejo X sociedade.

Em *Álbum de família*, todas as amarras estão soltas. O clima é de absoluta loucura, e a liberação dionisíaca alcançou patamar jamais atingido em outra peça do autor, um lugar no qual uma absoluta amoralidade respalda o "nada é proibido" que fundamenta o ponto de partida da obra. Em *Toda nudez será castigada*, entretanto, a sociedade já (ou ainda?) reprimiu os desejos e castigou a nudez. Por causa disso, os homens apresentam-se como que marionetes espremidas entre dois mundos hostis: o passado, opressor de qualquer forma de desejo, e os "novos tempos", a serpente que as tenta justamente com a oferta incessante do fruto outrora proibido. A impossibilidade de escolha, já que nenhum desses caminhos parece legitimado pela dramaturgia rodrigueana, seria a principal responsável pela permanência do mal-estar.

3. Tensão estética: vontade de vida, sentimento de morte e peripécias desmedidas.

“O teatro nelsonrodrigueano explora mais o lado sombrio dos dizeres e fazeres do ser humano. A escolha dessa silhueta, isto é, a modelagem de caracteres que contestam uma prática social no imaginário, demonstra a necessidade do teatro revelar o homem, no seu mais profundo ser, como uma criatura fissurada na medida em que pratica o mal como se fora o bem”⁵⁰².

Como definiram os historiadores helenistas, a tragédia faz parte de um gênero específico criado e encerrado na Grécia Antiga, mais precisamente em Atenas⁵⁰³. Em correspondência com o advento da democracia, até então discutida e teorizada pelos maiores pensadores do período, a tragédia teria surgido como uma instituição política criada pelo Estado para discutir na prática questões éticas relevantes à experiência do período. Com forte caráter popular, voltado para o aprofundamento de dilemas morais, os textos encenados eram escolhidos em concursos públicos, numa disposição que constituía a arte como legítima manifestação de um *fazer político*, na acepção mais abrangente do termo. Este estreito relacionamento entre a arte e a experiência do cidadão na cidade possibilitou o surgimento de textos capazes de se apropriar de antigos mitos conhecidos da população para problematizar polêmicas de toda ordem. *Édipo-Rei* e *Oresteia* teriam nascido com o intuito, respectivamente, de abordar o incesto e as transformações decisivas vivenciadas pela religião grega de então.

Historiadores helenistas têm se preocupado atualmente em confirmar a relação estabelecida entre a tragédia como expressão artística e a vida nas cidades gregas no período do surgimento do gênero. Havia uma profunda ligação entre o momento político da *polis* e o que se representava no palco, o que resultava numa simbiose tão marcada entre arte e sociedade praticamente exclusiva daquele período grego. Neste sentido, por estar encerrada num momento histórico bastante específico, parece praticamente impossível falar em *tragédia* no contemporâneo. Patrice Pavis busca explicitar o vínculo entre tragédia e Grécia Antiga ao usar a definição de Aristóteles para o termo, o que encerra o gênero

⁵⁰² GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: edufsc, 1990, p. 183.

⁵⁰³ VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET-VIDAL, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. (trad. Anna Lia Prado) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 7.

definitivamente naquele dado período histórico, já que, quando o filósofo escreveu a sua *Poética*, a tragédia já era dada como morta⁵⁰⁴.

A partir do século XIX, porém, estudiosos das mais diversas áreas começaram a pensar o *trágico* como forma de expressão de manifestações artísticas das mais variadas, desvinculando desta forma o conceito de *trágico* da *tragédia* em si. Friedrich Von Schiller e Friedrich Schlegel foram os pioneiros na teorização das possibilidades do trágico como estilo, inclinação poética e estética, e não apenas como gênero. Esta passagem pode ser melhor compreendida à luz de exposições semelhantes às de Peter Szondi, quando buscou uma espécie de genealogia do drama moderno:

A substituição necessária dos três conceitos fundamentais “lírica”, “épica” e “dramática” por “lírico”, “épico” e “dramático” torna patente que essa nova fundamentação altera a poética em sua totalidade e particularmente em sua relação com a própria criação poética⁵⁰⁵.

Nietzsche também foi um dos precursores desta caminhada ao sugerir alto teor trágico dentro da música do compositor Richard Wagner⁵⁰⁶. Seguindo a mesma rota, outro filósofo, Pascal, ressaltou a diferenciação entre *tragédia* e *trágico* ao afirmar que o homem é trágico, tem sua condição humana configurada de forma trágica, porque estaria localizado entre extremos, “sem poder ter o conhecimento absoluto mas rodeado de infinitas possibilidades de conhecimento parcial”⁵⁰⁷. Já no século XX, o teatro do americano Eugene O'Neill alcançaria pioneirismo ao retratar aquilo que mais tarde seria conhecido como “Trágico Moderno”, cujas bases vão sendo cada vez mais explicitadas. Carla Souto afirma:

⁵⁰⁴ A definição é a seguinte:

“A tragédia é a imitação de uma ação de caráter elevado e completo, de uma certa extensão, numa linguagem temperada com condimentos de uma espécie particular conforme as diversas partes, imitação que é feita por personagens em ação e não por meio de uma narrativa, e que, provocando piedade e temor, opera a purgação própria de semelhantes emoções”.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 415.

⁵⁰⁵ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. (trad. Luiz Sérgio Repa) São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 25.

⁵⁰⁶ NIETZSCHE. *A Origem da Tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa, 2001, p. 61.

⁵⁰⁷ SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2002, p. 53.

(...) O referido gênero divide-se em antigo e moderno. Concepção na qual a antiga é uma tragédia de destino, que é transcendente e depende dos deuses e dos poderosos acima deles. (...) A moderna é uma tragédia de caráter. (...) O herói trágico é culpado, a culpa é sua razão de ser. Na tragédia moderna o herói descobre em si mesmo o motivo da terrível situação em que se encontra e da desgraça iminente e inevitável que o cerca⁵⁰⁸.

Muitas parecem ser as diferenças entre a tragédia grega e o trágico encontrado em peças de autores tão díspares como Goethe, Shakespeare, Ibsen, O'Neill e Nelson Rodrigues. O que interessa de imediato, entretanto, é a diferenciação substancial realizada no âmago do conceito: da época antiga para a moderna, o trágico deixou de ser *gênero* para se tornar *idéia*. A mudança paradigmática da conceituação de trágico colocaria o termo como parte possível de formas de arte das mais variadas, sendo o teatro o seu espaço máximo de representação, instituindo certa *potência trágica*.

As novas conceituações do trágico são muitas e, não raro, divergentes. Filósofos das mais variadas escolas e especialistas em estética de correntes bastante diferenciadas têm se preocupado em estabelecer as bases deste potencial trágico de acordo com suas próprias trajetórias. Ainda assim, parte existir certo consenso sobre alguns dos valores incutidos no ideário trágico desvinculado da tragédia. Nesta etapa, são exatamente estes conceitos padrões quanto ao teor do trágico moderno que iremos estudar, ao lado de algumas das definições canonizadas por Aristóteles em sua *Poética*, como disposições éticas e formais de *Toda nudez será castigada*. É possível começar afirmando que o conceito de inevitabilidade trágica pouco mudou no curso da história. Williams, em *Tragédia Moderna*, assinala:

Tragédia não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos e que a longa tradição incorpora⁵⁰⁹.

⁵⁰⁸ SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2002, p. 56.

⁵⁰⁹ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 29.

Como boa parte da fortuna crítica tem apontado, Nelson Rodrigues parece ter seguido trilha de O'Neill ao revelar em seu teatro o potencial trágico pertencente à psique humana. Seus textos não fazem referência àquela força maior, denominada ora de oráculo de Delfos, ora de destino, dependente quase exclusiva da vontade dos deuses, tão comum às tragédias gregas. Não há nenhuma noção determinista de religiosidade, pelo menos não daquela espécie grega, ancorada no conceito de um destino transcendental traçado pelos deuses a condenar a experiência humana. Ao contrário, a idéia de religiosidade em sua dramaturgia estaria relacionada, como já vimos, à derrocada, à queda, ao abandono do paraíso: a religião aparece como uma das três instituições ameaçadas pelos novos tempos, ao lado da família e da experiência.

Sua obra teatral parece aproximar-se de um tipo de domínio do inconsciente humano sobre a trajetória do indivíduo, o que acaba ligando-o, ao menos inicialmente, ao Trágico Moderno. Parece haver no trágico rodrigueano uma noção de *responsabilidade*, conceito ainda em formulação na Grécia Antiga das tragédias, até porque a própria palavra, bem como *vontade*, intrinsecamente relacionada, não fazia parte do vocabulário⁵¹⁰. Ao contrário de Édipo, que tenta ao máximo se afastar do próprio destino, as personagens de *Álbum de família* não parecem perdidas nem procuram fugir; muito pelo contrário, elas possuem pleno domínio e consciência do que estão fazendo. Para Carla Souto, a grande diferença entre a tragédia antiga e a moderna estaria justamente na consciência do herói, ausente no florescimento do gênero⁵¹¹.

Atualmente, uma das questões fundamentais de todo o trágico configurado como potência discute justamente a noção de *escolha* do herói, errada e fatal, mas sempre pessoal, intransferível e consciente. Dialogando com Bentley, para quem “o herói trágico é culpado. A culpa é sua *raison d'être*”⁵¹², Carla Souto aponta:

⁵¹⁰ VERNANT, Jean-Pierre e NAQUET-VIDAL, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. (trad. Anna Lia Prado) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 25.

⁵¹¹ SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001, p. 60.

Na realidade, a ausência de consciência no herói trágico clássico foi o que levou Jean Pierre Vernant a escrever o artigo *Esboços de Vontade na Tragédia Grega*, onde prova que já existia, pelo menos em parte, noções de responsabilidade na Tragédia Clássica. O grande problema de se definir o coeficiente de responsabilidade do herói no gênero está no fato de que não existia ainda conceito de sujeito e individualidade na Grécia Antiga, o que deixava o herói totalmente a mercê da vida pública.

⁵¹² BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 236.

Na tragédia moderna, onde se insere a obra de Nelson Rodrigues, as personagens são construídas de uma forma mais detalhada, mais aprofundada, porque muito do seu conteúdo catastrófico provém de sua riqueza interior. Portanto, uma das questões fundamentais é que a escolha trágica parte da própria personagem, que embora tenha a liberdade para deliberar diante de possibilidades infinitas, prende-se a uma vontade interna que a conduz ao desenlace irreversível⁵¹³.

As peças do autor insinuam a mesma marca trágica oriunda muito mais da natureza dupla da psique do herói do que de forças externas - afirmação que remete diretamente à teoria de Adriana Facina para quem o dramaturgo cria personagens “vítimas de si mesmas”⁵¹⁴, e ao próprio Nelson Rodrigues, autor de máxima definidora do ideário trágico: “É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez”⁵¹⁵. A ambigüidade e a dualidade vislumbradas pelo autor na própria condição humana parecem ser, em última instância, as responsáveis primeiras pela constituição das potências trágicas de sua obra.

Neste contexto, não existiria destino nem qualquer idéia de lei divina definindo o curso da vida dos heróis. Zulmira, personagem central de *A falecida*, começa a planejar seu enterro de luxo, numa clara forma de compensar a vida medíocre, antes mesmo de adoecer de tuberculose, como ela tanto prediz. Ao fim do primeiro ato, quando a personagem realmente se descobre tísica, o texto sugere que a força maior se impõe na vida da dona de casa muito mais pela credence popular, já que amigos e familiares lhe pedem para não falar tanto na doença porque dá azar, o que relativiza novamente o próprio trágico, desdobrando sua seriedade em clichês do cotidiano, do que por já ter tido seu destino de tuberculosa traçado anteriormente pelos deuses.

O mesmo aconteceria com Geni. Impressionada pela maldição lançada por sua mãe quando ainda era uma criança, que lhe rogou a praga do câncer nos seios, a prostituta acaba

⁵¹³ SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001, p. 68.

⁵¹⁴ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas. uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 266.

⁵¹⁵ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

se lançando sem desvio para a trajetória da morte. Não parece haver aqui fatalismo religioso algum; fica claro, entretanto, que é a inclinação mórbida de Geni, plantada em seu inconsciente através da mãe, que comanda seus passos na caminhada rumo àquela família fadada ao apodrecimento – apodrecimento tanto moral quanto físico, já que a aversão da família de Herculano ao sexo só demonstra o quanto eles caminham, todos juntos, para o fim absoluto, sem procriação, sem um único parente para lhes perpetuar o sobrenome. A trajetória da prostituta rumo à deterioração e à morte acontece de maneira intensa, já que a preocupação de Nelson Rodrigues parece se dirigir para-além da *morte* em si: à apresentação no palco de todo um *clima de morte*, presente em boa parte das personagens. É o próprio autor quem sugere isto no texto:

GENI - Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo. Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Sentí então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos⁵¹⁶.

A vida trágica de *Toda nudez será castigada* parece estar nos espectros de morte que circundam o palco. No entender de Bentley, poucos recursos conseguem explorar com tanta competência o potencial trágico do que esta personificação de uma morte sempre presente, pois “ainda que ninguém esteja morrendo no recinto, o pensamento da morte está presente, minuto a minuto, no espírito dos vivos”⁵¹⁷. Utilizando uma expressão do próprio autor, o fantasma da morte que ronda o palco e a mente das personagens, em última instância o que justificaria o epíteto de “obsessão em três atos”, seria a grande “vertigem trágica” de *Toda nudez será castigada*. Aqui, como em grande parte de suas peças, a morte é mais do que ação, é situação também.

A morte parece acentuar o trágico de duas formas na dramaturgia rodrigueana: num primeiro momento, mais superficial, ao discutir a presença da morte, grande marca trágica da condição humana; em segundo, num âmbito mais profundo, os espectros de morte

⁵¹⁶ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1056.

⁵¹⁷ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 247.

presentes no palco articulam-se diretamente com aquela “celebração da vida”, tipicamente trágica, de que fala Nietzsche, justamente por dotar de grandeza até mesmo as existências mais insossas, como a de Zulmira. Em *Toda nudez será castigada*, Herculano explicita sua inclinação para este fantasma, sugerindo que o terror origina-se mais do discurso sobre a morte do que do contato efetivo das personagens com ela:

HERCULANO – Agora você disse tudo. Morrer. Só não meto uma bala na cabeça – por causa do meu filho. Só. (começa a chorar) Eu devia estar enterrado com a minha mulher⁵¹⁸.

Apesar das muitas semelhanças com os conceitos mais difundidos do Trágico Moderno, o texto também apresentaria uma série de elementos em afinidade com o pensamento aristotélico teorizado na *Poética*, sobretudo em seus aspectos formais, o que responsabilizaria, mais uma vez, o reaproveitamento de gêneros pelo caráter estético cumulativo do teatro do autor. O primeiro desses elementos diz respeito à estruturação da fábula, entendida pelo filósofo como os mecanismos de arranje e montagem da ação para que ela produza *catarse*, ou seja, desperte o temor e a piedade da platéia⁵¹⁹. Antes de tudo, sublinha-se o eixo central de toda a tragédia, para Aristóteles: a noção de um herói situado em alguma encruzilhada da vida:

Resta o herói em situação intermediária; é aquele que nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência de vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aquelas que desfrutam grande prestígio e prosperidade; por exemplo, Édipo, Tiestes e homens famosos de famílias como essas⁵²⁰.

⁵¹⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1058.

⁵¹⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 25.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 32.

Aristóteles acredita que toda tragédia apresenta um herói diante de um momento crucial da experiência; instante em que uma única decisão sua, e só sua, poderá alterar para sempre a sua trajetória. A marca trágica dos heróis de toda a tragédia grega seria exatamente esta necessidade de *tomada de posição*. Assim acontece com Édipo, quando decide procurar o responsável pela peste na cidade, jurando-o de morte e lançando-se numa trágica busca por alguém que é ele mesmo. A idéia de responsabilidade inerente a todo herói verdadeiramente trágico já é uma tradição, também apontada, inclusive, como um dos principais paradigmas do Trágico Moderno. Em *Conceitos Fundamentais de Poética*, Staiger afirma, ao diferenciá-lo da tragédia clássica, que, segundo a tradição moderna, “são trágicas as situações-limite em que todas as normas são rompidas e a realidade humana é anulada”⁵²¹. Williams parece definir o eixo de *Toda nudez será castigada* ao assinalar nos textos contemporâneos de potências trágicas:

*Um homem no ponto culminante de seus poderes e no limite de suas forças, a um só tempo aspirando e sendo derrotado, liberando energia e sendo por elas mesmo destruído. A estrutura é liberal na ênfase sobre a individualidade que se excede, e trágica no reconhecimento final da derrota ou dos limites que se impõe à vitória*⁵²².

Em *Toda nudez será castigada*, este coeficiente de heroísmo floresce e permanece, sem dúvida, nos domínios de Herculano, o protagonista da peça. Mesmo tendo Patrício como catalisador do grande teatro de marionetes que representa sua família, impulsionando (mas não decidindo) praticamente sozinho toda a ação até o desfecho, e concedendo à Geni o poder de abrir e fechar a peça através de sua narração na fita cassete, Nelson Rodrigues parece ter construído Herculano para ser a principal figura do texto. As forças e as ações das personagens secundárias movem-se todas, indiscutivelmente, em direção ao viúvo de 42 anos, pai de Serginho.

Patrício direciona sua força numa vingança movida por mal-estar muito mais profundo do que o descaso de Herculano no ato de sua falência. Não há, portanto, nesta sede de destruição, nenhuma ação da personagem que não vá ao encontro de Herculano, de

⁵²¹ STAIGER, Emil (*apud*). In SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001, p. 55.

⁵²² WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 119.

preferência com o intuito de paralisar ou intensificar ações que o protagonista esteja realizando. Geni, a partir do primeiro encontro com o viúvo em seu quarto de prostíbulo, passa a viver sua vida à espera de um telefonema, num primeiro momento, e de uma vingança aparentemente sem sentido contra Herculano e o mundo, num segundo instante, quando decide manter um caso com Serginho.

Seguindo na mesma análise, as tias não só vivem às custas de Herculano, como vivem a própria experiência dele. Controlam seus passos, cheiram suas cuecas, procuram pistas da sexualidade escondida do sobrinho e coexistem numa vida paralela cuja única atividade parece ser vigiar, muito mais do que controlar, os passos do irmão. Guardiãs do passado e da moral instituída na família, seriam elas, por representarem este todo que, embora em franca decadência, ainda tenta alicerçar a casa e os valores, os maiores empecilhos encontrados pelo herói no momento da primeira grande *peripécia*.

Aristóteles definiu a *peripécia* como uma "viravolta das ações em sentido contrário, (...) segundo a verossimilhança ou a necessidade"⁵²³. Em *Toda nudez será castigada* esta atribuição virá à tona graças, primeiramente, à própria dúvida existencial do protagonista. Da mesma maneira que os heróis gregos debatem-se internamente diante das possibilidades de resposta num momento da vida em que se é obrigado pelas circunstâncias a optar, o enredo de Herculano apresenta já desde o início (cronológico, já que a peça estrutura-se em *flashback*) um Herculano dividido entre seu antigo mundo, repleto de privações, desintegração e morte, o passado a que nos referimos no capítulo anterior, e o que chamado de uma nova vida, os "novos tempos", sua vontade de vida nietszschiana, onde amor e sexo parecem capazes de injetar ânimo à realidade.

Ao mesmo tempo em que reconstrói um dilema social, posto que é na sociedade de seu tempo que Nelson Rodrigues parece vislumbrar a tensão entre o passado e o futuro, o dilema trágico de Herculano nasceria também da própria estrutura de sua vida, o que, no entender de Pavis, configura uma típica "tragédia de dilema"⁵²⁴. Viúvo recente, às voltas

⁵²³ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 30.

⁵²⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 97.

Pavis explicita que:

"O dilema põe em confronto dever e amor, princípio moral e necessidade política, obediência a duas pessoas opostas etc. Nele, o herói expõe os termos da contradição e acaba por tomar uma decisão, a qual resolve então, de maneira bastante variada, o conflito dramático. O dilema é uma das formas dramáticas possíveis do trágico: ele compreende os dois termos da contradição. No dilema, assim como no conflito trágico entre

com visitas ao cemitério, roupas de luto e a imagem sempre presente da antiga mulher, Herculano inicia a ação como o retrato perfeito do clima opressivo de sua casa. A vida decadente do herói, atrelada a um passado com uma mulher que já não existe mais, e suas promessas ao filho de nunca mais manter nenhuma espécie de relação sexual, funcionam como produtos bem acabados de uma casa onde a desintegração completa parece ser o único caminho possível.

Porém, uma bebedeira motivada por Patrício, aliada a um retrato de Geni em atitude lasciva, acaba conduzindo o protagonista ao bordel. Três dias e três noites de sexo com a prostituta fazem Herculano sair da rotina e, sobretudo, abrem seus olhos para uma nova realidade que, até então, trancafiado em sua casa, parte de um círculo doentio formado pelas tias, o filho e o irmão, ele desconhecia. O leitor percebe, após o encontro inicial do protagonista com a prostituta, uma vontade de vida absolutamente complexa em Herculano, sentimento que o afasta imediatamente do resto de sua casa, suas tias, seu filho, inclusive do universo que ronda a mesma – aqui, neste texto específico, o “dizer sim à vida”, “sem reservas”, parece ser a tentativa encontrada pelo viúvo de curar seu mal-estar próprio. O contraste com a atitude das tias insinuaria ainda certa semelhança do grupo com os coros antigos, sempre em oposição ao protagonista, sobretudo pelas vestes pretas carregadas pelas três solteironas no palco, unificando-as. Esta sugestão parece dialogar também com a teoria de Ângela Lopes Leite, já que permite, a colocação das tias como uma espécie de coro antigo, a leitura do grupo como uma forma de pensar a própria idéia de tragédia, discutindo-a no palco.

É este *impulso para a vida* que irá conduzir Herculano até o quarto de Geni, culminando no vínculo estabelecido (erroneamente, conforme o desfecho trágico irá confirmar) entre a sua salvação pessoal e à prostituta. Seu contraste com o universo das tias fica evidente a partir do momento em que se percebe o repúdio do grupo de mulheres ao sexo, justamente o que gera a vida. Assim, a entrada de Geni na casa de Herculano parece promover um processo de revelação, numa legítima epifania, construindo um novo encontro, com novos códigos, para as personagens centrais. Ao mesmo tempo em que sua presença parece contribuir para desnudar o homossexualismo de Serginho, serviria também

personagens, ‘ambos os lados da oposição têm razão, porém só podem realizar o verdadeiro conteúdo de sua finalidade negando e ferindo a outra potência, que também tem os mesmos direitos, e se tornam culpados em sua moralidade e devida a esta própria moralidade’” (HEGEL, 1832:322).

para apresentar um novo Herculano, aquele que afirma a vida, um herói de comportamento totalmente diferenciado, com atitudes que vão desde o exercício de uma desconhecida hipersexualidade até o ato de falar palavrões, fato inédito em sua vida bem comportada:

HERCULANO (quase chorando) – *Eu não admito que, a partir deste momento, filho da puta nenhum encoste o dedo em tí!*
GENI (maravilhada) – *Você dizendo palavrão!*
HERCULANO – *Eu não digo palavrões!*⁵²⁵

No início deste processo de *pôr a nu*, Herculano permanece em dúvida, afinal um mundo inédito a ele descortinou-se de uma hora para a outra. O sexo intenso e a obsessão pela prostituta acabariam condicionando sua reação aos “novos tempos” a um abraço desmedido aos novos acontecimentos. Ainda assim, há dúvida em Herculano, principalmente porque sua identidade é automaticamente questionada. A modificação do caráter frente ao impasse aproxima claramente o trágico rodrigueano das atribuições de Bentley para o gênero, já que, para o pesquisador, o texto trágico impede a personagem “de reconhecer a si mesma em seus atos e sentimentos mais profundos”⁵²⁶. Este pressuposto encontra eco na afirmação de que o sujeito trágico “é traído pelo que existe de falso dentro dele”⁵²⁷, pela hipocrisia subjetiva e social que Nelson Rodrigues manteve, em muitos momentos, como eixo da tensão temática de sua dramaturgia.

Antes de ter se apaixonado por Geni ou ter se apiedado por sua complicada história de vida, Herculano confunde-se justamente pela lucidez com que enxerga, pela

⁵²⁵ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1068.

⁵²⁶ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 67.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 240.

primeira vez, que sua potência de vida pode estar num *para-além* da decadência na qual mergulhou desde a morte de sua mulher, e cuja responsabilidade recai quase exclusivamente sobre as atitudes de sua família. Antes de tudo, a entrada da prostituta parece ser um colapso no sistema que orienta a sua vida:

*Herculano fundamenta sua existência na negação patológica dos instintos vitais. Contanto que os membros da família respeitem as regras do jogo repressivo, o protagonista pode manter o controle da vida de todos. Mas na hora de entrar Geni, há um colapso total no sistema. Herculano deixa irromper suas paixões, mas tenta ao mesmo tempo sustentar a antiga estrutura. Eis o conflito central da obra que cria uma situação insustentável.*⁵²⁸

Mediante seu primeiro encontro com Geni, parece surgir então o dilema trágico de Herculano: continuar no antigo mundo, espaço seguro que construiu sua identidade mas, ao mesmo tempo, está a um passo de desmoronar, ou lançar-se a uma nova vida, fenda que se abre em meio à escuridão de todo luto, mas para o qual ele não sabe se está preparado? Com esta construção, *Toda nudez será castigada* parece ser a única peça da dramaturgia rodrigueana que transpõe para o universo da *ação* a tensão ideológica de sua poética, desdobrada entre os “novos tempos” e o período pré – gripe espanhola. Anteriormente, a decisão já parecia tomada, como em *Os sete gatinhos*, em que a família inicia o texto em processo de decadência, e não fazendo do *dilema* seu ponto de partida. Ao mesmo tempo, *Bonitinha, mas ordinária*, semelhante à *Toda nudez* pelo caráter de desvelamento da decadência como um processo, não chega a transformar a derrocada em ação simplesmente porque seu herói, Edgard, salva-se no fim, graças ao amor da prostituta Ritinha e da força de seus princípios, ainda que hesitantes.

Muito mais do que a história de amor entre um viúvo inexperiente e uma prostituta de seios bonitos, enredo já desgastado pelo melodrama, a peça parece levar ao público um homem dilacerado entre o caminho adequado, dividido entre a antiga ordem estabelecida (e, portanto, já conhecida) e um desconhecido deveras assustador. Assim, o herói apresentaria uma dúvida trágica que, ao mesmo tempo em que é ameaçadora, pelo caráter

⁵²⁸ GEORGE, David. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábado (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 232.

inapelável, incita-o a agir, seja qual for a direção adotada. *Toda nudez será castigada* parece trazer em seu dilema trágico uma referência tão direta ao *porvir* que a resposta de Herculano à pergunta imposta pela vida só pode ser interpretada como definitiva e irremediável. A decisão é só sua, o que transforma o dilema pessoal do herói numa espécie de calvário, estruturando a ação trágica a partir de um *agir solitário*. “o herói trágico age sozinho. Se ele é livre para assumir a completa responsabilidade por seus atos, essa liberdade é acentuada pelo fato de agir solitariamente”⁵²⁹.

Se optar pelo caminho já conhecido, representado pelas tias e pelo filho Serginho, permanecendo confinado numa casa antiga sem contato afetivo de nenhuma espécie com mulher alguma, além de eternamente preso à imagem da falecida, Herculano terá aceitado uma vida da qual provavelmente não poderá mais se livrar. Seria, assim, o fim de qualquer perspectiva de futuro e a desintegração absoluta desta família que luta para agarrar os velhos tempos com as mãos. Seria o fim da afirmação da vida do protagonista e da sua própria família, já que, abrindo mão do ato sexual, não poderá jamais procriar novamente – muito menos contar com Serginho para lhe garantir posteridade, já que o menino percebe algo de abominável no sexo.

Por outro lado, se decidir lançar-se no mundo com Geni (não precisamente no mundo *de* Geni, o que seria uma tomada de decisão ainda mais radical), aceitando se relacionar novamente com alguma mulher, talvez até vislumbrando a possibilidade de filhos e constituição de uma nova família, Herculano sabe que estaria rompendo com uma tradição para a qual depois, se houver arrependimento, qualquer tentativa de colagem não passará de remendo mal feito. A partir do momento em que abandonar aquele mundo para recomeçar do zero em uma vida considerada por todos os seus familiares mais próximos, no mínimo, insana, terá igualmente definido seu futuro.

Nesta decisão, parece não existir possibilidade de retorno às origens; a partir do momento em que assumir para as tias sua vontade de vida (com desejos que vão desde o sexual, mais óbvio, até os de garantir seus direitos de levar uma vida particular, mais íntimo), caso decida atear fogo nos seus princípios e valores mais arraigados para viver ao lado da prostituta, Herculano sabe que a estrutura de sua casa estará alterada de maneira

⁵²⁹ BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 37.

irrecuperável. Assim, o dilema de Herculano insinua o trágico justamente por ser fruto de uma situação insustentável de sua vida, conformação que Nelson Rodrigues parecia vislumbrar no próprio mundo contemporâneo. Não há, no caso do protagonista, meias palavras: ou mantém a casa de pé, ou a destrói. Irremediavelmente. A responsabilidade relativamente exclusiva de Herculano na definição de seu desenlace parece dialogar com a compreensão de Hegel para o fenômeno trágico:

(...) o trágico consiste nisto: que, num conflito, os dois lados da oposição têm razão em si, mas só podem realizar o verdadeiro conteúdo de sua finalidade negando e ferindo a outra potência que tem os mesmos direitos, e que assim eles se tornam culpados em sua moralidade e por essa moralidade [grifo nosso] ⁵³⁰.

Neste momento, insinua-se a debilidade de uma leitura defensora do triângulo amoroso como eixo temático central, ainda que ao lado de uma conformação trágica essencial, conforme acredita Sábato Magaldi, ao definir o texto de *Toda nudez será castigada*. Seguindo pensamento desenvolvido até agora, não parece correto falar em uma “história de amor trágica” simplesmente porque, deste modo, reunindo estas duas condições, estas duas premissas, não se completaria a tragédia. Partindo do pressuposto, já exposto, que o amor em Nelson Rodrigues seria sempre um sentimento arrebatador que vem de cima para baixo, ou seja, cuja força é tão completa que se torna impossível impedir seu amadurecimento, não teria como haver *escolha* na trajetória de Herculano.

Se ele amasse Geni verdadeiramente, não teria dilema com que se deparar, posto que o amor, quando existe em sua obra, não parece ser *opção*, e sim *imperativo*. Se existisse de fato uma ligação orientada por sentimentos de amor, não uma paixão desmedida, não uma confusão sentimental estabelecida na psique do pouco preparado Herculano, não uma vingança sem nome nem propósito por parte de Geni, toda a questão trágica da *necessidade de escolha* estaria dissolvida. Ou seja, não haveria a encruzilhada clássica, a necessidade de se tomar certa posição que levaria o protagonista à inexorabilidade própria da experiência trágica. Sem a noção de *responsabilidade*, intrínseca ao sujeito trágico, não seria possível falar em potência trágica; no máximo, melodrama com final infeliz, justamente uma das formas canonizadas pela tradição.

⁵³⁰ HEGEL (*apud*) In WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 180.

Se a escolha do protagonista é importante o suficiente para definir os rumos de sua vida dali para frente, não parece haver nele o heroísmo presente nos protagonistas das grandes tragédias gregas. Herculano não está acima do bem e do mal, nem possui orgulho e vaidade tão típicos dos heróis da Grécia Antiga, teorizados por Aristóteles como a “representação de seres melhores do que nós”⁵³¹. Entretanto, possui virtudes importantes e bastante raras, como noções delimitadas de família, integridade, lealdade, fidelidade – mesmo que as use não exatamente para seu próprio proveito. Seu erro trágico parece ter sido sucumbir no momento em que mais precisava de força. E parece ser esta a sua falha trágica, definida por Pavis ao mesmo tempo como a origem e a razão do trágico⁵³². A trajetória trágica de Herculano, então, começaria a acontecer já no momento em que ele vincula sua libertação à prostituta Geni e seus apelos sensuais.

Geni é uma prostituta diferente das outras, o que encanta Herculano acima de tudo. Assumidamente fatalista, terminou a escola, não faz mais “surubada” por dinheiro algum, praticamente não teve infância e, provavelmente o que mais atraiu o viúvo, traz nos olhos a tristeza de conviver diariamente com a certeza de que vai morrer de câncer no seio – mesmo fim de sua mulher. Completamente perdida e sem direção, Geni revela sua mente obsessiva ao deixar-se conduzir como uma marionete por Patrício. A vingança era do irmão de Herculano, mas a prostituta segue a cartilha não por maldade, já que não parece existir nenhuma pincelada de ódio na criação de Geni, mas sim por, desde menina, trazer consigo uma forte inclinação para a morte. Ela fala bastante de morte, não só quando comenta *sonhadora*⁵³³ a certeza de seu câncer futuro, mas também quando pergunta e pede detalhes sobre a doença da falecida de Herculano.

Apesar do interesse imediato, e de ter se assumido “gamada”⁵³⁴ para Patrício, o texto sugere que Geni não ama Herculano. Da mesma maneira que, pouco tempo depois, não amará Serginho, apesar de dizer que o menino é o amor que ela nunca teve⁵³⁵. Seus passos não são controlados por sentimentos de amor ou de carinho, nem por pena⁵³⁶,

⁵³¹ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 35.

⁵³² PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 417.

⁵³³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1055.

⁵³⁴ *Ibid.*, p. 1065.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 1104.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 1091.

conforme ela afirma e Ronaldo Lima Lins tenta respaldar, defendendo que a prostituta “se move por piedade”⁵³⁷. A contestação é óbvia: se fosse piedade o seu motor de atuação, Geni começaria tendo pena de Herculano, e não querendo vingá-lo por algo que nem ela sabe o que é às custas de um caso com Serginho. O que a impulsiona parece ser uma espécie de sina, imposta por ela mesma, capaz de conduzi-la incansavelmente para a destruição. A prostituta parece enxergar na família de Herculano o potencial destrutivo que sempre imaginou necessário a sua vida, chave para a compreensão de seu mal-estar permanente, “Não sei porque nasci. Merda de vida”⁵³⁸, e para as certezas “fanáticas” sobre seu próprio fim: “Patrício, eu não vou morrer de tiro de nem facada”⁵³⁹. Um exemplo desta caminhada rumo à decomposição acontece quando a prostituta fica sabendo pelo amante que o casamento será adiado:

GENI (com novo interesse) – E quando é que parte o teu filho?

HERCULANO (baixando a vista) – Não parte mais.

GENI (atônita) – Não parte mais?

HERCULANO – Fiz tudo. Mas ele não quer, as tias não querem.

Ninguém quer. Não sei o que dizer mais, nem há o que dizer.

(Geni cresce para Herculano. Cara a cara.)

GENI (com uma doçura ameaçadora) – E se não há viagem, também não há casamento, não é? (num berro) Fala!

HERCULANO – Escuta. Não é bem assim. O que houve foi um adiamento. Um adiamento. Talvez mais tarde.

GENI (ameaçadora) – Continua, continua!

HERCULANO (na sua pusilanimidade) – É o seguinte: Geni, vamos dar tempo ao tempo.

GENI (repetindo, ainda baixo e com uma falsa doçura) – Tempo ao tempo!

(Geni tem finalmente a explosão, girando sobre si mesma, com as mãos na cabeça.)

GENI – Burra, burra! Pensei que podia me casar. Mulher da zona não se casa! Tudo me acontece! E quem sabe se não está nascendo agora, agora, neste momento. (Geni abre a blusa e apanha os dois seios). A ferida no seio?⁵⁴⁰

⁵³⁷ LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 137.

⁵³⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1066.

⁵³⁹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1094.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 1083.

Apesar de não ser a protagonista de *Toda nudez será castigada*, Geni possui sinais trágicos semelhantes aos dos heróis gregos e, em comparação com Herculano, é igualmente trágica. Sua opção pelo mundo da prostituição, sua hipocondria bem cultivada e seu fascínio súbito pela atmosfera de Herculano, muito mais do que por ele próprio, sugerem o apreço pela autodestruição, uma escolha sua. Inicialmente sem forças para atitudes drásticas, como um suicídio, por exemplo, e ao mesmo tempo inerte, sem capacidade para procurar uma saída fora dos domínios da decomposição completa, a prostituta teria encontrado no viúvo exatamente aquilo que ele acredita ter perdido ao se deparar com ela pela primeira vez: decadência. A ambigüidade dessas trajetórias transparece no próprio cerne do conceito de trágico, definido por Szondi como a dialética de forças presentes num aniquilamento que não poderia acontecer:

O trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre a partir da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da autodivisão. Mas também só é trágico o declínio de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável⁵⁴¹.

O discurso de Geni no momento em que Serginho assume estar indo embora do país ilustra a questão: “Não deixo você viajar! Faço um escândalo! Digo ao teu pai, olha, que você é meu amante! Escracho você. Ou então, se você quer viajar, espera a minha morte. Eu vou morrer cedo. Vai nascer uma ferida no meu seio. Depois da minha morte, você viaja!”⁵⁴². A marca trágica da prostituta parece estar exatamente nesta obsessão pela morte:

⁵⁴¹ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. (trad. Pedro Süsskind) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 84.

⁵⁴² *Ibid.*, p. 1104.

a partir do momento em que não vislumbra outro final para a sua vida a não ser a destruição, a prostituta coloca-se a passos rápidos em direção àquela família cujo único fim possível parece ser a desintegração.

Herculano, por sua vez, vincula sua recente *vontade de vida* (não só sexual, nunca é demais frisar) à prostituta. Geni, inconscientemente ou não, vislumbra seu trágico fim em Herculano. Mesmo quando diz a Patrício, “mas eu estou maluca por esse cara”⁵⁴³, o texto sugere que seu amor é muito mais pela decadência do mundo do amante do que por ele próprio. É desta maneira, com objetivos opostos, como a própria unidade que declina com o trágico, que Herculano e Geni vão ao encontro de seus destinos, predestinados não por um oráculo de Delfos, mas por seus próprios inconscientes, numa referência às noções mais desenvolvidas do Trágico Moderno.

A partir daí, cada uma das personagens parece fazer o necessário para trilhar sua própria trajetória. O grande erro está em não perceberem que caminham em direções não só diferentes como contrárias: Geni desce o poço, enquanto Herculano junta todas as suas forças para a escalada que o levará ao topo novamente – ou pela primeira vez, posto que já se desconfia do teor de sua vida ao lado da antiga mulher. Nesta tentativa esperançosa de enxergar a luz, Herculano decide conciliar o inconciliável, Geni e sua família, e segue tentando convencer o velho mundo da importância da brisa dos “novos tempos”. Já no início, percebe que não vai ser fácil.

Serginho reclama do luto do pai, agora limitado a uma gravata preta, e arranca de Herculano o juramento de que nunca mais vai manter relações sexuais com ninguém. Sem saída, o viúvo promete, mas decide tirar o filho do país. Sua tentativa de afastar Serginho, no entanto, só encontra empecilhos. A começar pelo próprio filho que, numa aproximação à exigência da morte, procedimento comum às suas tias, cobra do pai o suicídio prometido num momento de desespero, logo após o falecimento da ex-mulher⁵⁴⁴. A fúnebre sugestão acontece na abertura do segundo ato, que marca o início da decomposição de Herculano – o

⁵⁴³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1067.

⁵⁴⁴ O diálogo, além de perfeito em termos teatrais, revela um pouco da ironia de Nelson Rodrigues através da resposta de Herculano.

SERGINHO – (...) Papai, eu vim aqui lhe fazer uma pergunta, só uma pergunta. (muda de tom, apaixonadamente) O senhor se mataria por mamãe?

HERCULANO – Eu sou católico.

Ibid., p. 1071.

primeiro ato parece representar a recente vontade de vida do protagonista e o terceiro, a deterioração completa, marca da impossibilidade.

Na sequência, esbarra na vontade das tias, certas do equívoco da viagem, o que consegue compreender, já que a aversão ao sexo e o comportamento excêntrico do menino são frutos quase exclusivos da educação do trio. Não haveria como ser diferente, afinal no universo das irmãs de Herculano, “louco é quem esquece”⁵⁴⁵ os mortos. A defesa da morte organizada pelas mulheres solteironas é tão significativa que, num dado momento que Herculano lhes diz que Serginho não pode viver num cemitério, elas respondem: “Pode viver, sim! E por que não? Serginho não vai esquecer a mãe, nunca!”⁵⁴⁶ Para tentar solucionar de vez a questão, Herculano busca como aliado um padre amigo da família, mas o religioso é igualmente contrário à viagem, reafirmando a posição da Igreja naqueles tempos, alinhada à instituição familiar, articulando uma outra decadência. Sua tentativa seguinte de conciliar o inconciliável, o médico, mostra-se favorável, porém seu apoio não respalda a vontade do viúvo porque as tias o acusam de comunista, ignorando seus conselhos sem pestanejar.

Ainda assim, contrariando tudo e todos, Herculano segue firme na sua decisão, com uma teimosia bastante característica dos heróis trágicos gregos. Sua primeira atitude é instalar Geni em sua casa para aluguel, no subúrbio, escondida de todos, e novamente passar alguns dias em pleno idílio amoroso. O destino de Herculano, assim como dos heróis trágicos, se vale de sua própria obstinação para se completar. A teimosia acaba concedendo à trajetória do protagonista alta carga de insolubilidade, já que sua vontade nunca pode ser completada, como pensou Goethe:

*Certamente não é trágica a disparidade banal que se dá quando o homem não quer o que deve, ou quer o que não se deve. Trágica é a cegueira com que ele, ludibriado acerca da meta de seu dever, precisa querer o que não tem o direito de querer*⁵⁴⁷.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 1072.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 1080.

⁵⁴⁷ LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 49.

A obstinação do herói parece ser dado fundamental para a compreensão da maneira como o trágico se estrutura. A teimosia cega de Herculano aproxima-se dos heróis trágicos de maneira geral ao vincular-se essencialmente à noção de *responsabilidade* instaurado pelo dilema trágico em sua vida. Como já foi escrito, a decisão definitiva só pode ser tomada pelo próprio protagonista. O diferencial para outros gêneros teatrais é que, decidido o caminho a se trilhar, o herói trágico lança-se obstinadamente em sua busca, fechando os olhos para tudo aquilo que lhe pede para retroceder ou parar. A vida várias vezes lhe devolve como resposta ao caminho escolhido uma série de dúvidas e refutações, mas, ainda assim, o herói segue, teimoso.

Cegueira que acomete Herculano quando, por exemplo, ele nem questiona o fato de Serginho ter aceitado repentinamente o seu casamento com Geni (na verdade, o público sabe que o menino está fincando as bases de seu projeto maior: trair o pai com a prostituta para em seguida xingá-lo à mesa). Herculano está tão obstinado que, ao comentar com o médico os ventos favoráveis de sua nova vida, nem cogita a hipótese de estar sendo vítima de um golpe. A cena abaixo explicita a cegueira tipicamente trágica a qual está submetido o viúvo: a vida lhe dá provas de que há algo errado naquele caminho, mas o herói enxerga como bom aquilo que a vida lhe entrega como mau.

(Escurece o palco. Luz sobre o médico. Herculano volta.)

HERCULANO – O que eu chamo de milagre é essa ressurreição. Minha também. E de Geni. O senhor não sabe que caráter é Geni! E a bondade, a delicadeza! Até o Patrício mudou tanto.

MÉDICO – Mas, afinal, você atribui ao milagre o que é mérito do seu filho. (sem transição) E o casamento? Vai sair?

HERCULANO (taxativo) – A partir de amanhã começo a tratar dos papéis. (sem transição) Mas, doutor! O Serginho esteve aqui ontem. Agora o senhor vai dizer a sua opinião. O que é que o senhor achou?

MÉDICO (taxativo) – Outra coisa! Da vez passada, não pude nem examinar o tórax do rapaz. Tinha pudor do peito como de um seio. Mas ontem despiu-se, subiu nu na balança. E muito mais viril.

HERCULANO – Doutor, não é uma ressurreição?

MÉDICO – É o homem, sempre o homem, Herculano. Não há, nunca houve o canalha integral, o pulha absoluto. O sujeito mais degradado tem a salvação em si, lá dentro.

HERCULANO – Tem mais, tem mais. Serginho convenceu as tias. Elas aceitam o casamento. Estão discutindo o enxoval com Geni.

MÉDICO (pousando a mão no ombro do cliente) – *Herculano, o homem é tão formidável que veja você: houve o que houve com seu filho. Pois essa monstruosidade foi o ponto de partida para todo um processo de vida. (mais vivamente) De ressurreição, como diz você. Serginho se salvou, você se salvou, e suas tias e Patrício.*

HERCULANO – *Doutor, o senhor não pode viver sem Deus! O senhor tem que acreditar em Deus! Quer queira, quer não, o senhor é eterno!*⁵⁴⁸

Da mesma maneira que antes associava a possibilidade de se casar com Geni à partida de Serginho⁵⁴⁹, sem imaginar que a degradação e o fim chegariam pela própria prostituta por quem desejava se afastar do filho, Herculano agora vincula sua felicidade conjugal a uma decisão do garoto que, de tão teimoso em seguir seu curso, não enxerga como totalmente incoerente. A obstinação de Herculano concedeu-lhe certa cegueira trágica capaz de fazê-lo enxergar salvação onde principia justamente o fim absoluto. Nesta caminhada obstinada, como o herói verdadeiramente trágico, Herculano acaba encontrando não a felicidade, mas as suas próprias limitações, expostas então nua e cruamente como fatura da decisão errada. Neste sentido, Williams defende:

[A tragédia moderna] *Apresenta-se repetidamente enraizada na natureza de um homem individualizado. É verdade que esse homem, esse herói, acaba por encontrar seus limites: limites trágicos, incluindo o limite absoluto da morte. Mas é também verdadeiro que, de maneira recorrente, ainda que não invariavelmente, ele procurou alcançar esses limites: colocou toda a sua energia num percurso movido pela aspiração e pelo desejo, que no entanto, ao final, põe a descoberto os seus limites. Muito da riqueza extraordinária desse drama, além da incomparável celebração da particularidade da vida, reside precisamente na descoberta e na permanência de ordens e hierarquias, as categorias usuais do humano exercem a sua necessária pressão. Há uma confusão, uma excitante confusão, à medida que as pressões são tomadas e testadas no ato vivo*⁵⁵⁰.

Em trajetória oposta, a prostituta aceita o pedido de casamento e aparentemente fica feliz. Com o adiamento da viagem de Serginho, entretanto, acaba se contentando em morar

⁵⁴⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 1101.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 1078.

⁵⁵⁰ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 122.

na outra casa de Herculano. Lá, sozinha, já que o viúvo ainda precisa disfarçar os sumiços, percebe que não nasceu para aquela vida. Basta uma semana trancada sem contato físico algum para afirmar que não era exatamente aquilo que desejava. A calma e a felicidade que tomaram conta da vida de Herculano naquele curto período de tempo parecem ser exatamente o oposto do que a confusa Geni procurava. Quando o viúvo volta, após sete dias de “abandono”, a prostituta coroa a nova lua-de-mel afirmando que vai embora. E não é pela insistência de Herculano que decide permanecer na família, numa nova *peripécia* que novamente muda o curso da peça.

Uma das tias interrompe a discussão avisando que Serginho, após flagrar o pai com a prostituta no jardim da casa, tomou um porre, criou confusão num bar e acabou na prisão, onde foi estuprado por um ladrão boliviano - desnecessário dizer que o flagra foi armado por Patrício, a esta altura já com algumas valiosas cartas na mão. No mesmo instante, Geni grita que vai ficar. O texto sugere que a prostituta decide continuar com Herculano não por pena, nem compaixão, muito menos por uma vontade de ajudar proveniente de sua verve maternal, sugerida desde o início da peça. Geni decide continuar fazendo parte daquela família porque, se antes tudo estava dando relativamente certo para ela, agora, com o estupro de Serginho, do qual foi responsável indireta, tem motivos de sobra para acreditar que aquele é o seu caminho. Deste modo, parece insuficiente (e anti-trágica) a leitura de Magaldi, que aponta a decisão como a superação de “questões pessoais para ajudar Herculano”⁵⁵¹.

Ao mesmo tempo, porém, o protagonista percebe que Geni não lhe trará a libertação almejada, já que sua presença, mesmo a distância, ocasionou um fato tão terrível como a violação de seu único filho. Vislumbrando o contrário da prostituta, o viúvo tem uma breve revelação, pioneira, de que a libertação sexual que conheceu com Geni pode não desembocar necessariamente na salvação que julgava fundamental para a sua vida, muito pelo contrário. E decide dar um basta nela, expulsando-a de sua casa e de sua vida. A prostituta, entretanto, insiste em ficar. Herculano, sem força para nada além de vingar o estupro do filho, acaba concordando, provavelmente iludido (como o espectador) pela sugestão das potencialidades maternas de Geni.

⁵⁵¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 116.

A vida entregou a Herculano a prova de que aquele não era o seu caminho por meio do estupro de seu filho, motivado pela presença intrusa da prostituta em sua história. Herculano, obstinado, fechou os olhos para o sinal e seguiu seu curso. Desta forma, através da opção do protagonista em se manter ao lado de Geni, Nelson Rodrigues aproximou *Toda nudez será castigada* de um ideário trágico fundamentado “num conjunto de fatos onde cada gesto e cada ação conduzem desde o início para uma reviravolta destruidora, mostrando a contradição insuperável do sujeito trágico”⁵⁵². A inexorabilidade nasceria, portanto, da divisão firmada entre a certeza de sua escolha errada e os sinais oferecidos pela vida (e as outras pessoas, como no caso de *Édipo-Rei*) como garantia da falta de validade da sua escolha. Fato idêntico acontece com Geni, já que, quando lhe propõe que sejam amantes, Serginho ainda concede uma chance de salvação à prostituta (sem nem desconfiar que a degradação é justamente o seu norte):

SERGINHO (mudando de tom e agora, caricioso e ameaçador) – *Mas eu sei que você não vai esquecer. (sem transição) Vai lá, fecha a porta e volta. Escuta, se quiseres, aproveita e foge, some.*
(Geni vai fechar a porta à chave e volta.)
GENI – *Eu fico*⁵⁵³.

O “contrato” estabelecido ali entre Geni e Serginho, entre a prostituta e a família de Herculano, pode ser mais bem compreendido através da explosão dela, na sequência da cena acima, assim que o menino ordena que tire a roupa: “Me humilha! Pode humilhar! Eu quero ser humilhada!”. Detalhe da rubrica: “radiante”⁵⁵⁴.

Neste sentido, a coragem é um importante elemento trágico, já que coloca o herói numa sequência obstinada de ações para as quais ele não possui receio algum, ousadia que transparece excepcionalmente neste texto de Nelson Rodrigues. Herculano é corajoso em sua caminhada; vai contra seus princípios, contra seu filho e contra suas tias para permanecer ao lado do que acredita. Não se importa em brigar com o mundo para provar a validade de sua escolha. O início do segundo ato, que traz Herculano desamparado por não encontrar policiamento nem dentro da própria polícia, coincide com o princípio de sua

⁵⁵² WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Cosac & Naify, 2002, p. 58.

⁵⁵³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1097.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 1098.

decomposição, contraponto da força positiva da afirmação da vida pelo herói. Apesar das evidências, Herculano segue resistindo a tudo e todos, o que em parte justifica sua própria trajetória trágica, já que, conforme Bentley, “o sofrimento, só por si, não faz um herói trágico, pois tem de **haver resistência ao sofrimento** [grifo nosso]”⁵⁵⁵, resultante principal da coragem como virtude trágica.

Ao mesmo tempo em que Herculano erra ao se manter com Geni, a prostituta segue rota igualmente trágica ao decidir permanecer ao lado do viúvo por, novamente, vislumbrar nele a destruição que preconiza para a sua vida desde menina. Só assim, através de sua sede por decadência, seria possível justificar a atitude de Geni ao iniciar um romance com Serginho. O menino, entende-se claramente, odeia o pai, desde antes da morte da mãe, como ele conclui após o epifânico estupro, e decide vingá-lo por tudo e nada ao mesmo tempo. Por ter sido estuprado, por ter perdido o beijo de boa noite trazido pela mãe morta cotidianamente, por ter perdido a própria mãe, por ter Herculano como pai, enfim, uma vingança contra tudo e todos, motivada por sua natureza igualmente obsessiva, e com forte inclinação incestuosa à figura da mãe. Para a vingança ser completa, entretanto, Geni precisa estar casada com Herculano; só assim terá graça para Serginho o fato de chamar o pai de “corno” durante o almoço familiar. A sugestão é de Patrício, mas Geni aceita assim que Serginho lhe expõe os fatos.

A prostituta nem questiona os motivos da vingança de Serginho, aceitando prontamente um relacionamento em nenhum momento imaginado. Tanto Geni quanto Herculano vislumbram no final do segundo ato a inadequação do caminho que escolheram. Ele, por ver que a prostituta não o libertará de sua vida, já que não o ama da maneira como ele necessita. Ela, por perceber que sua vida naquela casa não faz o menor sentido. Mas ambos voltam atrás em suas decisões, permanecendo firmes em seus trágicos destinos e ocasionando a última *peripécia* do texto, que marca o início do desfecho e encaminha a ação para o final. Aqui a potência de vida de Herculano começa a se interligar às forças decadentes, afirmando o conteúdo dúbio do caráter trágico. E aqui começa o sucesso da trajetória de Geni, já bem mais próxima do fim absoluto.

⁵⁵⁵ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 254.

Neste contexto, Patrício deixar de ser o grande mentor dos acontecimentos, como a crítica geralmente defendeu⁵⁵⁶, para se tornar mero responsável pelo apressamento dos fatos. Seu encorajamento parece ser grande o suficiente para permitir o desenrolar mais rápido dos acontecimentos, porém, mediante o trágico quadro pintado acima, é possível afirmar que o fim da história seria o mesmo sem a presença dele. Embora num ritmo menos vertiginoso, Geni estaria morta e Herculano absolutamente desiludido e sem direção. A personagem pode até ser o “arquiteto da destruição”⁵⁵⁷, como adota Ronaldo Lima Lins, mas não é o demolidor. Acreditá-lo *responsável*, inclusive, enfraqueceria a carga trágica do texto. Quem demole sua própria vida é justamente a potência de vida de Herculano, seu mergulho desmedido, sua celebração intrinsecamente relacionada à derrocada, legítima experiência dionisíaca.

Ainda assim, Patrício parece estar um degrau acima das outras personagens. Ao contrário de Geni e Herculano, cegos por suas respectivas buscas obsessivas pelo impossível, o irmão do protagonista enxerga a situação da família com absoluta clareza. Sua dupla consciência, em relação ao universo por onde circula, em relação aos anseios de Geni, Herculano e Serginho, concede-lhe uma marca trágica especial: manter-se durante toda a peça como a única pessoa consciente de seu universo, o mal-estar seu e dos outros, como sugere o modo como alicia o sobrinho a se casar com a prostituta:

PATRÍCIO – Mas ouve, Serginho. Na nossa família, eu sou um bicho, me tratam como um bicho. Mas chegou a nossa hora. (respira fundo) O que você vai fazer com seu pai é pior que a morte.

SERGINHO – O que é pior do que a morte?

PATRÍCIO – Ouve, Serginho, ouve a minha idéia. Passei a noite em claro, só pensando o seguinte? Teu pai se casar com a Geni.

SERGINHO – Com uma prostituta?

⁵⁵⁶ Sábato Magaldi, no prefácio de *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*, enxerga a figura de Patrício como o grande idealizador dos acontecimentos. Refuta-se a idéia do crítico de que “Patrício move os fios da ação, com eficácia maligna”, numa defesa à idéia de que Nelson atribuiu a esta personagem “poder excepcional”, com argumentação baseada exatamente na sugestão que Herculano e Geni traçaram eles mesmos seus próprios destinos, contando apenas com a ajuda adicional de Patrício.

MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 118.

⁵⁵⁷ Nesta página ele justifica o modo como trata o grande antagonista da peça: “(...) ele é um indivíduo destruído e articula a destruição dos outros”.

LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 139.

PATRÍCIO – Pois teu pai vai ser o marido e a prostituta vai ser a esposa!

SERGINHO – Esposa, como minha mãe?

PATRÍCIO – Esse casamento é preciso, sabe por quê? Porque você vai cornear seu pai! Compreendeu agora?

SERGINHO – Tenho nojo dessa mulher!

PATRÍCIO – Mas é tudo calculado. Entendeu? Não é prazer, nem desejo, mas vingança! E é você que vai exigir o casamento!

SERGINHO – Não! Não!

PATRÍCIO (enlouquecido) – Sou eu que estou mandando! (cai de tom) Ouve o resto. Os dois se casam. Um dia, há uma ceia na família. Todo mundo presente. Teu pai numa cabeceira e você na outra. E você, então, diz isso, apenas uma palavra basta: “Cabrão”. Só, nada mais!⁵⁵⁸

Patrício sabe o tipo de amor que Serginho sente pela mãe, e lança mão disto na hora de convencê-lo a se vingar de Herculano, insinuando que a morta, assim como ele, viu o casal mantendo relações na varanda – esperteza que nenhuma outra personagem poderia alcançar. O diálogo anterior à cena acima confirma a ameaça de Patrício a Geni: “Então, não te levo ao Serginho. Ele só faz o que eu quero. O garoto está maluco. Mas é uma loucura que aderna para um lado ou para outro, segundo a minha vontade”.⁵⁵⁹ Realmente, Patrício não só conhece as regras da casa como percebe onde está o ponto fraco de cada um de seus habitantes. É ele quem incita Herculano a sair, no primeiro ato, alegando um dos maiores medos do protagonista, a decadência moral: “Ou você não percebe que essa inércia é uma degradação?”⁵⁶⁰. Tanto provoca o protagonista que consegue arrancar dele a promessa, no fim deste primeiro ato: “Eu não me degrado”⁵⁶¹.

Patrício parece ser a única personagem que, embora represente uma espécie de *mal* personificado, sabe o que está fazendo, para onde está indo e onde quer chegar, sem nada nem ninguém a lhe nublar a visão; espelho às avessas de Herculano, o irmão cuja grande marca trágica está no fato de acreditar que o que vai lhe acontecer após a tomada de decisão é exatamente o contrário do que realmente se configura. Pela consciência e lucidez, grandes motores trágicos de sua personalidade, além de lhe conferirem o status de profeta numa casa de cegos, Patrício ajuda a apressar, orientando *de certa forma*, a trajetória de

⁵⁵⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábado (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1096.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 1094.

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 1058.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 1083.

Herculano. Não se pode deixar de notar que Patrício articula grandes modificações na vida do irmão, valendo-se unicamente de sua esperteza já referida. Concorde-se com Sábato Magaldi, em partes, quando ele diz, sobre Patrício:

Nelson deu a Herculano, que tem 42 anos, a tessitura dos inocentes, dos ingênuos, dos indefesos em face das armadilhas do dia-a-dia. Sem a provocação de Patrício, exibindo-lhe a fotografia de Geni nua e embebedando-o, provavelmente ele não romperia a castidade que se propôs cultivar, morta a mulher. Comandando, na aparência, o próprio destino, na verdade ele é joguete do irmão, de Geni e do filho, que traçam o caminho de sua perda. Temperamento radical, Herculano não se curva ao preconceito do matrimônio com uma prostituta. A vocação de abismo lhe ditará a trajetória desamparada⁵⁶².

São de autoria de Patrício as idéias que resultam nas mais importantes reviravoltas e peripécias da peça, atuantes diretamente sobre a vida de Herculano, condenando-o à decadência. Primeiro ele prepara o irmão para o encontro com a prostituta, depois estimula Geni a falar que Herculano só tocará novamente nela após o casamento, em seguida leva Serginho para ver a lua-de-mel do casal no jardim da casa de subúrbio. Porém, apesar de Sábato Magaldi atribuir poderes excepcionais à personagem na condução da tragédia que se desenrola na vida de Herculano, parece difícil aceitar a suposta responsabilidade *absoluta* de Patrício sobretudo porque, segundo crença já proferida, a inevitabilidade nos parece parte constituinte da trajetória trágica. Assim, Patrício ajudaria a tendência negativa do destino, mas não a construiria.

Outra atribuição formal da tragédia na *Poética* seria a condensação dos fatos, apontada como condição imprescindível para o bom funcionamento da mesma. Aristóteles chegou a teorizar sobre a importância de se manter a ação num quadro de tempo relativo a apenas uma revolução completa do sol⁵⁶³; mais importante do que a limitação da diegese é a idéia claramente exposta de que nesta redução residiria uma das mais importantes

⁵⁶² MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 116.

⁵⁶³ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 27.

características da tragédia grega: a unidade⁵⁶⁴. Em Aristóteles a idéia de unidade está ligada ao próprio conceito dado à tragédia, que “deve ser a imitação de uma ação acabada e inteira, de alguma extensão (...)”⁵⁶⁵, não tendo, portanto, como ele faz questão de frisar, nenhuma relação com a quantidade de personagens em cena.

No texto de *Toda nudez será castigada*, também não há uma única ação desvinculada da trajetória pessoal de Herculano. Todos os fatos, acontecimentos e diálogos criados pelo autor remetem diretamente à tragédia pessoal de Herculano, fundamento maior da peça e fábula que define todo o enredo. As tragédias pessoais, como a violação de Serginho e sua fuga para outro país, por exemplo, não são encenadas no palco e aparecem apenas como referências, em conversa das personagens secundárias com o próprio protagonista. Todas as cenas que não incitam Herculano à ação são apenas comunicadas à personagem principal.

Um dos exemplos mais precisos deste modelo parece estar na própria maneira como Patrício apressa os acontecimentos: a personagem arma suas ciladas e armadilhas, porém nada do que faz transparece em outro lugar que não as próprias atitudes do protagonista ou *em relação ao* protagonista. O espectador só fica sabendo que foi ele o responsável pelo flagra de Serginho, conversa a dois que estaria fora do campo de atuação de Herculano, e também das memórias de Geni, que narra a peça, através da tia, quando comunica o estupro ao protagonista. Ou seja, uma das cenas mais importantes da peça, responsável pela última *peripécia* e pelo início do desfecho no enredo, aparece apenas em linguagem referencial exatamente por não pertencer ao *agir* de Herculano.

A platéia, por sua vez, aproxima-se do protagonista (diferente do que acontece no filme de Arnaldo Jabor, conforme será mostrado no quarto capítulo) ao só tomar contato com os acontecimentos junto com Herculano, compartilhando da mesma ignorância do viúvo quanto ao ladrão boliviano, por exemplo. Como o protagonista não conhece o estuprador de seu filho, a platéia não assistirá sequer ao rosto do bandido – questão solucionada pelo autor em sua opção por não levar o ladrão para o palco em nenhum momento, ao mesmo tempo em que garante sua existência por meio do diálogo das personagens. Nada em *Toda nudez será castigada* é encenado fora do círculo de

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 26.

ação/atuação do viúvo protagonista, o que contribui para, além do ritmo vertiginoso que marca a trajetória de Herculano, fornecer à ação uma unidade praticamente inédita na obra de Nelson Rodrigues, apesar de muitas vezes procurada.

Como conseqüência desta concisão, é possível sugerir que, assim como na tragédia grega, todos os vetores de ação de *Toda nudez será castigada* apontam para o protagonista. Não apenas por estarem *do lado de fora* da peça, numa valorização aos moldes gregos da unidade de ação do protagonista, mas também por contribuírem, os acontecimentos paralelos, à finalização da experiência trágica de Herculano, fábula central. Aristóteles afirmou que a tragédia grega, por definição, deve obrigatoriamente unir complexidade, característica de todas aquelas “mais belas”⁵⁶⁶, à singeleza, já que para a experiência trágica ser “perfeita” basta que uma trajetória pessoal se complete:

Necessariamente, pois, deve a fábula bem sucedida ser singela e não, como pretendem alguns, desdobrada; passar, não do infortúnio à felicidade, mas, ao contrário, da felicidade ao infortúnio que resulte, não de maldade, mas dum grave erro de herói como os mencionados, ou dum melhor antes que dum pior⁵⁶⁷.

Também neste sentido a trajetória de Herculano parece emblemática. O protagonista é pintado com as tintas de uma disponibilidade interna que irá conduzi-lo, quer queira, quer não, quer lute, quer não, à totalização de uma experiência limite da vida. Seja optando pela família ou decidindo pela libertação através da prostituta Geni, sua vida só se completaria após a sua própria celebração trágica. O destino, porém, só pôde se cumprir graças à escolha pessoal (e intransferível) de Herculano já no primeiro ato: abandonar o velho mundo e se lançar ao novo e desconhecido, ou permanecer na antiga estrutura e perecer com o resto de sua família. Herculano optou, e assim o fez com a firmeza de caráter e a obstinação cega dos heróis gregos. Porém Herculano errou, e pagou com o

⁵⁶⁶ ARISTOTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 31.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

desmoronamento de sua vida o fato de não ter enxergado com clareza o seu caminho ideal. A opção de Herculano pela transgressão, os “novos tempos”, já que o herói decide-se pelo difícil caminho de contrariar seus valores e princípios mais arraigados, parece ser um dos temas mais explorados pelo Trágico Moderno. Sobre esta espécie de inclinação temática do gênero trágico, Carla Souto assinala:

As personagens do gênero em questão são marcadas pela transgressão. O herói procura ultrapassar o conflito que o constituiu existencialmente pela transmutação mítica ou metafísica da realidade, indo além dos limites impostos pelas leis humanas **e rompendo com as normas estabelecidas** [grifo nosso]⁵⁶⁸.

Ainda que seja polêmico tratar da questão da *catarse* nos dias de hoje, principalmente após o advento do teatro brechtiano, que alcançou prestígio justamente ao pregar o distanciamento crítico, e do pensamento de Nietzsche, que credita o sucesso da tragédia à sua recriação da vontade de vida grega, a não ao compartilhamento do horror, a idéia de transformação do público através da provocação de temor ou piedade⁵⁶⁹ parece se afirmar em *Toda nudez será castigada*. Aos moldes de um Orestes, herói humanizado por Ésquilo na tragédia *Oresteia*, Herculano aproxima-se do público justamente por sua total ineficiência em comandar sua vida e enxergar com clareza suas limitações. Não está acima da humanidade, muito menos próximo dos deuses, qualquer que seja a idéia que se tenha dele atualmente, porém é bom, caridoso, preocupado, fiel, trabalhador. Assim que faz sua opção, persegue com afinco, cuidado e dedicação o seu objetivo. O temor e a piedade chegam à platéia e ao leitor exatamente por nenhuma dessas suas qualidades servirem para lhe salvar do trágico destino. Muito pelo contrário, sua obstinação e teimosia só facilitam ainda mais a efetivação de sua tragédia pessoal.

Toda nudez será castigada parece construir também aquilo que Bentley define como “terror poético”⁵⁷⁰. Além de operar a *catarse* no público com a deterioração solitária e trágica do protagonista, motivada por uma escolha pessoal, nunca é demais frisar,

⁵⁶⁸ SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001, p. 70.

⁵⁶⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 31.

⁵⁷⁰ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 254.

entrevê-se ao mesmo tempo um terror poético processado no texto por meio dos fantasmas de morte. Apesar de tratar do tema desde sua estréia na dramaturgia, Nelson Rodrigues parece ter conseguido levar esta sugestão às últimas conseqüências ao criar um palco no qual, além de transitarem personagens cuja idéia de morte configura-se assunto central, ainda é possível sentir sua presença até mesmo nos momentos em que ela não se configura tema de debate.

No caso específico deste texto, o terror poético lançado pela constância do sentimento de morte irromperia de várias formas: seja através do fantasma do câncer, rondando a cabeça de Geni, seja através do próprio fantasma da prostituta, narradora da peça, rondando a mente da platéia. Ao final do primeiro ato, Geni fala à tia responsável por comunicar a notícia da violação: “Madame, a senhora pode acreditar. Sou quem sou, mas sou diferente. (*para a tia conhecida*) Não sou como as outras. A madame sabe. Vou morrer de uma ferida no seio”⁵⁷¹. As tias, como já foi escrito anteriormente, também carregam esta potência por meio do contato diário com espectros de morte. A atração é tanta que não raro elas defendem abertamente o fim: “TIA N° 2 – Você já quis se matar. Eu te impedi de morrer. (chorando) Quase me arrependo.”⁵⁷²

A grande vida trágica de *Toda nudez será castigada* insinua, portanto, a imanência da morte. E como morte o autor compreende não apenas a morte física, a morte *como ação*, como também todas as mortes simbólicas, as mortes *como situação*. Geni morre, após um suicídio. Seu desfecho é triste, porém não tão trágico, já que não houve escolha nem dilema no caminho até o infortúnio. O próprio autor chegou a defender que, mediante a situação do mundo moderno, “Deus prefere os suicidas”⁵⁷³. A obsessão de Geni pela doença, o câncer nos seios, já sugere a atração quase mórbida pela morte. Apesar de ter se encaminhado para isso, conforme se buscou mostrar neste capítulo, ela está morta, não existe mais, configurando-se um *irremediável* que será sempre uma das saídas mais usuais adotadas pela dramaturgia de potencial trágico.

Com Herculano, o processo é diferente. No momento em que optou se lançar no mundo com Geni, desejava uma saída para a deterioração em que estava submetida a sua

⁵⁷¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1092.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 1072.

⁵⁷³ RODRIGUES, Nelson. *Flor de obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, p. 16.

experiência, partindo de uma afirmação, recente mais irrestrita, inadiável, da vida. O que ainda não sabia era que, ao vincular sua celebração à vida a dois com a prostituta, encontraria logo a decadência da qual tentava fugir. Vive o herói, mas morrem todos os seus mundos – o que soa eminentemente mais trágico, já que restou a *consciência*, atributo que teria findado com a morte, sempre lembrando Herculano do exato momento em que fez a escolha errada. Assim, a complexidade da configuração da morte no interior do texto parece ser um outro ponto alto de *Toda nudez será castigada*, já que ela assombrou boa parte do teatro rodrigueano. *Vestido de noiva*, por exemplo, pode ser lida basicamente como um tratado sobre a morte e os limites que ela impõe ao tempo.

O que resta a Herculano é uma dolorosa e irremediável, portanto trágica, solidão. Seu mundo caiu, suas tias não lhe respeitam mais, seu filho fugiu com o homem que o estuprou, sua obsessão maior agora está morta. *Toda nudez será castigada* é trágica, também, a partir do momento que coloca Herculano sozinho sobre os destroços do mundo que tentava obstinada e corajosamente modificar, sua morte simbólica. A solidão que aflige Herculano parece ser a mesma que domina parte dos textos trágicos modernos, conforme conclusão de Raymond Williams: “O que é generalizado [no ideário trágico moderno] é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e este é o isolamento fundamental do herói trágico”⁵⁷⁴. Solidão quase sempre proveniente de um profundo desajuste entre o herói e o seu mundo, caso típico do protagonista:

*A impossibilidade de se achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada; a dissolução do eu e dos outros em um desejo que está além de todos os relacionamentos: esses temas românticos são uma fonte importante de quase toda a tragédia moderna*⁵⁷⁵.

Ao mesmo tempo em que, ao conceder poder de narração a uma agonizante, minutos após ela cortar os pulsos, *Toda nudez será castigada* aproxima-se do melodrama, atende diretamente também a um potencial trágico ao optar pelo descortinamento do palco no momento em que a prostituta já está morta. A peça parte de uma posição trágica porque

⁵⁷⁴ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 141.

⁵⁷⁵ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. (trad. Betina Bischof) São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 129.

Geni já não é mais nada. O pior já aconteceu; o mundo já foi abaixo e os valores estão irremediavelmente soterrados. Esta escolha estética de âmbito estrutural por um início no qual a narradora, neste caso responsável única e última por todo o ciclo de ações e atuações que chegará até a platéia, já aparece em primeira instância numa situação-limite, caso de Herculano frente às cinzas de seu mundo, também não é exclusiva *de Toda nudez será castigada*.

Embasando boa parte da dramaturgia rodrigueana, a opção pela apresentação primária de um mundo já articulado em termos de situações-limite também sugere, pela quantidade de vezes com que aparece e pela força com que se configura, outra parte importante que sustenta o trágico rodrigueano⁵⁷⁶. Se a tragédia “consubstancia uma experiência de caos”⁵⁷⁷, conforme quer Bentley, o palco de Nelson Rodrigues acentuaria ainda mais o trágico porque, apesar da entrada da prostituta na vida de Herculano se constituir como a grande mola impulsora da tragédia pessoal do protagonista, o dramaturgo já abre as cortinas com o universo em caos. É possível afirmar, então, que a técnica do *flashback* é “tragicamente” utilizada posto que é através dela que o autor leva ao público uma personagem já morta. Ou seja, já não há mais saída para Herculano.

O texto contado por uma morta é alucinado, rápido, sucinto e desagradável: ele narra a impossibilidade, afirma o mal-estar. A iniciativa de colocar no palco uma narração vinculada ao tempo ágil de uma suicida minutos antes do ato que a tirará deste mundo, porém, acaba concedendo ao texto aquilo que Ronaldo de Melo e Souza chama de “potência trágica do tempo”⁵⁷⁸. Pela rapidez com que as situações são narradas pela prostituta agonizante, suicida, é possível entregar ao próprio tempo narrativo de *Toda nudez será castigada* uma outra carga trágica.

Numa outra aproximação com a teorização de Aristóteles, não parece haver preocupação significativa em explicitar os caracteres de cada personagem em específico.

⁵⁷⁶ Como exemplo, tem-se *Dorotéia*, que começa com o choque da vida mundana da personagem-título e o universo castrador de suas três primas. Da mesma forma, Boca de Ouro, o bicheiro ca peça homônima, já aparece morto quando a narrativa começa a se desenrolar. *Vestido de noiva*, seguindo a mesma estrutura, traz já na primeira cena Alaíde agonizando no leito do hospital. Ela já foi atropelada, e por mais que a narrativa se desenrole em *flashback*, nada poderá ser feito de modo que altere aquele futuro que, na peça, já é presente dado e configurado.

⁵⁷⁷ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 264.

⁵⁷⁸ SOUZA, Ronaldo de Melo. *Atualidade da tragédia grega*. In *Filosofia e Literatura: O Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 139.

Assim como o defendido pelo filósofo, as personagens de *Toda nudez será castigada* mostram suas características e seus anseios mais íntimos não através da fala, nem de comentários de outras personagens, mas sim pelas escolhas com que organizam suas vidas. A série de ações vingativas de Patrício, por exemplo, sugere ao público, pelas entrelinhas, que somente a negação de Herculano em salvar a falência de seu negócio não seria suficiente para justificar o ódio cultivado pelo irmão.

Geni, ao mesmo tempo, contradiz seu discurso de mulher apaixonada (seja por Herculano, num primeiro momento, seja por Serginho, na abertura do desfecho da peça) ao praticar ações totalmente incoerentes com suas palavras, ao mesmo tempo em que bastante afinadas com o seu verdadeiro *caráter*. Mesmo que ela afirme, como no desfecho, “Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais, nunca mais”⁵⁷⁹, parecem ser suas escolhas, em especial na última grande *peripécia* da peça, quando decide permanecer ao lado de Herculano após tomar conhecimento do estupro de Serginho, que denunciam sua verdadeira intenção. Ou seja, parecem ser as portas que abre no labirinto trágico da vida que expõem que, em momento algum, o objetivo maior de sua atuação seria o amor, pois, mesmo garantindo que ama Herculano, não hesita em traí-lo com o enteado na primeira oportunidade.

Por outro lado, o viúvo demonstra ingenuidade e credulidade, aliadas a certa esperança inabalável aparentemente inexistente no primeiro momento da peça, quando ainda barbudo pensava em se matar trancado no quarto, ao se decidir pela luta contra tudo e todos em busca de uma salvação que, para ele, só virá através de Geni. É possível afirmar, neste caso, que o caráter das personagens curva-se à ação; suas características são moldadas de acordo com as constantes escolhas que o dramaturgo as força a fazer. É através das ações realizadas pelo cego Herculano ou pela obsessiva Geni, bem como pelas outras personagens, que acontece a “celebração trágica”⁵⁸⁰, definida por Ivo Bender como a mimese da queda, da dor e do aniquilamento do herói, neste caso representado pelo viúvo e seu olhar resignado sobre os destroços de seu próprio mundo.

Para Aristóteles, esta conformação do caráter às ações seria um dos preceitos básicos da tragédia grega, já que “a peça terá caráter, se, como dissemos, as palavras ou

⁵⁷⁹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1104.

⁵⁸⁰ BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 18.

ações evidenciam uma escolha; ele será bom, se esta for boa. Isto se aplica a cada gênero de personagem (...)⁵⁸¹. *Toda nudez será castigada* parece ir pelo mesmo caminho ao propor uma dupla leitura: a mais rasa, baseada nas palavras e diálogos das personagens, sobretudo Geni, que apregoa seu amor, ora por um ora por outro, em alto e bom som; e uma mais profunda, por meio das ações que essas mesmas personagens tomam enquanto falam. O fim trágico de Herculano, de volta às origens após o suicídio da prostituta, e a totalidade da trajetória de Geni, que completa enfim sua autodestruição, ilustrariam a opção do autor em conceder às ações das personagens maior grau de verdade, em concordância com a *Poética*.

*Segundo o caráter, as pessoas são tais ou quais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações. Assim, as ações e a fábula constituem a finalidade da tragédia e, em tudo, a finalidade é o que mais importa*⁵⁸².

Além da vontade de vida, esboçada pelo autor no curso de sua dramaturgia, parece existir inclinação também ao ideário trágico presente na Grécia Antiga, bem como certa semelhança na estruturação formal de *Toda nudez será castigada* com a estética apontada como fundamental por Aristóteles na definição da tragédia grega. Continua sendo bastante problemático falar em *tragédia*, ainda que *carioca*, para se definir uma classificação para a peça. Por ser um gênero extremamente fechado em um espaço bem delimitado da história, e sobretudo por ter sua definição intrinsecamente atrelada à vida pública dos cidadãos atenienses de então, a tragédia “verdadeira” ou “pura” estaria impossibilitada de existir no círculo teatral contemporâneo, bem como o próprio “drama puro”. Sobre isso, porém, nunca se teve dúvida alguma, tendo sido entendido, inclusive, o sentido adotado por Magaldi ao utilizar a terminologia.

Entretanto, como o tempo provou, a *tragédia* morreu, mas o *trágico* permaneceu. E enquanto grande parte dos estudiosos preocupou-se em teorizar as bases deste novo trágico, chamando-o de *Moderno* e diferenciando-o, sobretudo, pelo uso da psicanálise na fundamentação da idéia de destino, é possível vislumbrar uma relação tríplice do autor com

⁵⁸¹ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 34.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 25.

o universo trágico: em primeiro lugar, ao fazer de seu teatro o palco da vontade de vida nietzschiana, celebração da potência presente em cada existência, mesmo nas experiências mais medíocres; em segundo, ao compreender a reelaboração do conceito de responsabilidade, estendendo-o a seus personagens, conforme o Trágico Moderno; em terceiro, ainda, sua sujeição a conceitos caros já à própria teoria de Aristóteles, sobretudo as questões de catarse, estruturação e caracteres.

Se *Toda nudez será castigada* insinua-se como a confirmação da dupla tensão esboçada pelo dramaturgo em suas peças anteriores, sugere também a elaboração mais criteriosa dos preceitos da *Poética*, colocando em cena também certa idéia de tragédia, o que não deixa de constituir outro paradoxo. As referências ao trágico grego parecem realizar-se em três níveis aqui: no dilema, na ação e na estrutura. No *dilema* porque, como já foi visto, Herculano, frente a uma situação limite, situa-se no lugar exato da encruzilhada da vida onde seus irmãos gregos costumavam se debater em dúvidas até optarem pelo caminho errado. Na *ação* por causa, principalmente, da importância igualmente aristotélica concedida pelo dramaturgo à trajetória das personagens, muito mais do que ao caráter das mesmas. E, por fim, na *estrutura*, pois transparece claramente uma preocupação formal do autor em condensar ao máximo as histórias paralelas, além de direcioná-las inteiramente ao núcleo de atuação do protagonista.

Com um trágico delimitado de maneira tão precisa, seria possível supor uma espécie de sintetização de Nelson Rodrigues, que distanciaria sua conformação estética do acúmulo sugerido como elemento épico do “pós - drama”, no capítulo anterior. Isto não parece acontecer, porém. O grande alcance deste texto nasceria justamente da fronteira alcançada pelo dramaturgo, aliando motivação temática trágica a um modelo formal melodramático. A permanência desta tensão numa obra tão carregada de potencial trágico concede ainda mais complexidade aos limites que, embora trabalhados desde sua estréia no teatro, jamais alcançaram resultados tão bem acabados anteriormente. *Toda nudez será castigada* amadureceria, então, as duas encruzilhadas que compõem o cerne da dramaturgia rodrigueana: a tensão típica da modernidade que lhe era contemporânea, dilacerada entre os novos valores sociais e os tempos de outrora; a tensão entre o melodramático e o trágico, opção que legitima sua estética do excesso.

Como já vimos, Nelson Rodrigues realizou incursões significativas pelo mundo do melodrama até chegar à *Toda nudez será castigada*. Não faltam exemplos do gênero em sua autoria, quase sempre em tensão permanente com o trágico. Para compreender a maneira como o estilo é introduzido no texto, porém, voltemos às suas conformações históricas. O *Dicionário de Teatro* ilustra as potencialidades e o conceito canonizado a respeito do gênero teatral mais desprezado pela *intelligentsia*.

O melodrama (literalmente e segundo a etimologia grega: drama cantado) é um gênero que surge no século XVIII, aquele de uma peça – espécie de opereta popular – na qual a música intervém nos momentos mais dramáticos para exprimir a emoção de uma personagem silenciosa. (...) A partir do final do século XVIII, o melodrama passa a ser um novo gênero, aquele de uma peça popular que, mostrando os bons e os maus em situações apavorantes ou enternecedoras, visa comover o público com pouca preocupação com o texto, mas com grandes reforços de efeitos cênicos⁵⁸³.

Popular desde fins do século XVIII, o melodrama está na origem da ópera, e mais tarde remete à opereta e à ópera popular. Logo em seguida teria passado à França, modelo de produção melodramática até hoje, onde atingiu “o prestígio e a aceitação que lhe reconhecemos”⁵⁸⁴. Historicamente, possui três fases: a primeira, entre 1800 e 1823, quando nasceu e se implantou como gênero; a segunda, entre 1823 e 1848, no chamado período romântico; e a terceira, de 1848 até 1914, onde começa a estabelecer conexões com outros estilos teatrais. Apesar da sólida permanência, o melodrama seria considerado pela crítica uma “forma inferior”, ao lado da farsa, apresentando certa dissonância às “formas superiores”, no caso a tragédia e a comédia. Sobre esta escala de valores, já incorporada à tradição, Bentley aponta que a tragédia se aproxima do melodrama ao explorar desvios extremos da conduta humana, porém a diferença viria “pelo respeito com que tratam a

⁵⁸³ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 238.

⁵⁸⁴ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 21.

realidade”: “Superior, neste contexto, significa adulto, civilizado, salutar; inferior significa infantil, selvagem, primitivo, mórbido”⁵⁸⁵.

Apesar de desprestigiado pela crítica, o sucesso de público do gênero foi estrondoso desde as primeiras encenações. Os motivos da recusa dos especialistas em aceitar a nova vertente teatral, entretanto, parecem originar-se já do próprio objetivo central do melodrama: *causar efeito na platéia*. Ao contrário da tragédia, o melodrama não pretende discutir questões relevantes para a formação da condição humana. Sua intenção maior seria divertir, promover um espaço de ilusão do qual o espectador não consegue afastar os olhos. Ismail Xavier aponta as origens do preconceito com o estilo, destacando que, enquanto o realismo moderno e a tragédia histórica são:

*(...) formas históricas de uma imaginação esclarecida que se confronta com a verdade, organizando o mundo num nível complexo de contradições apta a definir os limites de poder dos homens sobre seu destino, ao mesmo tempo que os obriga a reconhecerem a própria responsabilidade sobre ações que não têm os efeitos desejados*⁵⁸⁶.

O melodrama, seguindo uma direção contrária: “(...) cria um mundo mais simples em que os projetos humanos parecem ter a vocação de chegar a termo, em que o sucesso é produto do mérito da Providência, ao passo que o fracasso resulta de uma conspiração exterior que isenta o sujeito de culpa e o transforma em vítima”⁵⁸⁷.

O projeto melodramático trabalha com dicotomias, claramente definidas, e levadas à platéia de imediato. Não existem ambigüidades, nem a idéia de um homem que funde o bem e o mal dentro de si; no campo das personagens, ou elas são muito boas, ou muito más, salvo raríssimas exceções⁵⁸⁸. Há um maniqueísmo que retira do palco toda a discussão trágica sobre ética, princípios e valores da condição humana. Sua função primordial é expor claramente ao público por quem ele deve torcer, enquanto aponta, já numa primeira visada,

⁵⁸⁵ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 233.

⁵⁸⁶ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 85.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Para Huppés, o “meio termo” aparece na criação de um tipo de personagem que “naturalmente pertence ao bloco positivo, mas, por força das metas inapropriadas que escolhe, junta-se aos maus e passa a colaborar com eles. Não se trata de personagens irremediavelmente perversas como os companheiros o são. Sucede que a capacidade de discernimento ficou comprometida pela paixão amorosa”.

HUPPÉS, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 115.

quem é o vilão que fará o possível para dificultar a trajetória do mocinho. Ao pré-definir a moral das personagens, mantendo-a até o fim, a estrutura temática apresenta-se de maneira explicitamente bipolar, não restando nenhum tipo de dúvida aos espectadores. Neste mundo polarizado, o desfecho adquire potência digna da Providência, já que a “justiça poética”, intrinsecamente defendida pelo melodrama, distribui recompensas e castigos em função do esforço e do mérito de cada indivíduo. Ao diferenciar as bases melodramáticas das trágicas, Bentley assinala:

Ao passo que no melodrama nos identificamos com a inocência (e como isso é irônico!) e vivemos sob a constante ameaça da vilania de outras pessoas, na tragédia identificamo-nos com a culpa e vivemos em conflito com... bom, com quem? Estar identificado com a culpa, ser dominado por sentimentos culposos, é ter decidido já quem será o bode expiatório: a própria pessoa⁵⁸⁹.

Por desenvolver com ênfase a questão da moralidade, o melodrama acabaria adotando temas bastante característicos, que se repetem desde o seu surgimento até hoje, nas formas mais modernas do gênero. Ismail Xavier afirma que o melodrama se fixa no terreno da vitimização⁵⁹⁰, o que, no entender de Huppés, significa dizer que a fábula estrutura-se sobretudo via “perseguição”. Neste sentido, ao contrário do gênero trágico, que elabora uma visão paradoxal do indivíduo, o melodrama apresenta certa visão paranóica: “estamos sendo perseguidos e afirmamos que as coisas, vivas e mortas, estão combinadas para nos perseguir”⁵⁹¹. Por causa desta predileção por personagens capazes de enfrentar empecilhos práticos para alcançar seus objetivos, o final não precisa ser necessariamente feliz no melodrama, como muito se costuma pensar. O modelo de “casal que não se casa”, inclusive, é uma das formas canonizadas pela tradição, o que parece aproximar ainda mais o gênero da dramaturgia rodrigueana.

No que diz respeito ao conflito, a fixação arbitrária de Bem e Mal transparece através de enredos nos quais os bons, com pontos de partida e chegada bem delimitados,

⁵⁸⁹ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 236.

⁵⁹⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 93.

⁵⁹¹ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 187.

são insistentemente perseguidos pelos maus, já detectados pelo público na abertura da peça, como prega o modelo ideal de melodrama. Para Xavier, o gênero traria, deste modo, “reduções de quem não suporta ambigüidades nem a carga de ironia contida na experiência social, alguém que demanda proteção ou precisa de uma fantasia de inocência de qualquer mau olhar”⁵⁹². Parece haver nesta estruturação um evidente apoio numa “sentimentação” que muitas vezes chega à sentimentalidade. Antes de tudo, “é preciso afetar o espectador, ‘ganhá-lo’ para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil”, conforme aponta Xavier:

*O espetáculo “enche os olhos” e ganha sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais. Vale na imaginação melodramática a idéia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter (...). A aparência pode enganar mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade*⁵⁹³.

Neste sentido, a fábula em geral constitui-se de forma bastante simples e apresenta poucas nuances e sutilezas. Segundo uma idéia de transparência, o objetivo principal do autor melodramático parece colocar os bons do lado da platéia, deixando os ruins sozinhos. A busca de transparência no enredo acabaria ocasionando exatamente teatralidade e exibicionismo: parece essencial a clareza das performances e o “dizer tudo” no teatro da moralidade. Não obstante, é a vilania de intenções proclamadas que movimenta a trama e preserva o encanto do espetáculo. Esta transparência acabaria gerando um atemporalismo capaz de permitir a permanência do gênero:

No autocomentário, o melodrama celebra sua legitimidade como santuário de nossa auto-indulgência, onde cedemos com prazer à experiência regressiva que o gosto exigente e a racionalidade julgam cafonas e sem efeito de conhecimento, mas ao qual se tem reconhecido

⁵⁹² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 85.

⁵⁹³ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 94.

um papel na economia da psique, seguindo um psicologismo contemporâneo que, por sua vez, não elimina o debate crítico sobre essa dialética do “valor de exibição”⁵⁹⁴.

A trama, entendida como a maneira como o autor estrutura os fatos, geralmente é rocambolesca o suficiente para permitir surpresas, saltos e peripécias de todo tipo. Ao mesmo tempo em que pressupõe total compreensão da platéia, o que justifica a apresentação de um mundo dividido dicotomicamente entre o Bem e o Mal, no nível conceitual, e os Bons e os Maus, no âmbito das personagens, o melodrama objetivaria sobretudo a diversão da platéia. Para atingir seu intento, acredita, precisa permitir aos espectadores o entendimento absoluto do que se passa no palco. Bentley, após conceder ao gênero o posto de “quintessência do drama”⁵⁹⁵, aborda a questão nos mesmos termos ao afirmar que o gênero se caracteriza por “sentimentos ampliados”, representantes do que ele considera uma visão infantil sobre o mundo, o que lhe dá respaldo para afirmar:

(...) embora a visão melodramática não seja a pior, também não é a melhor. É boa ‘até certo ponto’, e o ponto é infância, neurose, primitivismo. O melodrama é humano, mas não é maduro. É imaginativo, mas não é inteligente. Se, uma vez mais, por uma questão de clareza, tomarmos como exemplo a mais rudimentar forma de melodrama, a popular variedade vitoriana, que encontramos senão a mais crassa das fantasias imaturas?⁵⁹⁶

A situação dramática do melodrama popular parece bastante característica: “a bondade perseguida pela maldade, um herói perseguido por um vilão, heróis e heroínas perseguidos por um mundo perverso”⁵⁹⁷. Em função da divisão simplória entre Bem e Mal, o melodrama acaba aderindo a um reduzido esquema narrativo onde se trabalha essencialmente com a questão do medo e da desforra. Medo do vilão, personagem cujo valor reside na personificação dos mecanismos capazes de impedir o final feliz,

⁵⁹⁴ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 98.

⁵⁹⁵ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 198.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 186.

“sobrehumano e diabólico”⁵⁹⁸, e desejo da desforra, que chega através do castigo deste vilão e da vingança, via enredo, do herói e da heroína, personagens imaculados no gênero. Seguindo trilha deixada pela *Poética* aristotélica, o melodrama incute compaixão na platéia em relação ao mocinho, e pavor em relação ao vilão; diferente do gênero trágico, onde piedade e terror são dirigidos a uma mesma personagem. Os sentimentos são os mesmos do processo catártico trágico, porém a direção aqui é dicotômica, enquanto que no gênero grego ela é difusa e propositadamente nebulosa.

O melodrama parece ser um gênero cujo objetivo central, antes da representação mimética da vida dos espectadores, como seria no drama clássico, ou da discussão dos dilemas éticos e as encruzilhadas impostas pela existência, comum aos principais textos de potencial trágico, apresentaria como motivação primordial produzir efeitos na platéia, seja de compaixão e temor, como na tragédia, seja de diversão e contentamento. Como gênero teatral, o melodrama não perde a platéia de vista em nenhum momento, o que justifica sua permanência por tantos e tantos séculos nos palcos ocidentais, e seu subsequente aproveitamento por parte das obras de arte apontada por Benjamim como típicas da era da reprodutibilidade técnica, como o cinema⁵⁹⁹.

O mecanismo utilizado pelo melodrama para dar a ênfase pretendida à platéia parece simples: provê-la do máximo de informações possíveis. Diferentemente da tragédia, da comédia e do teatro clássico, o gênero oriundo das dramáticas óperas italianas concede posse de dados absoluta ao público. Deste modo, os espectadores reinam soberanos acima de todas as personagens, já que a cumplicidade estabelecida pelo melodrama é, geralmente, da platéia com o autor, e não com alguma personagem exclusiva. Aqui, o público sabe mais do que todo o mundo, tem mais subsídios do que qualquer personagem que ele observa no palco e possui pleno domínio da história e seus desdobramentos. Sobre esta onisciência do público, Huppés afirma:

A posse desses dados confere ao indivíduo sentado na platéia franca superioridade em relação a qualquer das personagens. Somente o público tem acesso às razões e aos objetivos de ambos os lados

⁵⁹⁸ *Ibid.*

⁵⁹⁹ As relações entre o melodrama e o surgimento de uma estética audiovisual orientada especificamente para o cinema são abordadas com mais profundidade no próximo capítulo.

*contendores. O melodrama lhe propicia um papel semelhante ao que o narrador onisciente concede ao leitor com quem partilha tudo*⁶⁰⁰.

Juntamente com o pleno domínio dos acontecimentos, a platéia recebe também a sensação confortável de *saber tudo*, alívio necessário ao gênero, já que as reviravoltas e peripécias, sempre em grande quantidade, poderiam de certa forma cansar o espectador ignorante. Este “saber prévio” é fundamental para que o gênero consiga trabalhar com a multiplicidade de reações, “monitorando as repostas [do público] desejadas”⁶⁰¹. No universo estético em que a platéia vem sempre em primeiro lugar, o melodrama alia ainda ao saber anterior uma proposta de plasticidade criada especialmente para prender os olhos do público no palco. Victor Hugo pensou tal procedimento nos seguintes termos: “a tragédia apela ao coração; a comédia, à mente; e o melodrama, aos olhos”⁶⁰².

O resultado óbvio deste princípio teórico do melodrama parece ser, naturalmente, a alta importância concedida pelo gênero ao espetáculo. Neste quesito, pode ser considerado um dos pioneiros na retirada do pátrio poder do texto, abrindo espaço para a forma como este texto chega até o público. Como conseqüências desta importância do caráter plástico da peça, traria ainda uma complexidade maior ao conceito do fenômeno teatral de então, sempre esmagado em seu eixo por teorias que garantiam a primazia absoluta do texto, além da contemplação mais forte da recepção do espetáculo por parte do público. Sobre as bases desta plasticidade, Huppés aponta:

*Ele deve ser oferecido ao público envolto em excepcional aparato cênico. Os recursos do palco enquadram a história com vigor inusitado. O resultado é um produto multifacetado, onde sobressaem os elementos formais – notadamente, os visuais e os sonoros – sobre aqueles de natureza conteudística*⁶⁰³.

⁶⁰⁰ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 79.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰² HUGO, Victor (*apud.*). In *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 99.

⁶⁰³ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 102.

O realce dos aspectos plásticos, além de favorecer o clima obsessivo de *Toda nudez será castigada*, parece adquirir certa constância poética na dramaturgia do autor, conforme já se escreveu. O distanciamento da habitual parcimônia de recursos e aparatos cênicos do teatro clássico aproxima-se da própria trajetória do dramaturgo, um dos primeiros autores brasileiros a explicitar, através das rubricas, o universo sensorial que pretendia levar ao palco. Seu texto pressupõe uma espetacularização plena, entregando os indícios necessários à sua perfeição enquanto espetáculo “vivo”, e fornecendo também, e principalmente, uma decupagem no âmbito do roteiro.

Ao objetivar a produção de efeitos na platéia, o melodrama parece dar as mãos ao Trágico, numa aproximação que, embora polêmica, parece bastante razoável se pensarmos que ambos objetivam o envolvimento do público. O ponto de convergência estaria justamente no sentido que coteja tanto um quanto o outro gênero: envolver, provocar sensações, comover. Os meios dos quais se utilizam é que parecem praticamente opostos. Enquanto a tragédia opera com os grandes dilemas existenciais do ser humano para produzir a catarse, o melodrama “traz razões sentimentais para o centro da cena ao mesmo tempo que focaliza questões de patriotismo e de legitimidade moral”⁶⁰⁴. A variação dos meios estaria exatamente na estatura dos problemas e das discussões encaminhadas no palco, além, claro, na maneira como os distintos gêneros os apresentam. Embora a idéia de envolvimento da platéia seja objetivo de ambos, os meios para se alcançá-la são diferentes já na própria estruturação do texto.

Enquanto o trágico deseja produzir um texto enxuto, no qual o cerne parece tratar do dilema imposto ao personagem por uma encruzilhada inescapável da vida, onde o protagonista é vítima e algoz ao mesmo tempo, o melodrama trabalha com pequenas situações que se desdobram em cortes, elipses e peripécias rocambolescas. Não há aqui a ambigüidade e a sobriedade inerentes ao gênero trágico, disposto sempre à criação de dilemas morais na mente dos próprios espectadores. A estruturação da fábula no gênero melodramático caminharia exatamente na direção contrária: promover lágrimas, emoções e sentimentos embasados numa idéia de moralidade. Bons são bons e devem ser recompensados; maus são maus e, por isso, devem ser punidos. Parece haver uma espécie de lei da providência guiando o destino das personagens melodramáticas.

⁶⁰⁴ *Ibid.*, p. 129.

Com morais já pré-estabelecidas como eixo de sua poética, o melodrama realmente não poderia articular grandes dilemas existenciais. A questão aqui parece mais prosaica: José quer casar com Maria, de família rica, mas Antônio, de olho na fortuna da moça, vai fazer o possível para evitar o enlace matrimonial. Como se pode perceber, as personagens melodramáticas não se debatem em dúvidas internas nem apresentam conflitos insolúveis, como seus irmãos trágicos. São esquemáticas, em primeira e última instância. Sobre as diferenças no talhe das personagens e na estruturação do conflito em ambos os gêneros, Huppés considera:

Como observamos, a tragédia incide sobre valores de ordem política; o melodrama opera sobre o eixo da moralidade. Mas a diferença vai além. Abrange igualmente o campo formal. A tragédia segue o caminho da contenção, estruturalmente nada falta e nada sobra. A progressão inexorável do destino conduz à catástrofe. O melodrama prefere a via da opulência, da inventividade, da multiplicidade. Não representa lamentos nem lágrimas. Dá relevo à cenografia para destacar o clima de expectativa (...). O melodrama lida frouxamente com os nexos causais e temporais. Faz aproximações forçadas, abusa dos acasos providenciais e das soluções milagrosas⁶⁰⁵.

Para garantir a atenção total do público e propiciar a “purificação” entendida como seu objetivo central, o melodrama conta com algumas características que ajudam a configurá-lo como proposta estética. O maior relevo parece estar no elemento da surpresa, mecanismo que possibilitou que Peter Brook concedesse ao gênero a alcunha de “estética do espanto”⁶⁰⁶. Seguindo a mesma direção, Huppés aponta a surpresa como elemento principal do melodrama:

A capacidade para surpreender deve certamente ser associada ao caráter do enredo. Adotando uma peculiar linha de progressão, o melodrama se mantém aberto para incorporar sempre novos desdobramentos em vez de prefigurar o desfecho e de persegui-lo em linha reta. A hipótese de distender a história é uma alternativa continuamente à disposição do criador. Para o espectador, a possibilidade de sobrevirem novos episódios permanece como uma suspeita e uma inquietação a lhe instigar o interesse. Sentimentos que,

⁶⁰⁵ HUPPÉS, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 132.

⁶⁰⁶ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 275.

*de resto, não o abandonarão até as cortinas fecharem, e que responde pelo estado de vigília ininterrupto a que fica submetido*⁶⁰⁷.

A surpresa, ao mesmo tempo que provém das mãos habilidosas do autor melodramático, pode irromper também de elementos puramente plásticos, como iluminação, sonorização, mudança de cenário, jogos de luz etc. A surpresa parece ser um elemento tão fundamental na configuração do caráter melodramático que até mesmo a verossimilhança interna da história subordina-se a ela. Mais importante do que o realismo, seria então o impacto da cena sobre a platéia. A consequência principal deste rebaixamento consciente da verossimilhança como suporte do texto teatral parece ser o uso abusivo da “coincidência arbitrária”⁶⁰⁸, mecanismo que gera frivolidade ao gênero, talvez um dos grandes responsáveis pelo malogro do melodrama junto à crítica especializada. Em última instância, existiria certa disponibilidade interna estrutural do melodrama para o mecanismo da surpresa, já que a fragmentação da narrativa e o objetivo de envolver a platéia trazem como implicação absoluta a possibilidade, mais, a necessidade, de criação de mecanismos de desenvolvimento da narrativa.

Além da valorização da plasticidade, como forma de provocar efeitos variados na platéia, e do “aspecto lúdico”⁶⁰⁹, que abraça a finalidade da produção melodramática, outra importante característica do gênero estaria em sua estrutura de justaposição, repleta de pequenos episódios, desembocando numa fragmentação formal, neste sentido muito mais próxima do gênero épico do que do trágico. Da mesma forma, relacionado ao mecanismo de justaposição, o melodrama apresentaria ainda um discurso inconclusivo, completamente distante do trágico, pois já não existe mais a antiga preocupação com a seqüencialidade linear e lógica, remotas obrigações do fazer teatral ocidental. O conjunto dessas características moldaria certo caráter adaptativo ao gênero melodramático, responsável pela sua estrutura flexível, o que por sua vez facilita a sua permanência em tempos tão diferentes quanto o século XVIII do teatro clássico francês e a época de ouro da invasão da arte no universo da reprodutibilidade técnica.

⁶⁰⁷ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 29.

⁶⁰⁸ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 187.

⁶⁰⁹ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 146.

Peter Brook afirma que o melodrama apresenta todo este vigor, responsável pela sua permanência no curso de vários séculos da cultura ocidental, porque significaria muito mais do que um gênero de feição popular. Para ele, o melodrama é a “forma canônica de um tipo de imaginação que tem manifestações mais elevadas na literatura”, Balzac, por exemplo, configurando uma face quase onipresente da modernidade, “na qual cumpre uma função modeladora capaz de incidir sobre as mais variadas formas de ficção”⁶¹⁰. A permanência do melodrama parece estar diretamente relacionada à sua flexibilidade, já que, com o correr do tempo, o gênero sofreu diversas influências e se afastou dos modelos já canonizados. Atualmente já existem melodramas nos quais prevalece uma tonalidade mais reflexiva e irônica, bastante diversa da estrutura bipolar que outrora o determinou. Sobre os modelos mais recentes, Xavier assinala:

*Explora-se o potencial energético do gênero mas inverte-se o jogo, pondo em xeque a ordem patriarcal ou buscando, ao contrário de enlevos românticos, uma anatomia de lutas de poder na vida amorosa e no cenário doméstico. (...) há casos em que a estratégia adotada se fez de uma mescla de revalorização e deboche diante do império do kitsch e dos clichês da indústria cultural*⁶¹¹.

Nelson Rodrigues parece ter remodelado o melodrama ao realizar em suas peças reflexões cujo mote seria a tensão como movimento típico da cidade de seu tempo, debatendo-se entre o passado recente e os “novos tempos” de tal sociedade às portas da Modernidade. Com o teatro iniciado com *A falecida*, o dramaturgo continuaria a reconstruir a família, como grande parte dos dramas modernos, porém encenaria também o *fait divers*, as mazelas da vida comum da cidade. Os mitos permanecem em sua poética, inclusive os mitos de seu teatro “desagradável”, mas a nova roupagem se valeria do clichê, abusando do que havia de mais ordinário no mundo, reafirmando a tensão permanente entre os gêneros, o que o aproxima ainda mais do ideário melodramático, não tanto no teor do que conta, mas, sobretudo, na forma como *fala*.

Mais do que utilizar o melodrama como estruturador de seu teatro, Nelson Rodrigues parece afirmar, em *Toda nudez será castigada*, uma forma melodramática de

⁶¹⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 91.

⁶¹¹ *Ibid.*, p. 87.

apresentação de uma motivação trágica, tensão outras vezes realizada de maneira inversa, na elaboração de uma fábula de excessos melodramáticos em tensão com uma estruturação estética trágica, como ocorre em sua dramaturgia da década de 40. Na elaboração da ficção de Herculano, o dramaturgo aproveita a já batida história de uma prostituta que aparentemente se redime “por amor” para revelar à platéia o estado de decomposição da família naquele período histórico. Apesar de ter o trágico como ponto de partida e chegada, principalmente ao optar pela inexorabilidade da trajetória de Geni, e pela pulsão de vida de Herculano, o autor teria alcançado neste acúmulo não apenas o elemento épico referido por Szondi: ele retrabalhou o próprio modelo de tragédia, discutindo-a novamente, ao conceder-lhe certa roupagem melodramática.

Mais do que na temática, em parcela pequena neste texto, Nelson Rodrigues articularia o melodrama na forma como burila seu texto. O panorama melodramático é marcado formalmente pelo excesso, a ênfase, a hipérbole, o pleonasma e as antíteses, o que praticamente configura a estética do exagero típica do gênero. Não tanto em função das personagens esquemáticas, e mais dos próprios diálogos e situações criados pelo dramaturgo, o exagero parece mecanismo chave para a compreensão do melodrama que orienta *Toda nudez será castigada*, tensionando ao mesmo tempo com o caráter trágico do texto. Potências melodramáticas aparecem em toda a peça, atingindo diversos níveis do texto, a começar pela postura das personagens. Herculano, por exemplo, coloca-se de quatro no meio de uma discussão e sai andando como um cão pela cama da prostituta. Neste mesmo primeiro ato, ele e Geni mostram que a relação segue o mesmo caminho: “(Herculano vira-se de frente para Geni. Beijam-se, **furiosamente**. E, então, **sôfrego**, ele vai tirando a gravata, a camisa. Ao mesmo tempo Geni se **transfigura**. Recua.)”⁶¹²

Algumas linhas antes do enlace amoroso, o mesmo Herculano sôfrego tinha tido os pés beijados pela prostituta, personagem que também “bate violentamente com o telefone”, para em seguida explodir “em soluços”⁶¹³. Seguindo o mesmo tom, impresso pela prostituta ao relacionamento, no segundo ato, é ele quem vai estar agachado na eminência de beijar os sapatos de Geni:

⁶¹² RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1069.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 1065.

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

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

(Herculano se degrada diante de Geni. Afunda a cabeça e beija os sapatos da moça. Soluça. Geni não se comove. Tem um esgar de nojo. Escurece o palco.)⁶¹⁴

Cair de joelhos, inclusive, parece ser uma constante na trajetória das personagens principais, como fica claro pouco antes do desfecho da peça: “(Serginho cai de joelhos. Tem um fundo gemido. Ela [Geni] cai de joelhos, também. Aperta o rosto do rapaz entre as mãos.)”⁶¹⁵

Apesar de possuir domínio da situação, única personagem com suficiente lucidez para enxergar os mecanismos de funcionamento daquela casa desarrumada, Patrício também parece sofrer deste mesmo *excesso*. Várias vezes, por exemplo, é retratado como um animal, situação levada ao extremo com muita habilidade por Arnaldo Jabor no filme: rasteja, chora, fala sozinho, declama, grita. Numa tentativa de aconselhar a prostituta, ainda no primeiro ato, Patrício enfatiza todo o exagero melodramático de sua composição: “PATRÍCIO (*gritando*) – Você diz. Diz. (*muda de tom*) Só toca em mim casando! Só casando. Diz isso à besta do Herculano. (*põe-se a chorar*) Só casando!”⁶¹⁶

Bentley aponta que o melodrama, ao contrário da farsa, não descamba para o absurdo por incidente, “mas deleita-se nele intencionalmente”. Dentro desta perspectiva, o *excesso* passa a ser uma conseqüência da intensidade dos sentimentos das personagens, e também da própria dicotomia que divide seu mundo ficcional. O exagero parece ser a premissa de funcionamento de *Toda nudez será castigada* bem como representaria um dos alicerces responsáveis pela continuidade do gênero durante todos esses anos, respondendo, inclusive, até mesmo pelas coincidências arbitrárias que costumam marcar o melodrama e inspirar críticas severas dos seus opositores.

A estética do excesso presente em *Toda nudez será castigada* torna-se mais evidente após um passeio pelas didascálias criadas pelo autor. As rubricas, que sugerem a

⁶¹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1083.

⁶¹⁵ *Ibid.*, p. 1098.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 1067.

inflexão adequada ao ator, configuram-se aqui como o exemplo mais bem acabado da proposta estética melodramática de Nelson Rodrigues no texto. Numa única cena, presente no terceiro ato, elas demonstram o comportamento das personagens da seguinte forma: *desesperado, também desesperada, do mesmo modo, furioso, numa explosão, enfurecido, numa explosão*⁶¹⁷. Um pouco mais adiante, numa conversa entre a prostituta e Serginho, as rubricas denotam o mesmo excesso: *atônita, possesso, numa explosão*⁶¹⁸. No fim do primeiro ato, a indicação para Geni é *maravilhada, violenta, veemente, furiosa*⁶¹⁹. Mais importante do que listar todas essas categorias é perceber que as indicações e os adjetivos são sempre virulentos, o que denota forte preocupação com a ênfase justamente dos termos melodramáticos da composição da história.

Mais emblemáticas do que qualquer rubrica ou marcação do autor, no entanto, parecem ser duas cenas capazes de exprimir o estilo melodramático adotado pelo dramaturgo. A primeira delas acontece no início do segundo ato e marca o momento em que Serginho cobra a viuvez já fugidia do pai:

(Serginho tem um rompante feroz. Cresce para o pai.)

SERGINHO – Eu preferia não ter nascido! Preferia que minha mãe morresse virgem, como minhas tias, que ainda são virgens.

HERCULANO – Meu filho, fala com calma. Não se exalte. Não chora, Serginho!

SERGINHO (como um possesso) – Mas eu preciso chorar! Eu preciso gritar!

*HERCULANO (exaltado também) – Então chora! Então grita!*⁶²⁰

Outra cena exemplar do caráter melodramático acontece já quase no fim do segundo ato e traz uma discussão entre Geni e Herculano, motivada pela ausência de uma semana do viúvo. O relacionamento do casal, inclusive, pode ser considerado um dos grandes elementos melodramáticos do texto rodrigueano, já que parece ser a *desmedida* dos sentimentos de um pelo outro que permite diálogos do tipo:

⁶¹⁷ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1096.

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 1099.

⁶¹⁹ *Ibid.*, p. 1068.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 1073.

*Você veio, Herculano. Veio e eu te esnobei. Mandeí dizer que estava com freguês. Mas por dentro a minha vontade era te morder, te arranhar, beijar teu corpo todo. Naquela noite, eu era capaz até de, nem sei. Eu com freguês e você do lado de fora, alucinado*⁶²¹.

Ao mesmo tempo, o viúvo parece corresponder aos sentimentos “rasgados” da prostituta, conforme indica a cena abaixo:

*HERCULANO (mudando de tom, suplicante) – Por que é que você saiu?
GENI – Fui ao cinema.
HERCULANO (quase chorando) – Sozinha ou acompanhada?
GENI – Quem sabe?
HERCULANO (fora de si) – Você foi se encontrar com alguém?
GENI – Ciúmes de mim? Ah, é? E me admira você! Um sujeito que só pensa no filho! E me abandona aqui nesse fim de mundo! Uma semana sem aparecer.
HERCULANO – Mas telefone, não telefone?
GENI (começando a chorar) – Grande consolo! (violenta) Se esquece que eu sou moça? (numa histeria) Eu não morri! A mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem!
HERCULANO – Geni, não grita!
GENI (esganiçando-se) Grito! Grito! Grito!*⁶²²

Ainda que muitas situações e diálogos criados pelo dramaturgo sejam substancialmente melodramáticos, ajuda também o fato do tônus narrativo da peça ser ditado pela obsessão inerente às personagens. Dentro deste prisma, a idéia fixa que vai morrer de câncer, espectro que ronda todo o texto, aliada ao teor avassalador de seus sentimentos, transformam a prostituta Geni numa personagem cujo sentimentalismo, seu motor de atuação, beira o melodrama. Herculano, por outro lado, apesar de trágico na maneira como se encaminha para o futuro, completamente inapto para fazer as escolhas certas, carregaria sua carga melodramática já na própria condição de herói expressionista. Sua marca melodramática estaria justamente no modo intenso com que se entrega às experiências, agarrando-se às situações como se fosse sua última chance.

⁶²¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1067.

⁶²² *Ibid.*, p. 1082.

Da mesma forma, o elemento *surpresa* aparece com força em *Toda nudez será castigada*, ainda que menos acentuado do que em outras peças do autor. Ferramenta utilizada pelo melodrama para prender a atenção da platéia, a surpresa costuma provocar reação imediata no público, sempre ávido por novos desdobramentos na ação. Realmente eficaz dentro de um gênero cujo objetivo principal é afetar pessoas e sentimentos, o mecanismo brota aqui justamente com o intuito de segurar o público. Porém, mais do que garantir a permanência da platéia, a dramaturgia rodrigueana teria utilizado a ferramenta para provocar o choque, fato que já se tornava constante em sua carreira motivada pela transgressão dos próprios padrões. Assim como existe certa disponibilidade intrínseca ao gênero para o uso da surpresa, a própria construção do mito de dramaturgo maldito parece ter contribuído para a utilização do recurso.

No caso de *Toda nudez será castigada*, o fato surpreendente da fábula fica a cargo da fuga de Serginho, com seu horror a qualquer tipo de contato sexual, com o ladrão boliviano que o estuprou na cadeia. Como num legítimo melodrama, Nelson Rodrigues plantou pistas deste grande *coup de théâtre* no decorrer do terceiro ato para manter o público instigado. A primeira delas acontece quando Geni encontra uma mancha, “sangue pisado”⁶²³, no dorso de Serginho. A prostituta estranha e chega a perguntar se está sendo traída, mas o menino prontamente responde que não. Um pouco mais adiante, quando ele conta que vai partir, Geni comenta sobre os livros em língua espanhola que Serginho está comprando. Pequenas pistas que prendem a atenção do espectador, ansioso pela revelação como o público dos melodramas vitorianos, servindo para potencializar o susto na descoberta de que ele fugiu para o exterior junto do ladrão, informação ofertada por Patrício à prostituta nos últimos momentos da peça.

A própria estruturação de *Toda nudez será castigada*, contada através de um relato via gravador, já parece causar surpresa no espectador. Nos primeiros momentos, Herculano recebe um embrulho das mãos da empregada. Percebe que é uma fita. Ela diz que a encomenda é de Geni. Ele não abre e pede que chame a mulher. A empregada diz que ela não está. Herculano abre, confirma que é uma fita, coloca no gravador. Está do lado errado:

⁶²³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1103.

o que sai do aparelho é uma voz distorcida e inteligível. Herculano troca a fita de lado e começa a ouvir a narrativa da mulher, agora já morta.

A estruturação das cenas parece ter sido elaborada de modo a acentuar ainda mais o clima de *expectativa*. Além de terminarem sempre no ápice, seja de uma discussão ou de uma declaração, quase sempre deixam o espectador ansioso com o *porvir*: Quando Patrício tenta convencer Herculano a encontrar Geni, por exemplo, a fala final ilustra o componente de surpresa instituído pelo dramaturgo como modelo formal de seu texto: “(*quase doce*) Herculano, olha a fotografia e toma o teu porre”⁶²⁴. Após o primeiro encontro do viúvo e Geni, a frase de efeito que conclui a discussão deixa no espectador um gosto de mistério: “(...) Escuta, você tem uma alma, meu filho outra e há uma ferida. Eu sou um bêbado que passou pela sua vida e sumiu”. A rubrica logo em seguida contribui para o clima de expectativa: “Apaga-se a luz. No escuro, sai Herculano. Ouve-se a voz de Geni”⁶²⁵. Quando já estão enfeitados um pelo outro, o dramaturgo faz Herculano expor seu desejo de casamento utilizando recursos de suspense dignos do mais clássico melodrama:

HERCULANO (excitado) – *Roupa não interessa. Te dou muito mais. Dinheiro, graças a Deus, não é problema. Você compra um enxoval completo.*

GENI (sôfrega e humilde) – *E você, casa comigo?*

(Por alguns momentos, fica o suspense. Apaga-se a luz sobre Geni e Herculano. Aparece luz sobre uma das tias. Lá aparece Herculano)⁶²⁶.

Como nos legítimos melodramas, o fechamento dos atos acontece também no auge da ação, recurso que garantia a volta da platéia no bloco seguinte. O primeiro deles é concluído com Geni, “feroz”, dizendo: “Está tirando a roupa? Não tira a roupa! Cai fora! Sou de qualquer um, menos de você. Você só toca em mim casando! Só toca em mim casando!”⁶²⁷. Como se não bastasse a frase de efeito, a prostituta lança então suas “gargalhadas de bruxa”. Já no segundo ato, Nelson Rodrigues optou pelo fecho através da revelação da tia a Herculano da violação de Serginho. A situação deplorável apresentada ao

⁶²⁴ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1059.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 1063.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 1076.

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 1069.

público pela primeira vez garante a expectativa, e a frase de efeito com que a tia fecha o ato instiga o espectador: “Meu menino era impotente como um santo⁶²⁸”. O fim também dialogaria com o melodrama ao enfatizar a dor seguida do silêncio: “A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia”⁶²⁹.

A imagem de uma cama de casal vazia fechando *Toda nudez será castigada* parece bastante significativa para a compreensão da poética rodrigueana. Ao final de tudo, quando Herculano já vislumbrou sua experiência trágica concluída, onde o viúvo já percebeu a homossexualidade de seu filho fugitivo; suas tias, loucas desesperadas em busca da morte; e sua paixão maior, Geni, já não existe mais; resta apenas olhar para a sua própria cama de casal. Leito onde dormia ao lado da ex-mulher, num casamento modelo, leito para onde o viúvo ousou levar Geni, a prostituta que não merecia tanto cuidado justamente por estar ocupada em preservar sua caminhada rumo à morte.

Em meio a seu mundo destruído, resta apenas a cama – cama onde se vive a sexualidade, cama de onde surgem os filhos e onde se faz os herdeiros. Cama que, na família decomposta de Herculano, não poderia ter outro destino a não ser a companhia solitária dos lençóis. Uma composição de cena – “A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia” – que parece remeter à encruzilhada da qual emerge *Toda nudez será castigada*, a trágica cama dos sonhos despedaçados, de sexo e procriação; a melodramática cama onde Herculano se colocaria de quatro algumas vezes se tudo não tivesse se rompido.

Em *Toda nudez será castigada*, o rompimento com a verossimilhança, típico do melodrama, parece atingir proporções grandiosas justamente pelo vínculo da narração à prostituta Geni. Como fica claro no início, muitos dos acontecimentos contados não podem pertencer à memória da prostituta, já que se passaram antes mesmo que ela conhecesse o viúvo, e outros tantos se desenrolaram totalmente fora do seu domínio de atuação. Obra com campo ficcional bastante aberto, como *Vestido de noiva*, *Toda nudez será castigada* parece subordinar a coerência à afetação da platéia. As primeiras narrações de Geni, por exemplo, revelam ações sobre as quais ela jamais poderia ter qualquer tipo de

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 1086.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 1107.

conhecimento, já que tratam basicamente da discussão de Patrício com as tias sobre o futuro de Herculano antes de ela existir na vida do viúvo. Além da cena de abertura, Geni também não teria condições para narrar o encontro de Patrício e Serginho no hospital, após o estupro do menino, já que as portas estavam fechadas e nenhum dos dois lhe indicou o teor da conversa.

Elemento crucial para a compreensão da estética do melodrama, a plasticidade adquire igual relevância dentro do texto. Conforme já foi apontado no primeiro capítulo, a dramaturgia rodrigueana parece ter sido pensada enquanto projeto teatral, com a criação de textos que já recebiam do próprio dramaturgo as sugestões referentes à plasticidade e à imagnetização do palco. Tal disposição o configurava como um legítimo “homem de teatro”, e não mais um dos muitos dramaturgos que escreviam seus textos no verso de receitas médicas. Parece existir em seu teatro desde sempre, incluindo sua estréia nos palcos, aquilo que Artaud definiu como alicerce do teatro verdadeiro, a idéia de “poesia no espaço”⁶³⁰, ou seja, parece ter havido uma preocupação bastante consistente do autor em problematizar a questão da poesia teatral num domínio que não pertencesse estritamente às palavras. Para Artaud, esta poesia deveria acontecer através da expressão dos elementos utilizáveis em cena, como música, dança, artes plásticas, pantomina, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e espetáculo⁶³¹.

A preocupação com a plasticidade cênica acompanha Nelson Rodrigues desde o seu primeiro trabalho, *A mulher sem pecado*, álbum de fotografias que cotejam desde uma menina com a mão no sexo até o protagonista girando de um lado para o outro com a sua cadeira de rodas. *Vestido de noiva* intensificaria ao extremo as buscas do autor por um teatro de imagens instaurando-se como o primeiro texto moderno do teatro brasileiro justamente por unir simultaneidade temporal e aparato cênico, sendo que este último conseguiu inferir um aspecto eminentemente teatral à encenação. Sobre a preocupação formal do dramaturgo em conceder teatralidade ao texto, Ismail Xavier aponta:

Nelson Rodrigues, entre outros autores mais recentes, traz as marcas da valorização do aspecto visual da experiência dramática no próprio texto, chegando, em sua agilidade, a um consciente uso de dispositivos e

⁶³⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 36.

⁶³¹ *Ibid.*

*mesmo de citações do cinema no corpo das peças. O convívio de matizes diferentes, de tons opostos, desafia cada encenador ou cineasta, que deve escolher uma interpretação na armação do espetáculo*⁶³².

Tendo em vista esta constatação, Xavier conclui que o teatro de Nelson Rodrigues aproxima-se desta maneira do melodrama, já que “o gênero primou pela construção de uma aparato cênico de efeitos emocionais apoiados na imagem”⁶³³. Dentro de uma trajetória construída sobre palcos repletos de espelhos que deformam, alegorias poéticas e personagens com as mais variadas deficiências físicas, *Toda nudez será castigada* não parece apresentar novidades significativas no âmbito da plasticidade além das que Nelson Rodrigues já apresentara até então. Na verdade, a peça sugere, neste sentido, menor preocupação com a questão da “poesia do espaço” do que grande parte de seus textos, excetuando as posteriores, *Anti-Nelson Rodrigues* e *A serpente*. Talvez por se tratar de uma “obsessão em três atos”, categoria já de difícil aceitação pelo público, Nelson Rodrigues tenha adotado um modelo plástico menos ousado. Porém, ainda que mais concisa do que *Senhora dos afogados* e *Anjo negro*, por exemplo, não por acaso “desagradáveis”, justamente o ciclo onde se encontra maior coeficiente de plasticidade, e ironicamente quase nunca levado às telas, duas rubricas do primeiro ato insinuam por que Nelson Rodrigues pode ser considerado o primeiro dramaturgo brasileiro a apresentar consciência teatral e domínio de palco:

*HERCULANO (entredido no aparelho) – Assim, assim. Esses médicos são umas bestas! (muda de tom) Melhor um pouco, sei lá. Mesma coisa. Chispa, vai buscar o café.
(Sai Nazaré. Então, sozinho, Herculano assovia e prepara-se para ouvir a gravação. Apaga-se o palco. Nas trevas, ouve-se a voz de Geni.)
GENI – Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me mate!*⁶³⁴.

⁶³² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 168.

⁶³³ *Ibid.*, p. 167.

⁶³⁴ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1052.

A plasticidade da voz de Geni ecoando num palco escuro só encontraria efeito paralelo na idéia de imobilidade não-mimética das personagens, na rubrica seguinte:

*(Ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias permanecerão imóveis e mudos.)*⁶³⁵

Por ter adotado um modelo formal substancialmente melodramático, muito mais do que trágico, considerado a *motivação* da peça, a plasticidade muitas vezes parece relacionar-se com sua poética do excesso:

*(Serginho começa a gritar. O pai, sentado na cama, cobre o rosto com uma das mãos e chora também. Apaga-se a luz sobre Herculano e Serginho. Passagem para Geni que, no exterior, fala ao telefone, desesperada)*⁶³⁶.

Conforme apontou Ivete Huppés, apartes, monólogos e confidências seriam importantes ferramentas para a construção do estilo teatral melodramático. A pesquisadora afirma que a função do mecanismo é “tão importante como variada”⁶³⁷, o que, de modo geral, significa dizer que ele auxiliaria na composição das personagens, através da apresentação de retratos contundentes do indivíduo; na economia dramática, possibilitando que se diga em poucas palavras o que precisaria de cenas inteiras para ser mostrado; e no envolvimento do público, criando entre o espectador e as personagens uma cumplicidade absoluta, que desemboca na já referida onisciência da platéia.

Neste sentido, a própria configuração formal adotada por Nelson Rodrigues em *Toda nudez será castigada* atenderia logo de início aos preceitos melodramáticos ao alternar cenas/ações com os comentários gravados da prostituta. Além de costurar o texto e potencializar a indiscutível carga trágica, o rádio adquire importante papel de confissão dos desejos mais profundos da prostituta. No primeiro ato, esta atribuição torna-se clara ao

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 1052.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 1073.

⁶³⁷ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 74.

revelar a reação de Geni ao primeiro encontro com o viúvo, já dando pistas, inclusive, da obsessão mórbida da prostituta pela morte:

GENI – Herculano, você me interessou de cara. Te confesso. Talvez porque havia uma morta. Uma morta entre nós dois. E a ferida no seio. Eu não sou como as outras. Eu mesma não me entendo. Aos seis, sete anos, eu vi um cavalo, um cavalo de corrida. Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos⁶³⁸.

Neste caso, além de revelar indícios da personalidade hipocondríaca e paranóica da personagem, o rádio parece servir também para levar à platéia um tipo de informação que não cabe no palco na forma de ação – lembranças, tempo passado, divagações -, facilitando desde então uma aproximação mais efetiva do público com a vida da prostituta. Vale lembrar aqui que, para Peter Szondi, uma importante tentativa de epicização do drama teria acontecido via dramaturgia de Eugéne O’Neill, por meio da transformação no significado de aparte, que deixa de transmitir informação à platéia, apenas, para adquirir importância idêntica ao diálogo, relativizando a ambos⁶³⁹. Esta ubiqüidade parece se configurar na estrutura de *Toda nudez será castigada*, posto que a história só pode se desenrolar graças ao enorme aparte da prostituta.

A questão da incomunicabilidade é tema freqüente na obra rodrigueana que parece ter atingido seu ápice com a criação do universo hermético de *Dorotéia*, na qual a protagonista não consegue se comunicar de forma satisfatória com seus parentes. Numa mesma direção, *Toda nudez será castigada* traz à tona aquela dificuldade de ouvir presente nas personalidades que não conseguem olhar para algo além do próprio umbigo. Exemplos desses diálogos que funcionam como confissões não faltam no texto. O primeiro deles, espécie de “monólogos inerentes aos diálogos”⁶⁴⁰, como define Szondi, acontece entre a tia e Geni, quando aquela vai contar a violação de Serginho:

⁶³⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1056.

⁶³⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Repa) São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 51.

⁶⁴⁰ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. (trad. Luiz Sérgio Repa) São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 156.

(Herculano foge gritando. Então, como uma louca, a tia começa a dizer coisas.)

TIA (andando pelo palco) – *Quando eu era garotinha, eu vi meu pai dizer uma vez: “Pederasta, eu matava!”* (com súbita energia para Geni) *Mas o menino não é nada disso. Um santo, um santo!*

GENI (desesperada) – *Madame, eu sei, eu sei! Eu conheço o Serginho! Ele vai ficar bom, não vai morrer!*

TIA – *Devia morrer. Era melhor que morresse. Mas não quero que ele morra. E papai vivia repetindo. Aquela coisa de sempre: Pederasta, eu matava! Matava!”* *Eu nem sabia o que era pederasta!*

GENI – *O que aconteceu com seu sobrinho, pode acontecer com qualquer um!*

TIA (repetindo) – *Pode acontecer com qualquer um!*

GENI – *Acontece muito nessas prisões!*

TIA (como uma demente) – *Acontece, acontece. Meu pai, se fosse o Hitler, mandava matar todos os pederastas. O guarda viu, estava lá e viu. Os outros presos viram. (com ferocidade) Você é mulher da vida, mas tem que me acreditar. Meu menino não conhecia mulher, nunca teve desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo.*

(Súbito, a tia vira-se para o alto. Fala nítido como uma fanática.)

TIA – *Meu menino era impotente como um santo.*⁶⁴¹

Muito do teor obcecado deste diálogo deve-se também à instauração de certo clima alucinatório no palco, componente típico do teatro de Nelson Rodrigues. Ainda assim, é fato que muitas vezes o autor parece aproveitar a comunicabilidade escassa e difícil entre suas personagens para revelar fatos de suas vidas que não poderiam ser encenados no palco, e vice-versa. O mesmo caráter de confissão transparece nos diálogos de Herculano com o padre e o médico, fundamentais para que a platéia receba o retrato exato das turbulências interiores do herói protagonista:

HERCULANO – *É rápido. Quando a minha mulher. O senhor sabe que eu tinha adoração – adoração! - por minha mulher. E quando ela morreu, eu estava disposto a me matar. Dois dias depois do enterro, descobri o revólver que tinha escondido. Tranquei-me no quarto. E, lá, cheguei a introduzir na boca o cano do revólver. Mas isso me deu uma tal idéia de penetração obscena. Desculpe, desculpe! Mas foi o que senti no momento: penetração obscena. Então, então desisti de morrer. (uma explosão) E, agora, fazem isso com meu filho! O senhor dirá que uma coisa não tem nenhuma relação com a outra. (espantado) Na minha*

⁶⁴¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1086.

*cabeça, as duas coisas se misturam. Não me matei, porque tive nojo, asco do sexo.*⁶⁴²

Outro exemplo de diálogo com caráter de monólogo acontece quando Patrício vai contar a Geni a história de sua primeira relação sexual. Basta a rubrica para se entender a situação: “Patrício já não se dirige para Geni. É como se falasse para um ouvinte interior”⁶⁴³. Ao fim da peça, ele diz à prostituta palavras que, na verdade, parece estar gritando para ele mesmo: “Hei de ver Herculano morrer. Hei de ver Herculano morto! Com algodão nas narinas e morto!”⁶⁴⁴. Serginho segue a mesma rota ao conversar com Geni sobre o ladrão boliviano, ainda no hospital:

SERGINHO – Ele! Ele! (como se falasse para si mesmo, esquecendo Geni) Fala espanhol! Fala espanhol! Eu que, antigamente, achava que espanhol era mais bonito que o italiano. (baixo) Nunca mais posso ouvir ninguém falar espanhol.⁶⁴⁵

A comunicação do dia-a-dia entre as personagens, no entanto, atinge seu grau máximo numa cena entre Geni e as tias:

(Escurece o palco. Luz sobre as tias. Geni aparece.)

TIA Nº 2 – Retire-se ou eu chamo a radiopatrulha!

GENI – Minha senhora, a senhora não sabe o que eu vim dizer. Eu vim aqui.

TIA Nº 3 – Ponha-se lá fora.

GENI (desesperada para a Tia nº 1) – A senhora, que me conhece, que falou comigo. Eu tenho uma coisa para dizer muito importante. (para a outra) Madame, deixa eu falar e depois eu vou-me embora!

TIA Nº 2 – Estava nua no jardim!

GENI – Pelo amor de Deus!

TIA Nº 3 – Uma vagabunda na nossa casa!

TIA Nº 1 – Mas fala! Depois do que aconteceu com Serginho nada mais me espanta! Você pode ficar nua!

TIA Nº 2 – Nada me espanta, nada, nada!

⁶⁴² RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1090.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 1066.

⁶⁴⁴ *Ibid.*, p. 1106.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 1097.

TIA Nº 1 – Fala de uma vez!

GENI – Madame, a senhora pode acreditar. Sou quem sou, mas sou diferente. (para a tia conhecida) Não sou como as outras. A madame sabe. Vou morrer de uma ferida no seio.

TIA Nº 3 (histericamente) – Se Serginho morrer, não quero autópsia!

GENI (erguendo a voz) – Foi praga de minha mãe! Tenho certeza. Primeiro, vai nascer um carocinho. Depois, abre a ferida. Tão certo como hoje é véspera de amanhã.

TIA Nº 3 (na sua obsessão) – Autópsia, não! Autópsia, não!

GENI – Preciso ver esse menino! Tem que ser já!⁶⁴⁶

Em outras situações, o rádio por meio do qual a moribunda narra sua história parece servir para comentar o que não era de bom tom ser encenado naquela época, recurso do qual Nelson Rodrigues se valeu em todo seu teatro, já que, afora a fama de pornográfico, fez questão de jamais representar em cena qualquer tipo de relação sexual. É o caso das confissões das preferências eróticas do casal:

GENI (voz gravada de Geni) – Então, começou a nossa loucura. Três dias e três noites sem parar. Virei o espelho para a cama. Te chamei para o jardim. Eu te pedía para me bater, me morder. Eu também te batia e te mordía. Ah, te dei tanto na cara!⁶⁴⁷

Ao mesmo tempo que se aproximaria da estética melodramática ao fazer de seu teatro palco de elementos estruturais típicos do gênero, Nelson Rodrigues continua apostando boa parte de suas fichas num ideário trágico. Orquestrando uma tensão absoluta, em nenhum momento sintetizada, seja através da subordinação da verve trágica à tipificação melodramática das personagens, seja através do enquadramento do excesso legítimo do melodrama à sobriedade do gênero trágico, *Toda nudez será castigada* sugere um modelo conceitual e temático trágico, retirado da própria modernidade vislumbrada como campo de dilaceramento, e um modelo formal melodramático, esboçado no curso de toda sua dramaturgia. Assim, se seu processo criativo, conferido na criação das personagens, situações e motes do texto, insinua incontestável potencial trágico, justificando a existência de indivíduos onde o Bem e o Mal encontram-se concentrados, as

⁶⁴⁶ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1092.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 1084.

surpresas e o tom folhetinesco corresponderiam à forma melodramática escolhida pelo autor para revelar esta potência trágica.

Toda nudez será castigada insinua-se, então, formalmente melodramática: embora apresente a unidade típica das tragédias “verdadeiras”, orienta-se segundo peripécias, surpresas e pistas de todo o tipo. Neste sentido, apresenta “o engendramento de um enredo pontilhado de incidentes”, que “são as reviravoltas bruscas no rumo da ação, descobertas ou revelações inesperadas, efetivadas pelas principais personagens em relação ao enredo ou entre si”⁶⁴⁸. A decisão de levar a história aos pedaços por meio da fala fragmentada de uma prostituta já morta já parece se apropriar de um recurso melodramático por excelência, embora resguarde ao mesmo tempo seu potencial trágico por trazer à tona uma situação, a morte, já circunscrita no campo do irremediável.

No âmbito do pensamento, no entanto, *Toda nudez será castigada* parece estar bastante distante do gênero melodramático, aproximando-se, mais precisamente, do universo tensional desejado pelos poetas trágicos. Não há aqui personagens-clichês; muito pelo contrário; Geni e Herculano, só para citar os principais, são muitos e vários ao mesmo tempo. É o viúvo desolado, o homem descrente com a vida após a morte da mulher, o homem de barba e olhar perdido, mas que também traz dentro de si o selvagem, o homem dotado de hipersexualidade, o herói obstinado em busca de sua experiência. Geni segue a mesma direção: prostituta, apaixonada, frágil, obcecada, maníaca, doce, fria, traidora. São muitas as suas faces, o que só mostra a afinção de Nelson Rodrigues com o gênero trágico já no instante de elaboração das personagens.

Seguindo este mesmo raciocínio, parece haver, entretanto, situações-tipo bastante específicas em *Toda nudez será castigada*, outra característica do melodrama. O mito da prostituta que se redime por amor, alcançado com ainda mais êxito por causa do suicídio da personagem, é um dos assuntos abordados à exaustão pelo gênero. Porém, o diferencial de Nelson Rodrigues, conforme já foi apontado, seria ter se valido de uma situação-tipo já canonizada pela tradição do melodrama para discutir assuntos de outra ordem, mais relacionados à complexidade de sua tensão temática. Ou seja, parece tratar-se do disfarce de um dilema trágico sobre uma fantasia de situação-tipo. A aparência é melodramática; a essência, motivação, trágica, indiscutivelmente trágica.

⁶⁴⁸ MOSTAÇO, Edécio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 24.

O tom de moralidade apontado por muitos críticos na dramaturgia rodrigueana parece decorrer em boa parte da sua tendência formal para o melodrama. A maneira como estrutura as cenas e o modo como faz suas personagens se expressarem, sempre entre extremos de gritos, lágrimas e rompantes, nunca entre sussurros, sugere que o dramaturgo se apropria de um modelo de aceitação popular, o melodrama, para discutir sentimentos que correspondem diretamente a certo potencial trágico, ideologia com a qual os brasileiros estiveram pouco familiarizados. Neste sentido, o dramaturgo teria adotado o melodrama como modelo formal neste momento específico de sua carreira, posto que antes ele se deixava entrever com mais categoria no excesso temático, provavelmente para envolver e facilitar a fruição da platéia, já que parece existir todo um inconsciente coletivo teatral no ocidente facilitador da fruição do melodrama.

Por trás da discussão de questões cruciais à condição humana, entretanto, transparece uma idéia de moralidade, para alguns; imoralidade, para outros. Descartadas as polêmicas, já parece certo que não se trata, na dramaturgia rodrigueana, da moralidade melodramática proveniente daquela “ética que visa premiar a virtude e condenar o vício”⁶⁴⁹, conseqüência direta da cosmovisão de um mundo dicotomicamente dividido entre os Maus e os Bons, ou em pólos positivos e negativos, como prefere Brook⁶⁵⁰. A moralidade rodrigueana soa *trágica*, ainda que o termo pareça incoerente. Não está lá para julgar as personagens, mas sim para apresentá-las por inteiro ao público. Antes de tudo, parece ser uma moralidade estética, a serviço do texto, e não ética, o que significa dizer que ela é mais derivada do que constitutiva.

É difícil pensar numa espécie de moralismo autoral condenando Herculano, homem sério e de posição social privilegiada, por seu envolvimento com uma prostituta, da mesma forma que não parece possível falar em “moral candente”, como defende Milaré.⁶⁵¹ *Vestido de noiva*, por exemplo, não edifica nenhum sentido; os fatos são entregues à platéia para encaminhá-la à mesma névoa de onde partiu. Embora parte da fortuna crítica tenha associado Nelson Rodrigues a um autor *moralista*, aquele que julga, com a mesma intensidade com que o público leigo o considerou numa primeira visada um autor *imoral*, o

⁶⁴⁹ MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 25.

⁶⁵⁰ HUPPES, Ivete. *Melodrama. o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 70.

⁶⁵¹ MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro*. In Revista Travessia (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

“tarado”, não parece haver aspecto moralizante na opção pelo desfecho infeliz para o protagonista. Primeiramente porque a tragédia parece ter acontecido porque o viúvo vinculou a descoberta da sexualidade ao amor, sentimento “sagrado” ao dramaturgo. Segundo, e principalmente, porque a “prova” de que a tragédia de Herculano nasce do vínculo errôneo estabelecido com a prostituta estaria no desenlace feliz de *Bonitinha, mas ordinária*. Aqui, a boa conduta de Edgard, que recusa o cheque do chefe, mesmo tentado pelos vícios dos “novos tempos”, encaminha o herói para um *happy end* ao lado da prostituta Ritinha, seu amor. A condição de prostituta não é em momento algum discutida, ou encarada como empecilho, já que é amor de que se trata, e o amor rodrigueano é aquele que sempre vence ao final.

Além do afastamento no trato com as personagens, no trabalho com a linguagem, muito mais informal do que a pressuposta retórica elevada do melodrama, no teor concedido à fábula, a maior distância entre *Toda nudez será castigada* e o melodrama parece ser que, enquanto o gênero cria toda uma estética providencial, onde o cristianismo adquire suma importância, o teatro rodrigueano ajudaria a pôr abaixo também toda esta estrutura religiosa – condenando mocinhos, salvaguardando vilões, impedindo realizações. Esta relação sugere certa apropriação de um gênero para criticá-lo na essência, ao mesmo tempo em que o realiza formalmente na superfície.

O principal diferencial estético de *Toda nudez será castigada* em relação às outras peças do autor estaria exatamente na margem que ela consegue alcançar, região fronteira, entrelugar entre o trágico e o melodramático. Trajetória que Nelson Rodrigues já vinha esboçando desde o início de sua carreira, vislumbrada aqui como construtora de uma poética que se tensionou esteticamente sempre *entre o melodramático e o trágico*, e que, depois de uma série de tentativas, muitas delas irregulares, mostrou-se plena e significativa no corpo de *Toda nudez será castigada*.

Das fendas do teatro à redução cinematográfica
insucessos na trajetória audiovisual

Dirão os idiotas da objetividade que nada de novo se pode fazer dentro do teatro. Isso é absolutamente falso. Tudo se pode fazer de novo. Eu diria que, apesar dos gênios, dos gregos, de Shakespeare etc. etc., o teatro é uma arte por fazer, uma arte que ainda está sendo feita. Portanto, o que se quer dos que o fazem é toda a sorte de originalidades⁶⁵².

Nelson Rodrigues

⁶⁵² RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 189.

1. O excesso como fenda: expressionismo e gargalhadas.

“A nossa opção, repito, é entre a angústia e a gangrena. Ou o sujeito se angustia, ou apodrece. E se me perguntarem o que quero dizer com a minha peça, eu responderia: que só os neuróticos verão a Deus”⁶⁵³.

A dupla tensão vislumbrada na dramaturgia de Nelson Rodrigues parece ter embasado a dimensão trágica do autor, posto que afirma a “vontade de vida” de suas personagens, ao mesmo tempo em que sugere o mal-estar imanente da ambigüidade de um tempo histórico dilacerado, a modernidade rodrigueana. Reduzir o seu teatro a esta conformação estética acabaria, no entanto, fragilizando justamente o *acúmulo* que nos serviu de ponto de partida para a compreensão de sua obra. A leitura detalhada de *Toda nudez será castigada* sugere, ainda, o reaproveitamento de outros estilos canônicos, seja por meio de resíduos apenas esboçados ou por aberturas esmiuçadas à exaustão. Dentre o universo resultante do movimento desta dupla tensão, é possível assinalar sobretudo as potencialidades de caráter cômico e expressionista.

As categorias do cômico e expressionismo, residuais se pensadas como conseqüências do processo de dupla tensão caracterizado nos capítulos anteriores, insinuam certa afinidade com a releitura do universo do autor realizada por muitos cineastas que se propuseram a adaptar sua dramaturgia. Da mesma forma que alguns filmes parecem ter reduzido a tensão propulsora de sua autoria num universo trágico, como sugere o filme *A falecida*, e num universo marcado pela sintetização no pornográfico, como insinuam os filmes *Bonitinha, mas ordinária* e *Os sete gatinhos*, outras adaptações trazem como resultado deste operar reducionista justamente a ênfase na comédia, gênero sempre em voga no cinema nacional, e no expressionismo, influência também de *Toda nudez será castigada*. O filme de Arnaldo Jabor diferencia-se de todas as opções anteriores justamente por partir de uma posição de acúmulo, desprezando a síntese, como sugere a própria dramaturgia rodrigueana.

O cômico e o expressionismo, recorrentes em boa parte do cinema sobre Nelson Rodrigues, parecem originar-se da observação lançada pelo autor para a realidade que

⁶⁵³ RIBEIRO, Léo Gilson. *O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 169.

buscava reconstruir no palco. De forma geral, é possível afirmar que seu teatro rejeita o realismo ortodoxo ao mesmo tempo que pretende reconstruir minuciosamente o ambiente social, o que nos leva a um outro paradoxo. Sua proposta poética parece desembocar na direção de um supra-realismo ou extra-realismo, afirmação que vai ao encontro do epíteto concedido por Magaldi: “realista que tinha horror à realidade”.⁶⁵⁴ Luiz Arthur Nunes define como “realismo processado”⁶⁵⁵ o projeto rodrigueano de recriar com fidelidade o ambiente em que transita ao mesmo tempo em que se distancia da realidade cotidiana. Resolver esta aparente contradição não parece tarefa impossível: para o autor, a realidade desejada como norte de sua poética está além das aparências exteriores; ela está embaixo, nas bordas, atrás do que se costuma enxergar.

Nunes acredita que a estratégia consistiria em operar de maneira paradoxal, transformando o paradoxo em ponto de partida, já que, ao mesmo tempo em que oculta a realidade atrás de diferentes máscaras, seria através desse ocultamento que o autor pretende desmascará-la por completo. O “processamento” do realismo parece acontecer através deste *transbordar de realidade* impresso pelo autor em toda a sua dramaturgia, umas peças mais, outras menos. Um excesso de realidade (não de realismo, o que seria bem diferente) que objetiva desvelar o que se esconde por baixo dos véus sociais, morais e éticos da sociedade de seu tempo, procedimento que explicaria também sua temática ancorada tantas vezes em processos de decadência. Seu realismo seria de fachada, como atesta Nunes⁶⁵⁶, já que para processar o realismo à sua maneira, o autor precisa submeter a realidade a uma deformação, seguida de uma construção e uma estilização. Nunes confirma esta hipótese ao afirmar que:

A impressão que se tem – principalmente nas obras realistas, mas até uma certa medida mesmo nas míticas – é que se está de fato assistindo a uma imitação da vida. Poderemos chamar, nesse caso, o método de Nelson Rodrigues de realismo processado. (...) Para Nelson Rodrigues, “processar a realidade” significa desmistificá-la, revelar o que jaz além do “fundo falso” das coisas, para utilizar um conceito de Flora Süssekind. Seu realismo é baseado na crença de que a superfície

⁶⁵⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, 277.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁶⁵⁶ NUNES, Luis Arthur. *Nelson Rodrigues: Um Realismo Processado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 251.

*exterior da vida é apenas uma fachada para esconder a essência das coisas.*⁶⁵⁷

A teoria do “realismo processado” talvez seja a mais adequada para a compreensão do universo ficcional de Nelson Rodrigues: é justamente neste processar de realidade que ele consegue subjetivar sua poética e imprimir sua marca autoral, diferenciando-se dos dramaturgos que, antes ou depois, lidaram com a questão da mimese em territórios marcados pela decomposição. O passo de Nunes torna possível a interpretação do realismo rodrigueano não como capaz de *mostrar* a realidade, apresentando no palco uma reconstrução superficial dos fatos que a compõe, ou seja, copiando-a, mas sim como *desvelamento* desta mesma realidade, objetivo alcançado principalmente com a ênfase na construção daquela parte “real” e “verdadeira” que palpita no subterrâneo. Neste sentido, o verdadeiro potencial renovador temático do seu teatro estaria no procedimento de entregar à sociedade aquele *lado pior* tantas vezes escondido: as quedas, as crises, as rupturas, as derrocadas, ou seja, todas as suas impossibilidades. Esta sugestão, inclusive, torna possível a alcunha de teatro político, sendo o termo “político” utilizado aqui na maior abrangência do seu significado.

A teoria de Nunes parece permitir um acréscimo: a maneira como observa a sociedade, o seu *processar da realidade*, revela-se, ao mesmo tempo, incutido de potências expressionistas, como se a deformação fosse justamente o modo como deseja revelar esta sociedade. De acordo com Sábato Magaldi, o drama expressionista é de extrema relevância para o teatro mundial porque se preocupou em reconduzir a alegoria e o emblema para o palco, onde estavam ausentes desde os teatros medieval e barroco⁶⁵⁸. Com a crise do naturalismo, do impressionismo e das primeiras vanguardas estéticas, o teatro indicou certa retomada nesta direção, renegando a ilusão, peça chave da poética aristotélica, o domínio da mimese, e dando maior ênfase à sugestão:

Estamos no reino da subjetividade, onde os processos metafórico (substituição) e metonímico (parcelamento) da constituição das linguagens não se constituem em “figuras” ou “ornatos” da expressão, mas passam a ser a própria natureza do discurso e da

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁶⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Alegoria e Drama Barroco. In Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie.* (trad. Luiz Costa Lima) São Paulo: Edusp, 1986.

representação, tanto em sua característica estrutural (significante) quanto semântica (significação)⁶⁵⁹.

Eudinyr Fraga defende que o Expressionismo, assim como outras correntes artísticas importantes e esclarecedoras do sentido contemporâneo de modernidade poética e estética, como o barroquismo e o Romantismo, seria uma maneira particular de observar o mundo que teve maior virulência no final do século XIX até o primeiro quarto do século XX, atingindo seu ápice a partir do fim da primeira grande guerra. Na acepção de Fraga, a visada exclusiva do gênero tem como pressuposto:

A expressão do homem dilacerado ante o caos universal que o rodeia, manifestando-se em visões subjetivas, frenéticas e delirantes. É a tomada de consciência diante do conflito entre as pseudo-realidades do mundo e a realidade interna de cada um, através da dor e do sofrimento (mesmo quando os dissimula na ironia e no derrisório). Nessa acepção pode se manifestar em qualquer época ou período histórico é que podemos conotar expressionismo na Antiguidade Clássica, na Idade Média, no Barroco, em todo o desenvolvimento dos séculos XIX e XX⁶⁶⁰.

A potência expressionista, caracterizada pela maneira como dado autor dirige seu olhar para o mundo onde busca a sua ficção, e não como corrente histórica de certo período definido, expressão estética que se encerra numa determinada época previamente delimitada, parece transparecer no teatro de Nelson Rodrigues como marca autoral e, sobretudo, como fenda aberta pela constante tensão entre o melodramático e o trágico. Fraga coloca como eixos de uma poética teatral expressionista quatro mecanismos de criação: o objetivo da síntese total, a fragmentação da narrativa, o clima alucinatório e o palco como espaço interno de uma consciência.

A aproximação da dramaturgia rodrigueana de uma potência expressionista torna-se possível porque esta ficção vale-se de sua natureza alegorizante para referenciar o real, sem pretender ser ou imitar este real. Para atingir o intuito de ser real sem, no entanto, imitar a realidade, conta com alguns truques que diretamente remetem ao autor.

⁶⁵⁹ MOSTAÇO, Edélcio. *Costuras de um Vestido*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 205.

⁶⁶⁰ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 19.

Antes de tudo, a idéia de retratar a realidade através da *sugestão*, e não da *imitação*, acaba provocando condensações (no *ethos* das personagens, no ritmo da peça, na concisão do enredo central) e deslocamentos (de objetivos, de ênfases) de todo tipo. Outra relação parece estar na afirmação de que este tipo de narrativa possui um ritmo bem definido, “hermética e impermeável às interpretações inimaginosas, exigindo do espectador melhor uso da intuição, da associação, da ressonância”⁶⁶¹.

A dramaturgia de Nelson Rodrigues relaciona-se às convicções expressionista de tema e palco ao optar fazer *referência* ao real, sem, portanto, apresentar nenhuma proposta na direção da imitação ou representação “convencional” deste real. Enxergando além da teoria de Nunes, pode-se dizer que a realidade é processada pelo dramaturgo segundo categorias expressionistas. Ou seja: enxerga-se a realidade, processa-a segundo preceitos expressionistas, proveniente daí o *aumento* e a *deformação*, o *excesso* que define seus textos para o teatro, e entrega-se a realidade de volta ao público. A descrição do cenário de *Álbum de família* parece confirmar o potencial, já no âmbito da *mise-en-scène*.

*Altar todo enfeitado. Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado – que vai do teto ao chão. Nota importante: em vez do rosto do senhor, o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas.*⁶⁶²

Um dos mais significativos campos de atuação do expressionismo na dramaturgia rodrigueana parece ancorar-se justamente na sugestão à morbidez, adotada pelo autor como marca de criação. Mortes, doenças e personagens que idealizam o próprio funeral pontuam praticamente toda a sua dramaturgia, desde as mais óbvias, como a Zulmira de *A falecida*, boa parte da peça correndo atrás de seu enterro de rainha, até aquelas nas quais os sentimentos de morte e destruição transparecem com mais sutileza, mas não menos entranhados, como o próprio Herculano, protagonista de *Toda nudez será castigada*, eternamente preso à imagem da mulher falecida, e Geni, personagem da mesma peça, obcecada pela certeza de que vai morrer de câncer no seio.

⁶⁶¹ MOSTAÇO, Edécio. *Costuras de um Vestido*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 206.

⁶⁶² RODRIGUES, Nelson. *Álbum de família*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 545.

A dicção expressionista transpareceria não somente na elaboração dos enredos, marcadamente relacionados a deformações de todo tipo, com o intuito quase absoluto de enfatizar características de caráter e de ação, como também na própria estruturação da dramaturgia. Conforme já foi escrito, a narração expressionista tem como alicerce a concentração de certas características nas personagens e a condensação das ações. No âmbito da estruturação das peças, este processo de condensação de ações resulta em histórias enxutas, sem prender-se a análises psicológicas, como acontece no teatro “desagradável” do autor, ou sociais, marca do teatro vigente no período.

Desta forma, quase todas as peças que sucederam *A falecida* parecem ter trabalhado com enredos prosaicos condensados para melhor extrair o fundamental, operando numa espécie de realismo concentrado. A condensação temática e a concentração moral das personagens trazem como consequência principal a preocupação de chegar logo ao desenlace da trama, como aponta Sábato Magaldi⁶⁶³. As confrontações e as reviravoltas, por exemplo, tipicamente melodramáticas, são carregadas de amor e ódio, muitas vezes dos dois ao mesmo tempo, e se desdobram até o desfecho em soluções imprevistas, o que exemplifica a maneira como o autor orquestrou em seu teatro carioca a tensão entre o melodramático e o trágico. Advém daí, então, uma das derradeiras renovações estéticas promovidas por Nelson Rodrigues no âmbito do teatro nacional: a substituição da técnica teatral (canonizada) que fazia explodir no último ato os acontecimentos e as escolhas dos protagonistas expostos no primeiro por um *desenvolvimento linear*, ligado mais a episódios curtos que se completam e complementam, aliados aos já costumeiros *flashbacks*.

A potência expressionista influenciaria também a própria constituição das personagens, bastante emblemáticas e com características fortemente definidas. Por causa da concisão no talhe dos indivíduos, muitas vezes as personagens do autor foram analisadas como frutos de uma espécie de vertente irônica de sua poética, inclusive pela crítica⁶⁶⁴. A expressão estética do seu expressionismo dentro do universo das personagens, porém, sugere mais certo viés essencialmente caricatural, afinado à proposta da corrente alemã,

⁶⁶³ PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 275.

⁶⁶⁴ Eudinyr Fraga, em *Nelson Rodrigues Expressionista*, é um dos críticos que adota a ironia como marca registrada da poética do autor.

do que uma possível abordagem irônica de suas vidas, posto que não parece haver espécie alguma de julgamento moral nem distanciamento necessário entre personagens e autor para que floresça a ironia.

As personagens de Nelson Rodrigues sugerem construir suas verdades éticas através da deformação, instrumento também típico do Expressionismo. O procedimento não deve ser confundido com *representar uma verdade*, o que daria uma conotação mimética que as personagens do teatro rodrigueano, enquanto estruturas ficcionais, não possuem, ou pelo menos possuem em pequena escala, mais como consequência de todo o desenrolar da peça do que como causa e fundamentação primária. Percebe-se claramente em Zulmira, de *A falecida*, Edgard, de *Bonitinha, mas ordinária*, e Boca de Ouro, da peça homônima, esta dinâmica expressionista de construção das personagens.

A frustração inerente a Zulmira - sugerida pelo autor como um elemento comum à pobreza que, sem meios de estruturar o presente, projeta num enterro de luxo suas ilusões de vencer na vida - é deformada a ponto da personagem subir ao palco com esta idéia fixa - obsessão que, de tão poderosa e absoluta, dirige praticamente toda a sua ação. Não parece haver, entretanto, um trabalho de ironia sobre esta condição; o procedimento do autor é colocar sob lente de aumento certa realidade pinçada por ele. Zulmira, neste sentido, não representaria no palco as pessoas que agem assim. Antes, ela *constrói* no palco esta verdade – para Nelson Rodrigues, inerente à própria condição humana. Nesta mesma linha de raciocínio, Boca de Ouro não seria apresentado ironicamente como o estereótipo, entendido aqui na definição de Pavis⁶⁶⁵, do bicheiro malandro, mas sim como a personagem através da qual o autor irá transpor para os

⁶⁶⁵ PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 144.

Pavis entende o estereótipo como:

“Concepção congelada e banal de uma personagem, de uma situação ou de uma improvisação.

Distinguem-se, no teatro, vários elementos estereotipados; personagens muito tipificadas, situações triviais e muitas vezes repetidas, expressões verbais em formas de clichês, gestualidades sem invenção, estrutura dramática e desenrolar da ação sujeito a um modelo fixo.

1. Personagens: Os estereótipos falam ou agem de acordo com um esquema previamente conhecido ou extremamente repetitivo. Eles não têm a menor liberdade individual de ação, não passam de instrumentos rudimentares do autor dramático. Sua ação é mecânica, eles são considerados como que num retrato-robô. Muitas vezes são produtos de uma longa evolução literários e ressurgem sob formas ligeiramente variadas.” Para complementar, Pavis afirma que os estereótipos não assumem nenhum risco artístico ou ideológico: eles usam idéias recebidas e evidências incontroladas.

Porém, em seguida, o autor traça um paralelo com aquilo que acredita ser uma espécie de uso criativo dos estereótipos.

palcos uma das verdades do mundo dos morros cariocas. Sobre isto, Tristão de Athayde já apontava suas conclusões ao analisar a obra na década de 70:

Em vez de julgar que a exibição da lama social fosse um escândalo, provocou esse escândalo como um meio violento de revelar a sociedade a si mesma, no que tinha de mais sórdido. Não só não temeu o escândalo, mas o provocou, digamos assim, homeopaticamente, como um processo, não só de cura, pelo menos de tomada de consciência de si mesma, por uma sociedade inconscientemente corrompida. Não foi um escritor moralista, no sentido edificante da palavra. Não fez teatro moral, como queria Machado de Assis. Fez teatro imoral, como instrumento de arte, antes de tudo. Mas conseqüentemente, como um castigo, no sentido do romano Juvenal. Por isso mesmo, não usou da ironia, mas da caricatura, como instrumento de expressão estética. Seus personagens não são copiados fotograficamente ou simbolicamente da realidade mais crua. São caricaturas que procuram gerar a verdade pela deformação. Teatro caricatural, como a pintura de Picasso. Teatro de intencional mau gosto, como acinte ao bom gosto burguês, hipocritamente defendido por uma sociedade que, no fundo, não crê na vida eterna, como ele acreditou pateticamente⁶⁶⁶.

Afora a utilização consciente da obsessão como ferramenta de elaboração de uma proposta poética cuja ênfase estética se encontra no abismo, a potência expressionista encontrado no teatro do autor ajuda a elaborar também uma idéia de opressão que, embora mais acentuada na narrativa de *Toda nudez será castigada*, impregna toda a sua obra teatral. Ronaldo Lima Lins⁶⁶⁷, inclusive, defende a opressão como o grande tema rodrigueano, vislumbrando seu desdobramento no conteúdo a partir da sensação de clausura comum às personagens, em especial as pertencentes às “tragédias cariocas”, elementos que nascem justamente da obsessão inserida pelo autor nos textos. O exemplo está em *A falecida*, peça que inaugurou seu teatro do cotidiano:

Não há para Zulmira, em A falecida (1953), para seu Noronha, nem para qualquer um dos seus personagens, como resolver semelhante impasse. As obsessões que giram em torno dos motivos do pecado e da pureza resvalam para a ruína e para o processo negativo de revelação do homem na proporção em que as saídas se fecham e se reduz, até o

⁶⁶⁶ ATHAYDE, Tristão de. *Caminhos e Descaminhos*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 288.

⁶⁶⁷ LINS, Ronaldo Lima. *Apenas ali, depois de um túnel*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 250.

*estrangulamento, o espectro da esperança. As correntes sociais em movimento, presentes (o contínuo configura as distorções da hierarquia), insinuam e denunciam uma realidade cuja dinâmica se volta para dentro – e não para fora – prestes a implodir, mais do que a explodir, na compulsiva repetição de seus sintomas.*⁶⁶⁸

Parece ser na compreensão do universo de *Toda nudez será castigada*, porém, que as categorias expressionistas de elaboração de enredo e ação teriam se desenvolvido com mais clareza. Já no primeiro ato, Herculano grita para Geni: “Há entre nós e a loucura um limite que é quase nada”⁶⁶⁹. A frase do protagonista sugere a própria proposta de Nelson Rodrigues no texto: explorar o nebuloso limite que separa sanidade de demência. A organização de um mundo dentro deste universo limítrofe, onde lembrança se confunde com realidade e obsessão se traveste de normalidade, condiciona a vida das personagens a uma coexistência bastante próxima ao delírio absoluto. *Toda nudez será castigada*, além de discutir a derrocada da família brasileira, ou talvez até por isso, enfatizaria em sua radiografia da sociedade a idéia de um mundo degenerado, espaço de convivência humana onde a decomposição parece permanente e inadiável.

Embora a inclinação para o delírio, proveniente da opção pelo retrato de uma sociedade em processo implacável de degeneração, sirva para aproximar o texto de potências expressionistas de imediato, seu antepenúltimo trabalho apresenta relações ainda mais fecundas e numerosas com esta corrente estética. *Toda nudez será castigada* elabora antes de tudo uma história cravada de obsessões, em parte as responsáveis pela própria caminhada das personagens em meio a um mundo tão visivelmente deteriorado. A análise destas obsessões, bem como de toda a opressão e repressão que fundamenta o texto do autor, será iniciada, então, à luz dos preceitos expressionistas defendidos por Eudinyr Fraga em seu livro *Nelson Rodrigues Expressionista*

Além de se encaixar perfeitamente naquele tipo de “teatro expressionista carregado de uma visão trágica e desolada da existência”, em detrimento “ao mais satírico e debochado”⁶⁷⁰, a peça parece atender às inclinações principais sugeridas por Fraga: o

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁶⁹ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

⁶⁷⁰ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 39.

objetivo da síntese total, a fragmentação da narrativa, o clima alucinatório e o palco como espaço interno de uma consciência. A síntese total deve ser compreendida em articulação com a pulsão expressionista para a criação de personagens com características bem delimitadas (em nenhum momento em conflito com a estética do acúmulo defendida nesta tese) e perfis de caráter fortemente definidos, aproximando-os desta forma de noções de clichê e estereótipos, que, embora não funcionem como os arquétipos de suas peças míticas, conseguem transmitir aquela impressão de “indivíduos concentrados”, já referida anteriormente.

Geni, Herculano, Patrício e Serginho, só para citar as personagens principais, possuem cada uma delas personalidades pouco “esféricas”, planas, no entender de Antonio Candido⁶⁷¹, onde se condensam ao extremo características que, de tão fortes e exclusivas, servirão para imprimir à peça uma idéia de síntese absoluta que não pertence, de certa forma, à proposta modernista de relativização de conceitos e valores dentro da obra artística. Herculano, embora seja vários, o é em períodos distintos que corroboram com o desenvolvimento do enredo; quando é casto, pensa apenas em se suicidar; quando conhece Geni, entrega-se a noites intermináveis de prazer. Fraga cita Zamora para explicar com mais clareza a questão:

A soma das possíveis excitações em uma ou poucas imagens, obsessões ou, para não simplificar, linhas semânticas. A obra resultante não tratará de representar uma realidade mimética, diferente da sua própria e sem referência; ao contrário, procurará comentar os dados daquela em sínteses sugestivas, sem dela fugir, envolvendo-a fortemente, de forma exacerbada, transfigurando-a. Como diz Roth, decididamente deformada, a favor de outra: prisma pelo qual o movimento aparenta-se ao simbolismo⁶⁷².

A exposição acima justifica a condensação das personagens e o extrapolamento da miséria do mundo familiar retratado pelo autor ao revelar o trabalho do Expressionismo sobre a técnica da deformação no retrato da realidade, conseqüência de sua tintura carregada. O exagero da deterioração do mundo em que está afundado Herculano, no qual se edifica sua própria família, responde pela maneira encontrada pelo dramaturgo para

⁶⁷¹ CÂNDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 62.

⁶⁷² FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 26.

revelar uma parte da sociedade de então, profundamente atrelada aos conceitos de opressão que marcaram os velhos tempos em relação ao sexo. O fato de suas personagens serem, portanto, emblemáticas de estruturas rígidas, ainda que não fixas, com Herculano retratando a difícil tomada de decisão, e Geni bastante próxima da idéia de morte que tanto lhe atormenta os pensamentos, hermeticamente fechadas em seus próprios mundos, incomunicáveis até certo ponto, justificaria a própria proposta de demonstrar a deterioração moral na qual está mergulhada a família moderna.

A visada aqui parece ser mais uma vez a realidade escondida, indícios de uma proposta autoral no sentido de buscar no grotesco e no mórbido um sentido para o mundo, bem como para explicar a própria trajetória de suas personagens. No caso desta peça em específico, a própria inclinação pelo retrato de um mundo, a casa de Herculano, em permanente estado de decomposição, já pode ser apontada como um recurso extremamente expressionista. Na realidade, o choque entre a autoridade constituída e aqueles que seriam as vítimas injustiçadas dessas convenções do poder constituiriam certa unidade temática que orienta boa parte dos textos influenciados pelo gênero.

Ora retratos vivos de uma autoridade já em desintegração, caso de Herculano, ora pinturas daqueles que se opõem à ordem e não vêem problema em lançar tudo abaixo, afinal não existe nada em sua vida para cair junto, caso de Patrício e da família de *Os sete gatinhos*, as personagens desta peça parecem construir suas trajetórias espremidas entre poderes capazes de gerar as mais variadas conseqüências. No mundo pessimista do autor, porém, são raras as possibilidades de desenlace; em geral, as opções seriam a negação absoluta desses poderes, trazendo como conseqüência o vazio totalizante e irrestrito da vida de Patrício, ou a total subserviência a eles, o que gera um descompasso entre a pessoa e o seu tempo, como acontece visivelmente com Serginho e Herculano, absolutamente alheios ao mundo contemporâneo no princípio da peça.

Dentro da proposta de construção de uma família em desintegração, nada mais natural do que um palco onde, mais do que a realidade, o que parece visto pela platéia é a consciência obsessiva, delirante e deturpada que embasa o pensamento nervoso dessas personagens. O palco de *Toda nudez será castigada* aproxima-se bastante do ideário expressionista, principalmente se relacionarmos o mecanismo de retrato do inconsciente à fragmentação da narrativa, considerada outra base do expressionismo teatral moderno. À

semelhança das peças *Perdoa-me por me traíres*, que dialoga claramente com o conjunto de textos criados na esteira de *A falecida*, e *Vestido de noiva*, *Toda nudez será castigada* consegue aliar renovação temática a inovações significativas também no âmbito estrutural, como a opção pela voz de um narrador fantasma.

O clima alucinatório, portanto, decorreria da opção por contar a história quando o desfecho já alcançou o espaço do irremediável. Geni já está morta, Herculano já não tem mais para onde fugir, o mundo já desmoronou. A partir de então, desde a primeira declaração da prostituta na fita deixada como legado, o palco é povoado por versões delirantes de uma personagem nos seus minutos anteriores à morte, estado alucinatório onde tudo é condensado e exposto sem medo, afinal já não há mais nada a perder. Neste movimento de derrocada, os acontecimentos são rápidos, e não há tempo para se buscar saída. Herculano decide mandar Geni para sua casa no subúrbio, mas a cena não dura mais que trinta segundos. Logo em seguida o protagonista já está na sala do médico discutindo as esquisitices do filho Serginho⁶⁷³. O ritmo nervoso que Nelson Rodrigues imprime no texto, inclusive, parece responsável pela visada artaudiana desenvolvida pela peça, principalmente ao “devolver ao teatro a noção de uma vida apaixonada e convulsa”⁶⁷⁴, imagem exata do universo fundador da família de Herculano.

Dois cenas curtas explicitam com bastante clareza o potencial expressionista sugerido em *Toda nudez será castigada*, pequenas mas significativas amostras de como o autor trabalha com as potencialidades do gênero no âmbito do espetáculo. A primeira delas marca a passagem do primeiro para o segundo ato e traz Geni convencendo Herculano a manter relações sexuais novamente com ela. Herculano aceita e vai tirando a roupa. O componente expressionista transparece no final, quando Geni diz que Herculano só toca nela casando e solta uma gargalhada tipicamente expressionista:

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

⁶⁷³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1079.

⁶⁷⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 143.

(Geni dá gargalhadas de bruxa.)⁶⁷⁵

A *gargalhada de bruxa* com que Geni finaliza o primeiro ato só é comparável, no âmbito do expressionismo de espetáculo, ao antimimetismo cênico proposto pelo dramaturgo já no início da narração da prostituta através da fita deixada para Herculano:

GENI – Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei.
*(Ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patrício e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patrício e as tias permanecerão imóveis e mudos)*⁶⁷⁶.

A caracterização da *mise-en-scène*, concebida por meio das rubricas e marcações de palco, foi elemento determinante para a tintura expressionista tanto quanto foram as temáticas quase sempre estruturadas sobre algum tipo de decomposição. Desde sua estréia, o dramaturgo vinha demonstrando potencial para as deformações presentes no palco, disposição bastante ressaltada já nas críticas à *Vestido de noiva*. A maturidade deste projeto, ao menos no âmbito da cena, parece ter sido alcançada em *Perdoa-me por me traíres*, texto de 1957, onde a encenação é concebida quase inteiramente num modelo expressionista, deixando de ser velada, como acontecia anteriormente: “De vez em quando tia Odete passa pela cena. E quando está ausente, sua sombra, engrandecida, é projetada no fundo do palco, andando de um lado para o outro”⁶⁷⁷. O agigantamento da personagem da tia Odete, sabe-se depois, resumiria a deformação da mente distorcida do protagonista, tio Raul, além de constituir ameaça constante à sua vida, já que ela ficou muda após presenciar um assassinato cometido pelo próprio filho.

Além das características apontadas por Fraga como definidoras do estilo expressionista, é possível aproximar já a própria temática de *Toda nudez* deste universo. Na realidade, a relação inicia-se já no próprio subtítulo da peça, “obsessão em três atos”: ao mesmo tempo causa e conseqüência da tensão presente no texto, a obsessão parece funcionar como a matéria-prima mais marcadamente expressionista desta obra do

⁶⁷⁵ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1069.

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 1052.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 823.

dramaturgo. Embora Valdez Cardoso Gomes defenda a obsessão como traço comum a toda a obra do autor⁶⁷⁸, Fraga garante que esta inclinação poética alcançou máxima criação em *Toda nudez será castigada*.

Para Gomes, a obsessão presente no texto rodrigueano transpareceria nas escolhas temáticas, sempre repetitivas e reiterativas. São os casos de duas irmãs apaixonadas pelo mesmo homem (mote central de sua mais famosa peça, *Vestido de noiva*, além de *Álbum de família*, *Perdoa-me por me traíres*, *Os sete gatinhos*, *O beijo no asfalto* e *A serpente*, seu último trabalho, citando apenas o seu teatro) e os amores incestuosos, tema indireto de *Toda nudez será castigada*. Dentro da perspectiva de uma poética geral do dramaturgo, a escolha obsessiva por esses temas apresentaria intensa relação com a idéia de desmanche da família, ao mesmo tempo causa e consequência dos novos tempos, um dos grandes baluartes da dramaturgia rodrigueana – assunto maior, como já se viu, de *Toda nudez será castigada*. Sábato Magaldi também ressaltou a importância dos repetidos temas para a compreensão do teatro do autor, assinalando que a repetitividade teria sido aproveitada criativamente pelo dramaturgo, não tornando seu projeto ficcional cansativo ou desgastado em nenhum momento:

*Na trajetória de Nelson Rodrigues ressaltam numerosas obsessões, que poderiam sugerir a imagem de um dramaturgo repetitivo. Procedimentos, situações, personagens são retomados, dentro de um universo coeso, onde nunca se sente a quebra de unidade. Pessimismo inflexível, fincado na condição trágica da existência, serve de base à filosofia da quase totalidade dos textos. Esse quadro tenderia a configurar, senão a monotonia, ao menos uma obra pouco variada. Não é o que se dá na prática, porém. Nelson contornou a possível falha, debitável a essa característica, entregando-se ao vôo da imaginação. Ficcionalista de mil histórias, ele inventou tramas muito diferentes, sustentadas por idéias de originalidade palpável. As peças se baseiam em episódios que recusam o trivial (...)*⁶⁷⁹.

A repetitividade não se apresentaria de forma apenas temática como textual, porém, já que o dramaturgo trabalha também nesta obsessão delirante que é *Toda nudez será castigada* com a idéia das palavras repetidas e dos discursos reiterativos. Geni afirma

⁶⁷⁸ GOMES, Valdez Cardoso. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 247.

⁶⁷⁹ MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 96.

constantemente que vai morrer de câncer no seio. Patrício clama sua vingança contra o irmão diariamente. As tias apregoam o pecado do sexo em seus próprios cotidianos. Serginho, nos dois primeiros terços da peça, só tem como assunto e lembrança a mãe morta. Neste panorama, Nelson Rodrigues vale-se da linguagem para reiterar constantemente sua visão sobre o mundo. Ainda que esteja distante das quarenta e tantas inserções da frase “O mineiro só é solidário no câncer”, em *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária, Toda nudez será castigada* sem dúvida parece dialogar com as características de uma linguagem expressionista:

A linguagem expressionista foi um dos elementos mais inovadores na cena da época. Perde, em grande parte, sua função referencial, ressalta a função emotiva e estética, mas adquire também caráter fático, já que as personagens, mesmo quando estão aparentemente dialogando, em verdade monologam, em frases repletas de exclamações, reticências, travessões (que equivalem em alemão às reticências). Repetem-se constantemente as palavras, frases, idéias, caracterizando o texto como se fosse uma oração e criando uma envolvente atmosfera de liturgia religiosa⁶⁸⁰.

A dramaturgia rodrigueana sugere obsessão tanto na parte estética quanto poética, o que significa dizer que sua obsessão não chega ao público somente através de personagens dominadas por idéias fixas, numa criação estética, como Geni e seu câncer no seio, ou Serginho e seu amor exagerado pela mãe, como faz parte da própria criação poética do autor, obcecado ele próprio por vários tipos e situações que se reproduzem no curso de toda sua obra ficcional, tanto na literatura quanto nas diversas fatias de seu teatro. Personagens obsessivas criadas por um dramaturgo igualmente obsessivo, tanto no conteúdo, “Sou um dramaturgo, um romancista, um cronista que não tem medo da repetição. Eu me repito com o maior despudor, usando uma metáfora 150 vezes e mantendo as mesmas ações e situações em várias peças, romances e crônicas”⁶⁸¹, quanto na forma, “Não tenho o menor escrúpulo de usar duzentas, trezentas vezes, a mesma metáfora. Por que não insistir numa imagem bem sucedida? Aprendi que as coisas ditas uma vez, e só uma vez, morrem inéditas”⁶⁸².

⁶⁸⁰ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 31.

⁶⁸¹ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 67.

⁶⁸² IDEM. *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995, p. 67.

A *obsessão* parece ser fruto direto desta fenda expressionista aberta em toda a sua dramaturgia, ressignificando, em sua contrapartida, a própria tensão entre o melodramático e o trágico. Na verdade, a obsessão de seu teatro, e mais especificamente em *Toda nudez será castigada*, pode ser interpretada como conseqüência maior da lupa deformadora imposta pelo estilo a alguns pontos, aumentando-os exageradamente numa deformação constante, e construindo, muito mais do que representando, uma realidade bastante específica no palco. Aqui, todas as personagens cultivam suas obsessões com cuidado e zelo destinados a animais de estimação. Hipocondríaca, Geni camufla sua forte inclinação para a morte por meio do medo patológico por doenças, em especial o famigerado câncer no seio. Sua atração, e ao mesmo tempo repulsa, pela morte é tão grande que sugere, inclusive, que sua aproximação à família de Herculano só se justifica através de sua caminhada rumo ao fim absoluto.

Ao mesmo tempo, a máxima do autor “Eu não existiria sem as minhas repetições”⁶⁸³ guia a trajetória das personagens e acaba se tornando responsável por suas peripécias, reviravoltas e desfechos. Por trazer criaturas que caminham no abismo, transitando em mundos suspensos por um fio, *Toda nudez será castigada* apresenta personagens com tanta “vontade de vida” reprimida que, ao menor sinal, lançam-se na aventura, em total desvario. Assim é Herculano, ao afogar-se em sexo desmedido e paixão súbita por Geni, logo que vê a prostituta nua numa foto; assim é Geni, ao trocar Herculano por Serginho sem ao menos pensar nas conseqüências ou entender as circunstâncias de seu próprio ato; assim é Serginho, que se joga de cabeça na própria homossexualidade com o seu estuprador. Basta um pequeno sinal para que essas personagens mudem a trajetória de suas vidas e deixem aflorar suas outras obsessões.

As obsessões de Herculano, por sua vez, variam no decorrer da peça, revelando sempre a certa inclinação interior em que se encontra o protagonista. Num primeiro momento, quando ainda cultivava barbas por fazer trancado no quarto somente com seus pensamentos suicidas, era a obsessão pela mulher morta e pela castidade que norteava suas ações. No primeiro terço do primeiro ato, Herculano só pensava na falecida e suas palavras transformam a ex-mulher numa espécie de santa a ser eternamente venerada. Seu tempo era o do passado, das reminiscências e da névoa que encobre tudo o que já foi – diferente da

⁶⁸³ *Ibid*, p. 3.

prostituta, em constante projeção de futuro. Após seu encontro com Geni, entretanto, passa a se guiar pela obsessão pela prostituta, representante máxima da vida que corre paralela ao opressivo universo de sua casa, e pela própria sexualidade. A partir de então, todas as atitudes do viúvo serão desviadas para a direção daquele que parece ser o seu objetivo maior de então: casar-se com Geni. Há, como se pode perceber, uma interessante inversão na personalidade do protagonista, porém a marca da obsessão permanece, mudando apenas o seu objeto.

A principal peculiaridade nas variações do temperamento de Herculano parece ser a intensidade com que elas se formam. Como convém aos textos inspirados pela estética expressionista, não há opções: ou o protagonista se apresenta como o viúvo apaixonado que ruboriza à simples menção da palavra sexo, ou como o homem que passa três dias ininterruptos trancados num prostíbulo, numa maratona de doze relações sexuais. Neste sentido, Herculano dá mais uma prova de seu potencial gigantesco de “herói expressionista”, expressão cunhada por Magaldi especialmente para o protagonista. Ou se é tudo, ou não se é nada, ambigüidade e jogo de duplos que, ao mesmo tempo em que assinala um importante expoente expressionista do texto, parece originar-se também da carga de coragem imposta pelo potencial trágico do enredo.

Racional, frio e calculista, Patrício pode ser tomado como a única personagem que possui distanciamento crítico para enxergar com clareza todas essas obsessões. Sua inteligência, acima da média das pessoas da casa, configurou-lhe com um poder que permite a manipulação de mundos e indivíduos a favor de seus objetivos, assim como a lucidez dotou-o de poderes particulares para desvendar o mal-estar. Ao mesmo tempo em que está um degrau acima, enxergando minuciosamente todos os contornos e dobras, apresenta-se, ele também, envolvido por demais com sua própria sede de vingança. Descartada a hipótese de ter como motivo a recusa de Herculano em evitar a falência de sua empresa, resta a possibilidade de ser, Patrício também, marionete de suas próprias obsessões. Neste caso, uma vingança contra sua existência sem sentido por meio da destruição do irmão, que, afinal de contas, conseguiu trabalho decente, mulher e filhos, três valores significativos para a sociedade, e a própria casa, onde transita. O expressionismo de Patrício, portanto, parece transparecer nesta sua unidade vingativa, já que não existe vida na

personagem que não possua algum ponto de intersecção à sua idéia fixa pela vingança do irmão.

Serginho seria parecido com o pai em suas obsessões. Inicialmente casto, como prova a averiguação diária das tias sobre as cuecas do menino, interpretadas por elas como objetos onde o desejo transparece, Serginho não consegue se desvencilhar da imagem da mãe morta. Vai todos os dias ao cemitério, exige que o pai só saia de casa em luto fechado e afirma categoricamente que é beijado pela falecida todas as noites antes de dormir. Exigindo que o pai se abstenha de qualquer tipo de relação sexual pelo resto da vida, apresenta total afinidade com o universo de desintegração ao qual sua família está submetida. Guardiã do passado e dos valores antiquados que regem o lar do viúvo, Serginho aproxima-se das tias na tentativa de manter estável uma estrutura em ponto de ebulição. Porém, assim como acontece com o protagonista, a reviravolta vem com toda força na vida do adolescente; em certa medida, ambos transformam a obsessão pela castidade em obsessão sexual. Vão de um extremo a outro: do medo obsessivo do ladrão boliviano à fuga amorosa; do luto fechado às doze relações sexuais subseqüentes; da recusa ao próprio corpo ao envolvimento com uma prostituta.

Quando é estuprado pelo ladrão boliviano, na cadeia, parece violado não apenas fisicamente como, e principalmente, violentado em todos os seus princípios e valores, “contra o arcabouço de vida no qual ela se amparava”⁶⁸⁴. Este ato limite, além de obrigá-lo a se colocar diante da sexualidade, maior tabu de sua vida até então, altera definitivamente as bases de sua trajetória. A partir da violação, como Herculano e as tias preferem chamar o estupro, Serginho não recebe mais os beijos de boa noite da mãe morta. Afora o sumiço materno, interpretado por ele como uma decepção por parte da falecida, Serginho entrega-se ao sexo com a prostituta com um furor de fazer inveja ao próprio herói expressionista Herculano. Assim, nasce uma nova impossibilidade na dramaturgia rodrigueana: a impossibilidade de existência de uma coluna do meio, espécie de meio-termo nas ações das personagens que habitam seu teatro.

Além da entrega repentina ao sexo, Serginho entrega-se também com idêntica intensidade à vingança de seu pai, já que descobre nesta espécie de epifania proporcionada

⁶⁸⁴ LINS, Ronaldo Lima. *Teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 146.

pelo estupro, que sempre odiou Herculano, antes mesmo da morte de sua mãe. Assim, a vingança de Herculano passa a se consumir através do adultério incestuoso em que se lança com Geni. Por outro lado, a potência expressionista transparece claramente no extravasamento da sexualidade do menino por meio de sua fuga com o ladrão boliviano, muito embora reafirme também, com seu caráter de surpresa e peripécia, a tensão entre o melodramático e o trágico. Ainda que o prazer tenha vindo da dor de um estupro, Serginho confirma sua trajetória expressionista ao lançar-se sem receio no mundo de prazeres do sexo.

Em última instância, Geni, Patrício, Herculano, Serginho e as tias parecem unidos por uma profunda obsessão pela morte. Assim, ao mesmo tempo em que orientaria certo, e importante, vetor trágico ao posicionar suas personagens em *situações de morte*, mais significativas e abrangentes do que *ações de morte*, Nelson Rodrigues promove certa tensão ao levar essas situações ao limite do excesso, distendendo a peça, alargando-a, o que resguarda certo caráter expressionista configurado num *para-além* do melodramático e do trágico. O excesso de uma categoria trágica por excelência, os espectros de morte, aliado à maneira como esta situação é apresentada no palco, por meio de uma estruturação predominantemente melodramática, sobretudo na maneira absoluta como entrega voz à Geni, acaba por produzir uma fenda que remete diretamente ao operar expressionista, posto que deforma a realidade, posto que intensifica o excesso e o exagero.

O potencial expressionista com que o autor tinge suas personagens principais atinge também todo o elenco secundário de *Toda nudez será castigada*. O time de apoio conta com três personagens, o médico, o delegado e o padre, além do grupo coeso das tias. Mais do que impulsionarem a trajetória das personagens centrais, principalmente do protagonista Herculano, essas personagens de poucas cenas têm também vida própria e colorido especial no texto. A preocupação em reconstruir o subúrbio carioca e seus tipos característicos, orientação desta parcela de seu teatro, parece ter levado o autor à criação do delegado anônimo, tão tipicamente carioca, tão arraigadamente brasileiro.

Deformado pelo realismo processado à expressionista quase a ponto de se tornar um clichê, o delegado anônimo faz parte daquele tipo de profissional que todo o brasileiro já presenciou em ação alguma vez na vida: malandro, preguiçoso, cheio de lábia e mulherengo. Aproveita horário de expediente para trocar telefonemas de alto teor erótico

com a amante, mostrando já em sua primeira fala a que veio: “(*radiante*) – É mesmo, cabeça a minha! Hoje é terça feira, terça! Eu estava certo que o plantão do teu marido era amanhã!”⁶⁸⁵. Em seguida, interrompe importante discussão com Herculano, telefona para a amante e pede, em pleno expediente: “(*radiante*) – Meu bem, um chato aqui, que não me larga. Mas olha, está ouvindo, coração? Tenho um pedido pra te fazer. Um pedido. O seguinte: Você me espera vestida, mas sem calça”⁶⁸⁶.

Ao mesmo tempo em que é mulherengo, reclama das condições de trabalho, “Polícia coisa nenhuma! O senhor não conhece a nossa justiça! A polícia prende e a justiça solta! Apareceu aqui o advogado, um desses advogados – com hábeas corpus. (*arquejante*) A lei é cheia de frescuras”⁶⁸⁷; preguiçoso, “De duas às quatro, não atendo a ninguém. Só depois das cinco horas!”⁶⁸⁸; nervosinho, “Chega! Agora o senhor vai me ouvir! Tem de me ouvir! Eu sou uma autoridade e não um palhaço!”⁶⁸⁹; conformado, “Então vamos lá. O que é que o senhor quer que eu faça? Diga, o quê? (*berrando*) Eu não sou o Poder Judiciário!”⁶⁹⁰; e, claro, dono daquele jeitinho brasileiro de resolver as coisas: “Ora, meu caro! (*incisivo*) Polícia é verba! Não temos xadrez, temos que improvisar um xadrez! Não há pessoal, nem espaço. O senhor já viu um depósito de presos? Vale a pena. (...)”⁶⁹¹.

Seguindo esta mesma técnica de caracterização a curtas pinceladas, o autor construiu também o médico e o padre. Representante máximo daquela racionalidade tão típica da ciência, o médico de *Toda nudez será castigada* é de família mas não tem nome. Possui a racionalidade de quem trabalha com estatísticas, mas se preocupa também com o diagnóstico psíquico dos pacientes, clara demonstração de afinidade com seu tempo, não por acaso a década em que a psicanálise se consolidou no Brasil. Seu grande chamariz, entretanto, parece estar no fato de ser a única personagem racional do texto desprovida de obsessões, e sem um imenso abismo sob os pés. É ele quem chama a atenção para a total inadequação de Serginho aos jovens de sua época, e é somente ele quem apóia Herculano na decisão de mandar o filho para uma viagem ao exterior.

⁶⁸⁵ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1087.

⁶⁸⁶ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1089.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 1088.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 1087.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 1088.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 1089.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 1089.

Porém, pela sua racionalidade e sensatez, excessivas também, sobretudo naquele contexto, destoa do universo da peça. Humanista, defende o poder do homem e a crença na capacidade que cada pessoa tem de salvar a si própria. Por causa de sua crença na racionalidade humana em meio a personagens que se movem em pântanos lodosos de obsessões, Fraga acredita que Nelson Rodrigues lhe deu o castigo da mediocridade. “O médico é uma figura simpática, racional até, mas obtusa. Motivo pelo qual é um dos que chegam incólumes ao final. Parece que na visão do dramaturgo o racionalismo não precisa ser castigado já que carrega consigo o castigo da mediocridade...”⁶⁹².

Em pólo oposto estaria o padre, e sua insistência nos paradigmas religiosos, opostos ao da ciência, segundo nosso próprio imaginário. Defensor de valores cristãos ancestrais e de uma moral já bastante antiquada, sobretudo naquele período histórico socialmente em crise, além de totalmente inadequados à vida do protagonista, o padre associa-se às tias na busca de justificativas para a vida esquisita e inadequada de Serginho. Sempre ao lado das três solteironas, parece sugerir uma espécie de contraponto ao pensamento racional do médico. Ao contrário do profissional, o padre, também em trânsito pelas obsessões que embasam a trajetória das personagens centrais, não parece observar nada de estranho no comportamento de Serginho e defende a permanência do garoto no Rio de Janeiro. É ele, inclusive, quem critica o médico na frase já citada: “Socialista, comunista, trotsquista, tudo dá na mesma. Acredite: Só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva”⁶⁹³.

Outra personagem bastante importante para o contexto de *Toda nudez será castigada* é o ladrão boliviano. O autor optou por não levá-la aos palcos, limitando a sua existência, assim como a primeira mulher de Herculano, a um tempo extradiegético, à palavra das outras. Ainda assim, mesmo “escondido”, o ladrão boliviano que nem nome possui seria o grande responsável pela reviravolta trágica da trama: a fuga de Serginho, o conseqüente suicídio de Geni, a conseqüente solidão de Herculano, o colapso total daquele mundo em decomposição, enfim, o desabamento pregado por Artaud como finalidade

⁶⁹² FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 187.

⁶⁹³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1081.

última de todo teatro: “Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito para, antes de mais nada, mostrar-nos isso”⁶⁹⁴.

Por último, mas não menos importante para o potencial expressionista entrevisto no interior de *Toda nudez será castigada*, estaria o grupo das tias, em afinidade com as opiniões do padre e a vida de Serginho antes do estupro. Duas cenas são emblemáticas para exemplificar o modo opressivo com que elas se comportam. Na segunda aparição do grupo na peça, por exemplo, já estão na significativa posição de escutar atrás da porta: “Ilumina-se palco lateral. As três tias, escutando na porta”⁶⁹⁵. Encontrando eco na própria definição de Nelson Rodrigues como um “menino que espia o mundo pelo buraco da fechadura”⁶⁹⁶, o comportamento das solteironas logo nas primeiras páginas do primeiro ato já torna claro quais serão suas funções dentro do universo criado pelo dramaturgo. Nesta aparição ainda embrionária, as tias escutam a conversa de Patrício e Herculano; Caim tentando convencer Abel a ir ao encontro da prostituta.

Antes que se pense o potencial expressionista como componente exclusivo de seu teatro carioca, suas “tragédias de costumes”, é importante lembrar o clima onírico, a utilização de uma linguagem poética e a presença de grupos sociais bem marcados que embasam o teatro “desagradável” do autor. Essas direções apresentariam afinidade instantânea com a estética expressionista, sendo, inclusive, muito mais explícitas neste período da obra do autor do que nos textos que vieram após *A falecida*. O potencial da dramaturgia rodrigueana para o estilo parece desvincular-se da exclusividade de algum período específico de sua obra ou algum momento chave de sua carreira. Ainda que seja possível vislumbrar *Toda nudez será castigada* como o apogeu desta caminhada, reivindicando um novo ponto alto para o texto, Nelson Rodrigues parece ter encarado a vida, a experiência do homem no mundo, como um grande projeto expressionista.

Em meio à tamanha seriedade, poética e estética, aos poucos parece surgir uma nova fenda, escancarada pelo *excesso* comum a tal dramaturgia. Algo que estrangula, tenta pular

⁶⁹⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 89.

⁶⁹⁵ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1056.

⁶⁹⁶ A frase é do próprio autor:

“Sou um menino que vê o amor pelo buraco da fechadura. Nunca fui outra coisa. Nasci menino, hei de morrer menino. E o buraco da fechadura é, realmente, a minha ótica de ficcionista. Sou (e sempre fui) um anjo pornográfico”.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996, p. 2.

para fora, sufoca ao mesmo tempo em que alivia. Algo que explode já no primeiro ato de *Toda nudez será castigada*, quando Herculano se põe de quatro na cama da prostituta, após as três noites de sexo selvagem movido a muito álcool. É o riso, objetivo final do cômico que, ao lado da imponente tragicidade presente na trajetória das personagens e do alto teor melodramático através do qual elas se expressam, parece construir um efeito estético também lúdico no imaginário do espectador ou leitor de *Toda nudez será castigada*. Tal disposição, inclusive, parece encontrar eco em quase toda a dramaturgia do autor, como sugere Ângela Lopes Leite:

É preciso notar que há uma marca de humor importante nas obras de Nelson Rodrigues: no excesso de certas saídas patéticas em si, no exagero de alguns traços características das personagens, nos detalhes prosaicos que vêm se contrapor ao sério ou ao patético da ação.⁶⁹⁷

Se já existe a possibilidade de inserção do teatro rodrigueano num modelo formalmente construído entre o *melodramático e o trágico*, poética atravessada também por certas potências expressionistas, é possível sugerir também o cômico como fissura do acúmulo de gêneros. Não parece tratar-se, entretanto, de tragicomédias. Segundo a tradição, o texto tragicômico pode ser definido como a tragédia que não aconteceu – segundo Susanne Langer, “tragédia evitada”⁶⁹⁸. Dentro desta conceituação, o gênero estaria dividido em “tragédia transcendida” e “comédia com final infeliz”, nas categorias sugeridas por Bentley. No caso de *Toda nudez*, não é preciso muito para afirmar que a tragédia parece ser totalmente finalizada, seja na trajetória de linhas tortuosas de Herculano, celebração que culmina em derrocada, seja na caminhada totalizante⁶⁹⁹ de Geni rumo à própria morte. “Comédia com final infeliz” parece um termo ainda mais improvável: por mais que elabore

⁶⁹⁷ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 32.

⁶⁹⁸ LANGER, Susanne (*apud*). In BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 284.

⁶⁹⁹ É praticamente consenso na Academia que a tragédia, dentre outros gêneros, embasa-se na idéia de “totalidade do movimento”, ou seja, é necessário que o texto apresente o desenvolvimento completo de uma determinada ação. Sobre esta “totalidade do movimento”, Pavis atesta que: “A tragédia e a literatura épica devem ‘representar a totalidade do processo da vida’ (LUKÁCS, 1956:99), se bem que, para o teatro ‘essa totalidade esteja concentrada em torno de um centro sólido, a colisão dramática’ (101) e diga respeito à ‘totalidade dos movimentos’, não como no romance, à totalidade dos objetos”. PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 324.

o riso, exteriorizado em vários momentos da peça, o leitor parece tocado pelos sentimentos sugeridos por aquela espécie trágica de “sim irrestrito à vida” de que trata Nietzsche.

Ainda mantendo o texto dentro do panorama de tensão estabelecido ao longo do capítulo anterior, é possível sugerir que o riso decorre sobretudo da opção de Nelson Rodrigues pelo trabalho com diversas categorias de exagero, como o melodrama, o trágico e o expressionismo. Parece ser, portanto, do manejo do *excesso* que se origina o riso. Dentro deste contexto, parece descartável, desde já, qualquer possibilidade de inserção no *gênero* cômico, teorizado por Patrice Pavis da seguinte maneira:

O cômico não se limita ao gênero da comédia; é um fenômeno que pode ser apreendido por vários ângulos e em diversos campos. Fenômeno antropológico, responde ao instinto do jogo, ao gosto do homem pela brincadeira e pelo riso, à sua capacidade de perceber aspectos insólitos e ridículos da realidade física e social. Arma social, fornece irônicas condições para criticar seu meio, mascara sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca. Gênero dramático, centra a ação em conflitos e peripécias que demonstram a inventividade e o otimismo humanos perante a adversidade⁷⁰⁰.

A leitura de *Toda nudez será castigada* sugere que o riso, em grande parte do teatro rodrigueano, decorre do espaço estilístico onde o dramaturgo edifica seus textos. Fruto das deformações expressionistas, estética onde está implicada a idéia de exagero no trato com as personagens; conseqüência do melodrama, onde as personagens choram e amam numa desmedida que beira o cômico, e relacionado também à tragicidade absoluta e *hours du temps* da trajetória de Herculano e Geni, o riso geralmente⁷⁰¹ configura-se como a soma resultante das escolhas do autor na elaboração do tônus estilístico de sua dramaturgia, da mesma forma que sua potência expressionista parece dever parte da existência à tensão orquestrada entre o melodramático e o trágico. A estratégica posição pinçada pelo dramaturgo, além de conceder-lhe o título (mais um) de pioneiro brasileiro na reorganização de modelos teatrais canonizados, orientaria *Toda nudez será castigada* a uma

⁷⁰⁰ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 58.

⁷⁰¹ Neste contexto, *Viúva, porém honesta* firma-se como exceção; a única peça cujo objetivo primordial parece ser a comicidade.

trajetória cujo mote conseqüente constitui certo tangenciamento dos limites dos gêneros, o que traz a reboque o riso.

Proveniente do *extrapolar* típico principalmente dos modelos melodramáticos e expressionistas da experiência teatral, o “joco-sério”⁷⁰², para usar definição de Edélcio Mostaço, transpareceria principalmente vinculado ao *excesso* da proposta poética do dramaturgo. Embora se firme com bastante evidência em *Toda nudez será castigada*, o trabalho sobre os limites entre o trágico e o cômico já esteve presente diversas vezes na obra do dramaturgo. Conseqüência de uma proposta poética onde o exagero e o desvelamento aparecem quase sempre como eixos centrais dos enredos e da confecção das intrigas, sua obra parece formar-se segundo constante debruçar-se sobre os aspectos exaltados da condição humana, forçando até o limite - e exagero e deformação, quase sempre, causam riso. Ronaldo Lima Lins acredita que é exatamente nesta opção por alcançar o limite das coisas e ameaçar rompê-lo que “ocorre a contaminação da dor pelo riso, do sofrimento pelo humor, da tragédia pela comédia”⁷⁰³. O próprio Nelson Rodrigues parece abalizar esta interpretação do cômico como *conseqüência* ao escrever em suas crônicas nos jornais: “Uma das coisas mais terríveis é quando alguém me telefona dizendo que leu minha crônica e morreu de rir. Fico numa tristeza mortal. Sempre falo sério. Se sou engraçado, é à revelia de mim mesmo”⁷⁰⁴.

O gênero cômico, tal como ele é concebido classicamente, principalmente por meio das sugestões deixadas por Aristóteles na *Poética*, é entendido como uma espécie de poética do rebaixamento, tanto no nível da construção das personagens quanto no encadeamento das ações. Em *Toda nudez será castigada*, não há nenhuma espécie de apequenamento de Herculano. Ainda que não tenha a grandeza dos heróis trágicos clássicos, o viúvo também em nada lembra aquela representação de “indivíduos piores” do que a média, preconizada por Aristóteles na *Poética*⁷⁰⁵, como ocorre aos três heróis cômicos típicos: o bufão, o irônico e o fanfarrão. Ainda que a comicidade trabalhe essencialmente com as falhas (físicas ou morais, desde que não tragam ônus muito pesado ao portador), o riso lançado pelo público ao acompanhar a trajetória de Herculano não

⁷⁰² MOSTAÇO, Edélcio. *Nelson Rodrigues e a Transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996, p. 32.

⁷⁰³ LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 250.

⁷⁰⁴ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

⁷⁰⁵ ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997, p. 35.

parece ser de zombaria, como seria no gênero cômico. Não há sentimento de superioridade do espectador em relação ao viúvo simplesmente porque ele não teve sua estatura diminuída, o que permitiria o feito. O riso em *Toda nudez será castigada* parece brotar, no máximo, da constatação desta “espécie do feio”, já que “a comicidade, com efeito, é um defeito e uma feiúra sem dor nem destruição”⁷⁰⁶.

O rebaixamento da personagem cômica acontece principalmente através da exposição de suas falhas e defeitos, pouco graves para suscitar o pânico e a compaixão na platéia, na concepção aristotélica, mas suficientes para gerar o riso. Partindo da idéia de que “tais falhas, porém, são risíveis por sua insignificância”⁷⁰⁷, é possível sugerir em Herculano a conformação de uma ética definitivamente trágica, já que suas escolhas e decisões são não apenas definitivas como profundamente graves, e sua vontade de vida o impulsiona ao mesmo tempo à celebração e à ruína, resguardando tanto o dionisíaco quanto o apolíneo. O que acontece em muitos casos parece ser o rebaixamento das ações do protagonista, posicionado diversas vezes pelo dramaturgo em situações de constrangimento, como quando beija os pés da prostituta, pedindo para que não vá embora, ou quando se põe de quatro na cama, já no primeiro encontro.

Em sua *Poética II*, Aristóteles sugere que o riso surge “principalmente, do discurso e das ações”⁷⁰⁸, além das próprias atuações no palco - tropeços, cacos, interação, improviso etc. Outro elemento que conduz ao riso relaciona-se ao próprio *éthos* da personagem: se coloca em suas mentes a dor e a seriedade da consciência de seu caminho, o dramaturgo desperta o temor e a compaixão da platéia, realizando tragédia; se abusa do raciocínio inconseqüente ou da reflexão absurda, estaria se valendo de artifícios que geram comicidade. Apesar de indumentária trágica, as personagens de *Toda nudez será castigada* atravessam todo o tipo de confusão mental e lançam mão de frases de efeito paradoxais nas mais variadas situações. Patrício é praticamente um mestre nesta arte lingüística. O “raciocínio desconjuntado e sem seqüência”⁷⁰⁹, apontado por Bender como uma maneira de se chegar ao riso, demarca praticamente todo o texto de *Toda nudez será castigada*, e

⁷⁰⁶ BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 24.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁷⁰⁸ BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 29.

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 36.

parece ser justamente através da linguagem que o cômico se realiza plenamente na dramaturgia rodrigueana.

Há dois caminhos adotados pelo autor na elaboração do cômico dentro da linguagem da história de Geni e Herculano. O primeiro deles vai ao encontro das respostas “ditas” irônicas e engraçadas, gerando um cômico mais exposto. É o que acontece na conversa de Patrício com as tias, quando ele pensa em Geni para curar a viuvez do irmão:

PATRÍCIO – Tive uma idéia genial! Me lembrei de uma mulher que talvez salve Herculano mais depressa que o padre. Uma mulher que.
TIA Nº 1 (rápida) – Espirita?
PATRÍCIO (desconcertado) – Se é espirita? (disfarçando) Não vou entrar em detalhes. Mas pode ser a solução.
TIA Nº 3 (furiosa) – Nós queremos o padre Nicolau!⁷¹⁰

O segundo atributo de comicidade diz respeito às frases de efeito e aos paroxismos das personagens que vivem no limite entre a sanidade e a loucura. Patrício também é líder neste quesito. É dele, por exemplo, o conjunto de pérolas: “Mas eu noto que os buchos até que dão sorte”, “Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio.”, “De cada mil mulheres só uma não é chata sexual. Novecentas e noventa e nove são chatérrimas”⁷¹¹, “Meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno”⁷¹².

Bender elenca ainda nove características do cômico que se configuram no nível da linguagem, ainda que a sua realização plena só possa acontecer no momento do espetáculo, já que muitos chistes são introduzidos de improviso, além de eventuais tombos e ações que dependem do ator para se completar. As maneiras de se chegar ao riso no próprio texto teatral seriam (1) o engano, (2) a assimilação para pior ou vice-versa, (3) a presença do impossível, (4) o possível e o inconseqüente, (5) coisas ou eventos contrários à expectativa do espectador, (6) rebaixamento da personagem, (7) escolhas erradas, (8) raciocínios desconjuntado e sem seqüência e (9) dança vulgar.

Deste conjunto definidor do gênero *cômico*, pelo menos três estão presentes em *Toda nudez será castigada*. O primeiro deles, *coisas ou eventos contrários à expectativa do*

⁷¹⁰ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1053.

⁷¹¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1055.

⁷¹² *Ibid.* p. 1056.

espectador, nasce da própria opção melodramática do autor, que prega a surpresa como elemento chave, e atinge seu ápice com a fuga de Serginho com o ladrão boliviano para o exterior. O segundo, *rebaixamento da personagem*, embora não transpareça com tanta clareza, é possível apreender no aproveitamento de atitudes tomadas pela personagem para provocar o riso na platéia, o que configuraria certo apequenamento não do seu estatuto, mas sim das ações praticadas por ela, como quando Herculano beija os pés de Geni ou se põe de quatro na cama da prostituta. O terceiro, *raciocínio desconjuntado e sem seqüência*, parece surgir em parte da proposta expressionista de palco como espaço de consciência e da própria adoção da temática da obsessão, características já esboçadas em outros textos do dramaturgo. Ainda assim, boa parte do riso suscitado com a história de Geni parece proveniente sobretudo das frases de efeito muitas vezes desconexas e aleatórias das personagens centrais do enredo.

Fruto quase sempre da tensão entre o melodramático e o trágico que orientou toda a sua dramaturgia, exemplos de cômico na obra geral de Nelson Rodrigues não faltam. *A falecida*, talvez por ser produto pioneiro do projeto de aproximação da temática ao público, parece ser o trabalho que coteja maior quantidade de elementos cômicos, o que não significa dizer, de modo algum, que sejam os mais bem acabados. O deboche do autor, conseqüência também de sua poética do desvelamento e de sua condição desbravadora, apresenta logo nas primeiras cenas a personagem de Zulmira sentada no vaso sanitário, na mesma posição da clássica escultura do artista plástico Rodin, *O Pensador*; ícone da dita cultura erudita. O mais prosaico é que a cena acontece após uma briga de Tuninho com Zulmira, sua mulher, pelo uso do vaso sanitário:

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

TUNINHO – Tem gente?

ZULMIRA – Tem.

(Tuninho anda de um lado para outro.)

TUNINHO (baixo) – Espeto!

(Hesita e decide-se.)

TUNINHO – Vai demorar?

ZULMIRA – Muito, não.

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

TUNINHO – *Vê se anda!*

ZULMIRA – *Que pressa.*

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

ZULMIRA – *Pronto! Pronto!*

(Entra Tuninho. Senta-se no mesmo banquinho e na mesma posição de *O Pensador*, de Rodin. Uma mão segurando o queixo e a outra o jornal.)⁷¹³

O exemplo torna claro o desejo rodrigueano no sentido de fazer graça, intencionalidade não tão explícita em *Toda nudez será castigada*. Em *A falecida*, o autor parece brincar com conceitos, desconstruir mitos, manejar o sagrado de forma profana, levar as personagens às situações mais triviais, aquelas que compõem a cena cotidiana de qualquer pessoa mas que nunca haviam sido levadas à cena teatral. José Lino Grünwald compartilha da mesma idéia ao assegurar que “na estrutura das obras de Nelson, o diálogo do mundo trágico e do cômico, em mescla, está sempre presente”⁷¹⁴. No caso de *Toda nudez será castigada*, entretanto, não parece haver o deboche d’*A falecida*, nem de parte dos seus textos com sotaque mais carregado. Pode haver uma inclinação generalizada do dramaturgo para um ideário cômico, como uma análise mais apurada do conjunto de sua obra não tardaria a comprovar, mas não parece haver aqui a intencionalidade do riso, como em alguns outros trabalhos.

Neste texto, o cômico vai diretamente ao encontro da idéia de excesso de Blake, “o excesso de mágoas ri, o excesso de alegria chora”⁷¹⁵. Neste sentido, a linguagem utilizada por Nelson Rodrigues em *Toda nudez será castigada* pode ser caracterizada como aquela que vai “acumulando angústias até um ponto onde sorrimos”⁷¹⁶. Por causa disso, parece muito mais difícil detectar os momentos de cômico, caracterizados de maneira difusa e diluída ao longo de todo o enredo, o que torna ainda mais complicado definir o lugar exato no qual o riso desponta. Algumas cenas, porém, parecem ilustrar o momento em que a exasperação tipicamente expressionista, além de muitas vezes oriunda de elementos melodramáticos, conduz o leitor/espectador ao riso.

⁷¹³ RODRIGUES, Nelson. *A falecida*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 737.

⁷¹⁴ GRÜNEWALD, José Lino. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 231.

⁷¹⁵ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 183.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

Em seu ensaio, Bender aponta alguns dos principais “artifícios propiciadores do riso”⁷¹⁷ que apresentam afinidade com o imaginário rodrigueano de *Toda nudez será castigada*. (1) A linguagem de baixo calão, (2) a obscenidade, (3) a escatologia, (4) a alteração do estado natural das coisas, (5) a repetição de palavras, falas ou situações e (6) o jogo de palavras são os elementos provocadores do riso que mais dialogam com esta pesquisa. Estas seis características definiriam, ao menos em parte, a comicidade da história de Herculano, já que, não por acaso, a maioria desses artifícios parece originar-se do extrapolamento já referido como proposta autoral do dramaturgo.

A *linguagem de baixo calão* transparece em Geni falando que está “toda molhadinha”, bem como num Herculano já alucinado dizendo que vai matar o “filho da puta”⁷¹⁸ que encostar os dedos em sua amante prostituta. A *obscenidade e a escatologia*, quase sempre relacionadas, podem ser melhor visualizadas no primeiro encontro, quando Geni e Herculano têm doze relações sexuais, com três significativos intervalos para a prostituta retirar o vômito de bêbado do viúvo. O elemento de *alteração do estado natural das coisas* formaria o próprio eixo central do enredo: no universo de *Toda nudez será castigada*, as personagens já são elas mesmas alteradas, além de estarem mergulhadas num mundo expressionista que, por definição, constitui-se adulterado por todo o tipo de lente de aumento e deformação. Quanto ao último tópico, o *jogo de palavras* é constante, conforme já explicitado, sendo praticamente um dos vetores melodramáticos da obra teatral rodrigueana, sobretudo se associado à sua inclinação polemica. A *repetição* das palavras configura-se sobretudo por meio das obsessões de Geni com o câncer no seio e das falas das tias, sempre submersas no mundo dos delírios. No segundo ato, inclusive, uma delas grita para o sobrinho, infantilmente, quase debilmente: “Você é mau, Herculano, você é mau!”⁷¹⁹.

A estas características, Bender soma ainda “as necessidades e manifestações do corpo como o beber, o comer, o exercício indulgente da sexualidade ou a sua recusa e, ainda, o vestir-se”⁷²⁰. Deste elenco, interessa particularmente destacar o componente

⁷¹⁷ BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 41.

⁷¹⁸ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábado (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1068.

⁷¹⁹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábado (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1080.

⁷²⁰ BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996, p. 42.

cômico presente na sexualidade, já que esta parece ser uma das grandes vertentes temáticas do autor em *Toda nudez será castigada*, além de se configurar como o espaço onde o excesso se manifestaria de maneira mais evidente. Para completar, o pesquisador afirma que “a sexualidade exercida com indulgência, ou a sua recusa, pode ser claramente referida ou, então, insinuada simplesmente”⁷²¹ - o que se percebe logo no início é que, em *Toda nudez será castigada*, ela é bem mais do que claramente referida.

Porém não parece ser apenas a sexualidade que ultrapassa todos os limites em *Toda nudez será castigada*. Uma das cenas mais emblemáticas deste extrapolamento gerador de comicidade aconteceria na própria caracterização de Odésio, garçom do bordel onde Geni trabalha. Na peça, ele é tão efeminado que alcança a caricatura:

GENI – Odésio! Odésio!

(Aparece o garçom afeminado.)

ODÉSIO – Fala, meu amor!

GENI (hesitante) – Odésio, olha. Vem cá.

ODÉSIO – Teu boneco acordou?

GENI (sem ouvi-lo) – Chispa e traz um sanduíche!

ODÉSIO – Deixa eu dar uma espiada no teu boneco?

GENI (gritando, com falsa cólera) – Não deixa nada, seu sem-vergonha! Vai buscar esse sanduíche ou. Olha eu, eu, bom!

ODÉSIO (cínico) – Acabou a água.

GENI – Sanduíche de. Queijo prato, não. Traz de salaminho.

(Como ele não sai, interessado no boneco, ela explode.)

ODÉSIO – Vou! Quem disse que não vou? Vou!

(Odésio dá dois passos, estaca e volta.)

ODÉSIO – Você, aí com o boneco, você está se acabando. Vê se não grita tanto!

GENI – Odésio, palavra de honra – te dou um tapa!

ODÉSIO (ofendido) – Você não é meu pai, pra me bater. Nem meu pai, que era meu pai, me batia! Xínga, mas não bate! Tá?!⁷²²

Neste sentido, o cômico parece resultar também do excesso empregado na construção de uma cena ou personagem. Embora se associe constantemente ao melodrama, neste caso específico o exagero empregado pelo autor é resultante máxima da exacerbação utilizada pelo expressionismo na caricaturização dos indivíduos. A relação entre

⁷²¹ *Ibid.*, p. 43.

⁷²² RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábado (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1059.

melodrama e expressionismo como molas propulsoras do exagero já foi definida por Fraga da seguinte maneira:

Essa exasperação, esse gosto pelo acúmulo, esse comprazer-se no grito e na autodestruição conduz, evidentemente, ao grotesco e do grotesco ao riso é um passo, desnudando-se as estruturas caducas da organização social, de maneira talvez mais efetiva e de modo mais feroz (através do cômico) do que a excessiva dramaticidade de alguns dos dramas expressionistas. O tom melodramático, se, por um lado, envolve de forma eficaz o espectador, empatizando-o nos fatos mais facilmente, cria, por outro, uma cumplicidade que o impede de raciocinar sobre os sofrimentos que os afligem (personagem/espectador). O riso, mesmo amargo, permite ao público conscientizar-se do que se esconde atrás do ridículo, do que teria provocado o surgimento de seres tão risíveis e situações tão tolas e constrangedoras⁷²³.

Assim, numa clara demonstração do “sistema quase”⁷²⁴ de Carlos Vogt e Berta Waldman, justificativa para o teatro de tensão do autor, a nossa sugestão do *para-além* poderia se relacionar ao intrincado universo estilístico de *Toda nudez será castigada*, ponto alto de um processo de formação poética insinuado desde o primeiro texto do dramaturgo. Porém, acredita-se, muito mais do que o criador da estética do quase sugerida pela dupla ao referir-se à impossibilidade de encaixá-lo em padrões estanques, Nelson Rodrigues não é quase trágico, quase melodramático, quase expressionista. O dramaturgo parece ser, na verdade, mais que trágico, mais que melodramático, mais que expressionista. É todos ao mesmo tempo, sobretudo melodramático e trágico, potência estética de sua dramaturgia que parece abrir caminho, hora sim hora também, a complementações que sugerem tanto o expressionismo quanto o nonsense e o cômico.

As fronteiras de *Toda nudez será castigada*, e do teatro rodrigueano como um todo, sugerem que tal poética não parece se constituir sobre signos de um e outro e outro gênero; ela é mais do que todos, mantendo cada um deles em constante tensão num extrapolar permanente. Tal posicionamento estético, complexo já em seu ponto de partida, costuma ser ignorado por grande parte dos cineastas que resolveram reler seus textos para o teatro, adaptando-os a outras linguagens. Analisar os filmes oriundos da dramaturgia rodrigueana

⁷²³ FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998, p. 29.

⁷²⁴ VOGT, Carlos & WALDMAN, Berta. *Vestido de Noiva em Branco e Preto*. In MAGALDI, Sábato. *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 200.

nos coloca quase sempre diante dos limites reducionistas em que se inscrevem: ou trágicos, ou melodramáticos, ou cômicos. A opção pelo acúmulo como norte estético, porém, parece ter sido percebida pela primeira vez por Arnaldo Jabor, que inaugurou uma espécie de diálogo efetivo entre o cinema e o autor, compartilhando a mesma rede interpretativa, partindo da mesma posição inventiva de reelaboração dos cânones e estilos teatrais.

2. Adaptação: cruzamentos e relações.

“(…) no cinema, como no romance, no teatro, como na novela, o problema do personagem é muito mais do espectador ou leitor do que do personagem. O personagem apenas finge, ao passo que o espectador sofre o impacto, o espectador vive a morte da heroína, até as duas últimas lágrimas de paixão e de vida. E eis o dilema: - ou o sujeito é crítico ou inteligente.”⁷²⁵

Estudar processos de adaptação ainda é tarefa complicada dentro dos estudos culturais com ênfase em estética na Academia: poucos são os trabalhos de pesquisa capazes de orientar o roteirista (cinematográfico) a transformar uma linguagem prévia em poética audiovisual. Ainda que atualmente exista categoria de melhor adaptação no *Oscar*, maior premiação mundial do cinema, poucos estudos têm se preocupado em oferecer as bases necessárias aos vários tipos de reformulações de linguagem abarcadas pelo processo de adaptação. A grande maioria dessas teorias tem se preocupado quase exclusivamente com a problemática da fidelidade, elaborando questões que, no máximo, tentam responder à velha questão sobre a necessidade ou não de se reproduzir simetricamente o original. Dentre estes projetos de pesquisa ainda embrionários, destacam-se principalmente aqueles em que a discussão acontece sobretudo em relação a adaptações de romances já consagrados às telas de cinema, talvez porque atualmente os gêneros literários são mais conhecidos e divulgados do que as peças de teatro.

Teorias específicas sobre a transposição de textos teatrais para as telas são ainda fragilmente formuladas e, as poucas que existem, costumam relacionar-se diretamente à problemática da fidelidade. A discussão sobre a fidelidade será tratada durante todo o restante deste trabalho, porém já é possível sugerir que esta não parece ser uma questão-chave na discussão dos postulados necessários para a criação de uma espécie de teoria das adaptações. Fruto direto da visão estética kantiana de inviolabilidade da obra literária, a problemática de “ser fiel ou não” parece apenas uma questão menor no âmbito da teoria das adaptações. Se não se configura uma questão de pouca relevância, a fidelidade deve ser encarada pelo menos como uma das categorias possíveis do processo, e não como um

⁷²⁵ RODRIGUES, Nelson. *O reacionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 203.

objetivo a ser perseguido, na *práxis* do roteirista, muito menos um tema crucial, na caminhada dos pesquisadores.

Parece mais pertinente recorrer a uma formulação das especificidades inerentes às principais formas de apresentação do conteúdo artístico, ou seja, à definição de todos aqueles elementos que fundamentariam estruturalmente um romance, uma peça, um filme, uma dança, e assim por diante. Dentro deste panorama, ainda bastante carente de discussões, pretende-se estabelecer as especificidades relativas à poética teatral e à poética audiovisual, ou seja, as relações e os contrastes possíveis e existentes entre o teatro e o cinema enquanto formas possíveis de manifestação artística. Antes, e também para não depender de subjetividades que muitas vezes não tornam claros os critérios de avaliação de uma adaptação, parece ser necessário postular em quais elementos do filme se está procurando, ou se vai procurar, a obra primária, que, no caso específico desta pesquisa, será sempre o teatro, e apenas o teatro, de Nelson Rodrigues.

As relações entre o teatro e cinema como campos de atuação artística são muito mais profundas e intrincadas do que uma mera discussão sobre a linguagem, realmente bastante diferenciada entre os dois meios. Historicamente, o teatro é uma arte milenar e suas raízes ocidentais datam ainda da Grécia Antiga, onde era encarado como mais uma instituição social, criada para discutir as necessidades e crenças do povo, ao mesmo tempo em que devia parte de seus genes às manifestações populares de culto aos deuses, sobretudo a Dionísio, curiosamente a mais dual das personagens do Olimpo grego, ao mesmo tempo bom e mau, senhor e escravo, representante do vinho, dos prazeres e dos excessos. O cinema, por outro lado, possui raízes mais facilmente reconhecíveis: seu surgimento aconteceu num período bastante específico da história, a modernidade, o que leva Jacques Aumont a afirmar que até mesmo o sujeito do cinema é datado⁷²⁶. É do melhor - inovação técnica, renovação conceitual, agilidade, mobilidade, destreza - e do pior - tempo escasso, profundidade discutível, solidez volátil - de uma era chamada moderna que nasce a última das sete artes, hoje já tão familiar.

⁷²⁶ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 63.

Walter Benjamin, autor de famoso ensaio sobre a validade do cinema como forma de arte,⁷²⁷ vislumbra já na própria técnica do cinema o reflexo da experiência como choque, a seu ver um dos grandes norteadores da vida moderna. Para o filósofo, esta arte dependente (já na origem) de cortes, elipses e fotogramas mais rápidos do que a percepção do olho humano não poderia encontrar mais afinidade com a agilidade inédita na história que nascia com os anos modernos, afinal “tudo que é sólido desmancha no ar”. Léo Charney explicita as relações do pensamento de Benjamin sobre o cinema e a modernidade afirmando que a imagem para sempre perdida do cinema, posto que sua rapidez estrutural a dota obrigatoriamente de um tom de passado, infinitamente, nada mais seria do que a representação da própria condição moderna:

(...) esse presente tateante e instável [do cinema] representa um “resgate” vão, uma vez que a imagem que congela “no instante seguinte já está irrecuperavelmente perdida”. A imagem dialética não pode deter a inevitabilidade da extinção de um instante pelo próximo, a série ininterrupta dos instantes. Para Benjamin, a irrupção da modernidade surgiu nesse afastamento da experiência concebida como uma acumulação contínua em direção a uma experiência de choques momentâneos que bombardearam e fragmentaram a experiência subjetiva como granadas de mão.⁷²⁸

Assim, enquanto o teatro parece deter em seu cerne de arte do visível toda subjetividade típica dos períodos pré-modernos, o nascimento do cinema parece ter acontecido, e de modo algum por acaso, concomitantemente à efemeridade característica da modernidade, associando-se de imediato ao frenesi dos novos tempos. Miriam Bratu Hansen, no ensaio *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*, faz eco ao pensamento de Charney ao considerar o cinema o representante alegórico da vida moderna, com tudo que ela levava e trazia ao mundo, sendo por isso muitas vezes alvo de censura:

⁷²⁷ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In LIMA, Luiz Costa. *(org.) Teoria da Cultura de Massa*. (trad. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

⁷²⁸ CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In CHARNEY, Leo e SCWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 394.

(...) ele foi, sobretudo (ao menos até a ascensão da televisão), o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados. Foi um dos mais claros sintomas da crise na qual a modernidade se fez visível e, ao mesmo tempo, transformou-se em um discurso social por meio do qual uma grande variedade de grupos buscou se ajustar ao impacto traumático da modernização. Esta dimensão reflexiva do cinema, sua dimensão pública, foi logo reconhecida pelos intelectuais, seja nos casos em que comemoraram o potencial emancipador do cinema, seja quando, aliados às forças da censura e da reforma moral, tentaram contê-lo e controlá-lo, adaptando-o aos padrões da alta cultura e à restauração da esfera pública burguesa⁷²⁹.

No âmbito estético, o cinema funda-se em imagens, enquanto que o teatro é uma arte alicerçada essencialmente na idéia da palavra; ainda assim, sabe-se, historicamente o cinema é fruto direto do drama, mais especificamente do melodrama, justamente um gênero teatral. O florescimento do cinema, forma de arte com pouco mais de cem anos, teve sua linguagem estabelecida dentro dos moldes melodramáticos, como é possível perceber com mais clareza nos filmes do cineasta norte-americano David W. Griffith, ele próprio o fundador daquilo que hoje se entende por gramática cinematográfica. Denis Guénoun vai mais longe nesta relação ao vislumbrar no milenar teatro o embrião do moderno cinema: “A referência ao teatro é um dos elementos de constituição do que nós chamamos ‘o cinema’: não o único, mas um elemento certamente axial”⁷³⁰.

Ao mesmo tempo em que parecem apresentar linguagens substancialmente opostas, teatro e cinema possuem semelhanças que deveriam ser sempre lembradas durante qualquer processo complexo de adaptação. O cinema *mostra* e o teatro *conta*, costuma-se dizer. Mas, ainda assim, e antes de tudo, ambos seriam artes do visível, assim como a pintura, como aponta Jacques Aumont, em *O olho interminável [cinema e pintura]*⁷³¹. Diferentemente da literatura, e neste sentido bastante próximo ao teatro e às artes pictóricas, o cinema já teria nascido sob o emblema da imagem: quem frequenta uma sala, quer *ver* alguma coisa, além de apreender uma linguagem. Por isso é possível perceber que parte dos recursos utilizados

⁷²⁹ HANSEN, Miriam. *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*. In CHARNEY, Leo e SCWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 502.

⁷³⁰ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* (trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 110.

⁷³¹ AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. (trad. Elosia Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

por cada um deles para realizar seus projetos é bastante semelhante, como as elipses temporais, os diálogos, a espetacularização, a estimulação de efeitos, o *flashback*, a apresentação de conflitos através das personagens etc. O nascimento do cinema parece dever em muito à própria existência do teatro:

*Seguramente o cinema, na elaboração de sua 'gramática', tirou uma parte de seus recursos da estrutura do espetáculo teatral. Ele integrou a maior parte dos procedimentos, englobando-os no agenciamento mais amplo, de seu dispositivo: dramaticidade, uso dos atores, dos cenários, apropriação de uma boa parte do repertório*⁷³².

As adaptações da dramaturgia rodrigueana, realizadas por cineastas dos mais variados gêneros, serão pensadas aqui não sob a óbvia ótica da fidelidade (ou não) em relação ao “original”, mas sim procurando, sempre, relacionar o filme às especificidades do meio, como tentamos fazer com o teatro. Assim, parece pertinente levantar agora a hipótese de que uma discussão sobre adaptação só poderia ser alcançada, de fato, via observação atenta das possibilidades e deficiências de cada um dos meios em que se opera a mesma ficção, neste caso exclusivamente teatro e cinema.

As aproximações entre a poética teatral e a poética audiovisual parecem partir já do próprio texto, sobretudo na (1) **questão narrativa**, que envolve fábula e trama. O teatro, ainda que varie enquanto gênero e forma, é constante transformação. O espetáculo, por ser apresentado ao vivo, depende consideravelmente da reação da platéia e pode ser encarado como uma espécie de arte viva, profundamente ligada ao caráter de unicidade do instante de atuação, especificidade praticamente exclusiva do fazer teatral. “Experiência viva” onde a criação poética se estrutura praticamente na frente do espectador, o teatro traz como característica definidora conseqüente deste presenteísmo o caráter essencialmente subjetivo da recepção. Complexo num nível comparado somente ao da literatura e das outras artes vivas, como a dança, o teatro é um espetáculo cujos signos saltam de todos os lados e se inter cruzam entre si. Mediante este quadro rico em possibilidades, o espectador, confortavelmente instalado na platéia, assim como acontece no cinema, decide para onde olhar e como olhar, numa recepção quase arbitrária, dependente exclusivamente da sua vontade.

⁷³² GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?*(trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 109.

No cinema, porém, parece haver um mediador entre o público e os atores que se chama câmara. Ainda que ambas as formas de expressão artística apresentem o diretor como figura chave da complementação do objetivo final, a *apresentação*, parece existir somente no cinema uma mediação a definir tudo aquilo que será visto pelo espectador. É ela, governada pelo diretor, que vai decidir o primeiro plano, por exemplo, em detrimento a todas as outras possibilidades. E parece ser a visão deste diretor que vai condicionar o olhar do espectador: se ele optar pela descida de uma personagem do trem aos pedaços, mostrando primeiro os pés, depois as pernas, o tronco e por último o rosto, o espectador só conseguirá acompanhar o desenvolvimento neste nível. O teatro, ao contrário, cria condições de recepção mais complexas e independentes. Pode-se comprar um bilhete apenas para acompanhar o modo como o ator principal se apresenta no palco, ou então, para assistir apenas ao naturalismo do cenário e a indumentária dos artistas. Há uma liberdade na recepção teatral inexistente no cinema, onde o foco é imposto, numa espécie de visão outorgada pelo diretor.

Ao mesmo tempo em que a recepção da informação artística apresenta-se como a mais significativa das diferenças entre ambos os meios, a grande semelhança entre eles parece estar naquilo que Umberto Eco define como “homologia estrutural”⁷³³. Teatro e cinema apresentariam em comum, assim como a literatura, o fato de se alicerçarem numa certa concepção de narrativa, ou seja, mantêm suas respectivas consistências artísticas baseadas nas relações entre fábula, trama e narrativa. Os textos teatral e cinematográfico, embora utilizem recursos provenientes de suas próprias especificidades, lidam essencialmente com contextos demonstrativos, diferentemente da literatura, onde o contexto apresentado é fundamentalmente verbal. São, entretanto, narrativas que se estruturam segundo uma categoria de ação, organizada num enredo. Compreendida aqui como o arranjo da disposição dos acontecimentos e das ações das personagens, a narrativa pode ser considerada o eixo comum da literatura, do drama e do cinema, ainda que muitos

⁷³³ Sobre a terminologia “homologia estrutural”, Eco explicita que:

“Voltando agora às relações entre cinema e narrativa, creio que entre os dois ‘gêneros’ artísticos se pode, pelo menos, assinalar uma espécie de homologia estrutural com base na qual se possa prosseguir; é que ambas são artes de ação. E entendo ‘ação’ no sentido que Aristóteles confere à palavra na *Poética*, uma relação que se estabelece entre uma série de fatos, um desenrolar de acontecimentos reduzido à estrutura de base”.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. (trad. José Mendes Ferreira) Lisboa: Lisboa, 1972, p. 191.

filmes, peças e romances apresentem exatamente a intenção de promover uma espécie de desmanche da representação.

Deste modo, tanto teatro quanto cinema fundamentam sua poética numa dicotômica relação entre fábula, *história a ser contada*, e trama, *modo como esta história é contada*, elementos típicos da narrativa. Esta “homologia estrutural” orienta a idéia de que tanto teatro quanto cinema seriam artes de ação e representação, diferentes da literatura. Em ambos os casos, o que acontece é uma espécie de ação vivificada, ou seja, não se conta nada, *se representa* o que na ficção escrita, por exemplo, seria contado. Esta semelhança estrutural traz uma série de conclusões quando se pretende pensar a transposição do teatro para o cinema, já que, como as estruturas assemelham-se ao colocar a base de tudo no processo demonstrativo, o mais importante numa possível adaptação passaria a ser justamente a transformação do que antes era apenas *palavra falada*, teatro, em *palavra filmada*, cinema.

Pensando desta maneira, estruturalmente, teatro e cinema possuiriam poéticas mais semelhantes do que teatro e literatura, ou cinema e literatura, já que, enquanto todas as três formas de arte baseiam-se na ação, artes narrativas, somente o teatro e o cinema fundamentam-se também na representação, ou seja, na vivificação dos acontecimentos e na encenação da fábula, apenas mostrada/contada na literatura. A “homologia estrutural”, portanto, acontece não apenas no âmbito da fábula e da trama, como pretende Eco, mas também na própria singularidade de ambos em apresentarem como pontos de partida um texto a ser realizado no campo da *mise-en-scène*.

Ao mesmo tempo em que a concepção narrativa parece aproximar literatura, teatro e cinema, a idéia de favorecimento da imagem, organizada já na própria construção da obra, relacionaria apenas os dois últimos. A literatura é um meio onde a imaginação do leitor *constrói* as imagens, já que é através do contato com as *palavras* que ele chegará até as *imagens*, formulando assim o seu exclusivo universo visual da ficção. Dentro da literatura, a recepção passa necessariamente por esta liberdade do leitor para criar, segundo categorias e conceitos próprios, a sua idéia visual, a sua imagem do que está sendo contado. Teatro e cinema, diferentemente, constituem-se formas ficcionais onde a imagetização já está presente na própria construção poética do autor, o que nos leva à segunda aproximação, (2) **a significação visual.**

Em seu livro *A Definição da Arte*, no capítulo destinado à “homologia estrutural” relativa aos meios literário e cinematográfico, Umberto Eco defende que o cinema se serve de imagens, enquanto a literatura se serve de “palavras-conceito”⁷³⁴. O autor elucida melhor a questão ao explicar que “no primeiro caso (o da literatura) o fruidor é estimulado por um signo lingüístico recebido de forma sensível mas usufruído apenas por meio de uma operação mais complexa, embora imediata, de exploração do ‘campo semântico’ conexo com aquele signo, de modo que, acompanhado pelos dados contextuais, o signo deixará por evocar na acepção apropriada da palavra, uma série de imagens capazes de estimular emotivamente o receptor”⁷³⁵.

Deixando de lado aspectos relacionados à fruição, é possível ir mais longe no raciocínio do filósofo: o teatro parece encaixar-se numa categoria híbrida, já que se situa numa espécie de zona fronteira, servindo-se estruturalmente tanto das palavras, orientadoras da ação, ainda no âmbito do texto teatral, quanto das imagens, responsáveis pela plasticidade cênica tão objetivada pelos dramaturgos, agora já no nível do espetáculo. O teatro, neste sentido, seria a única forma artística a se valer ao mesmo tempo dos elementos que garantem a especificidade tanto do cinema, *imagens*, quanto da literatura, *palavras*.

A plasticidade do texto teatral pode ser encarada como aquele objetivo pertinente a todo dramaturgo, pelo menos entre aqueles com um mínimo de comprometimento artístico, de espetacularizar o seu próprio texto, teatralizar as palavras, inferir significado imagético no que poderia ser apenas um amontoado de diálogos recitados por pessoas/personagens no palco. O coeficiente de plasticidade varia segundo cada autor e a importância que se atribuiu a esta categoria teatral vem mudando de acordo com as próprias alterações que ocorrem dentro da história do teatro ocidental. Pensando rapidamente os estilos, é possível afirmar que, enquanto o gênero trágico apresentava como objetivo central a discussão de valores éticos importantes para a sociedade ateniense, sendo esta a sua função primordial⁷³⁶, o melodrama buscava seu projeto justamente nos efeitos de palco, que

⁷³⁴ ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. (trad. José Mendes Ferreira) Lisboa: Lisboa, 1972, p. 189.

⁷³⁵ *Ibid.*

⁷³⁶ Sobre o caráter político e social que fundamenta toda a tragédia grega, Jean-Pierre Vernant explicita que: “A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários”.

configuram o ideário teatral de plasticidade. Huppès lembra que o melodrama é o gênero teatral cuja especificidade reside exatamente no trato com a espetacularização, bem como seu próprio valor:

Jean-Marie Thomasseau, em análise sobre o nascimento e a história do melodrama na França, chama a atenção para a importância que o palco vem a assumir. Lembra que a expressão mise-en-scène, ela própria, é uma criação do início do século XIX. Destaca, principalmente, que a teatralidade introduzida pelo melodrama não repercute somente na distinção entre ele e outras espécies dramáticas. Sinaliza principalmente a mudança operada no entendimento da natureza do teatro. A partir do êxito da fórmula melodramática, torna-se visível a diferença entre o literário e o teatral. No melodrama a arte repousa quase inteiramente sobre as situações, sobre a encenação, sobre o talento dos atores, afastando-se, portanto, do domínio do texto, que até então reinava quase absoluto. Devido ao seu gosto pelas situações, Thomasseau, constata, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se afastar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica: aquela da ação e das imagens⁷³⁷.

Antonin Artaud foi um dos mais incisivos teóricos do século XX na busca por um resgate do coeficiente plástico e imagético do teatro. Em seu ensaio *O teatro e seu duplo*⁷³⁸, o teórico critica a importância que o teatro ocidental vinha concedendo cada vez mais às palavras, orientando os dramaturgos a procurar no Oriente aquilo que pode ser encarado como a essência do drama: a plasticidade. Embora radical na defesa da importância de se encarar o teatro como uma experiência artística para-além dos diálogos, chegando a considerar a hipótese de um teatro sem palavras, o pensamento teatral de Artaud, um *manifesto*, em última instância, demonstra que o teatro deveria se aproximar do cinema justamente por se tratar de um meio também imagético.

Ao mesmo tempo em que parece não haver sentido numa arte cinematográfica que despreza o domínio da imagem, também não deveria existir significado num teatro que não se baseia estruturalmente em palavras e representações visuais, matérias artísticas que, levando adiante o pensamento de Eco, seriam suas matérias essenciais. Esta pluralidade

VERNANT, Jean-Pierre & NAQUET, Pierre Vidal. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. (trad. Anna Lia Prado) São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 10.

⁷³⁷ HUPPES, Ivete. *Melodrama: O gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000, p. 101.

⁷³⁸ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999.

sígnica que orienta o fundamento do teatro é o que faz os principais semiólogos da atualidade entregarem à arte teatral o estatuto de “universo de signos”, “fenômeno multinível”, “terra prometida” da semiótica, já que se apresenta como o único lugar artístico onde existe “condensação e convergência de semióticas diversas”⁷³⁹. A riqueza do teatro, bem como sua especificidade, parece estar exatamente no espaço intermediário ocupado pelo gênero dentro das artes, entre a literatura e o cinema, entre as palavras-conceitos e a imagem, recebendo influências significantes tanto da poética cinematográfica quanto da poética literária.

Ao mesmo tempo em que a imagem é um componente comum tanto ao teatro quanto ao cinema, ambas as formas artísticas trazem como substrato poético a (3) **palavra**. Ainda que o cinema tenha começado mudo, elas estavam lá desde o início, através das legendas que, caracterizando os filmes do período, orientavam melhor a história. Além da presença física das palavras nos filmes, mesmo nos mudos, havia muitas vezes também uma pessoa explicando a narrativa, ainda nos primórdios do cinema, quando o público não estava habituado à gramática cinematográfica e às leis de continuidade. O que interessa particularmente, porém, são os diálogos que estruturam a poética fílmica com a qual o cinema ocidental está acostumado. Ainda que ocasionalmente surjam filmes cujo mote seja apenas as imagens, eles são exceções que só justificam a regra, já que praticamente todas as películas lançadas atualmente trabalham com narrativas, conforme apontado na primeira aproximação deste capítulo, e com diálogos. Como sugere Aumont, “quer queira quer não, é do ponto de vista do filme de ficção falado que, no essencial, a história do cinema se escreve”⁷⁴⁰.

Ao mesmo tempo em que o cinema traz em seu cerne a presença dos diálogos como definidores da ação e vivificação da narrativa, o teatro, ainda que deva sempre ser pensado como processo plástico *também*, caso contrário seu coeficiente artístico estaria encerrado já dentro do próprio texto teatral, antes mesmo da encenação, as palavras e os diálogos apresentam relevância para se pensar o fenômeno teatral. Partindo de um ponto de vista estrutural, seria mais fácil fazer cinema sem palavras do que teatro mudo. O alargamento

⁷³⁹ ECO, Umberto. *A semiologia dá um salto de quantidade*. In GUINSBURG, J. (org) et alii. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 18.

⁷⁴⁰ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável / cinema e pintura*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 171.

espaço-temporal possível dentro da estética cinematográfica facilitaria maior desprendimento com as palavras, fato que já não acontece no teatro, onde as imagens estarão limitadas pela presença da quarta-parede e pela instantaneidade do ato, pressuposto e ponto de origem. Um dramaturgo sempre precisará pensar nas limitações impostas pelo espaço do palco ao seu texto, por isso é necessário que apresente domínio das técnicas e, principalmente, das dificuldades e limitações de seu meio.

Ao mesmo tempo em que arte teatral e arte cinematográfica apresentariam como elementos estruturadores as palavras-conceitos de que fala Eco, parece existir já na utilização delas significativas semelhanças. Romand Ingard define o teatro como um “caso-limite da obra de arte literária”⁷⁴¹ pois, além da linguagem, o meio utilizaria como mecanismo de representação também “os quadros visuais fornecidos e concretizados pelos atores e ‘decorações’, nos quais aparecem os objetos, as pessoas, bem como suas ações”⁷⁴², mesmo raciocínio que justifica a inclusão do teatro num espaço intermediário entre a literatura e o cinema. Desta forma, o universo teatral possuiria três universos que o estruturariam e explicariam sua multiplicidade de signos, sentidos e significações.

O primeiro deles diz respeito às “objetualidades (coisas, seres humanos, processos) que são mostradas aos espectadores exclusivamente por via perceptiva através do jogo dos atores ou da atuação dos cenários”. A segunda dessas partes que compõe o universo teatral estaria relacionada às “objetualidades que se adaptam à representação por dois caminhos diferentes: por um lado, aparecem com via perceptiva e por outro, são **representadas por meio da linguagem**, na medida que se fala delas no palco [grifo nosso]”⁷⁴³. Por último, todas aquelas “objetualidades que não se adaptam à representação, a não ser exclusivamente por meios lingüísticos, as quais, portanto, não são mostradas ‘em cena’, embora estejam presentes no texto principal”⁷⁴⁴, espaço específico do *off stage* e do *hour du temps*, ou seja, aquilo que está nas entrelinhas do processo de ação/atuação que se desenrola no palco. A combinação desses fatores propiciaria o “universo teatral” citado pelo autor.

Dentro do contexto das objetualidades defendido por Ingard, a linguagem funcionaria como um complemento da ação, igualmente importante para a definição do

⁷⁴¹ INGARD, Romand. *As funções da linguagem no teatro*. In GUINSBURG, J. (org) et alii. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 151.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 152.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 153.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 154.

processo teatral na escala de valores do pesquisador. Dentro desta teoria que defende o teatro como um meio cuja raiz está no próprio diálogo⁷⁴⁵, a linguagem teatral adquire três funções em muito semelhantes à predisposição cinematográfica. Em primeiro lugar, as palavras pronunciadas no teatro têm função de complementação, atuando na constituição do universo representado no espetáculo teatral. Em segundo, são expressões de vivências, já que exteriorizam processos psíquicos de quem fala. Em terceiro, são veículos de comunicação, já que é através do discurso vivo do diálogo que as personagens teatrais trocam idéias. Vale lembrar que, neste contexto, o diálogo não se resume à mera comunicação. Ele visa também a incitar aquele a quem o discurso está se dirigindo, conduzindo-o à ação – grande paradigma do teatro desde Aristóteles.

Tendo em vista as três funções da linguagem teatral, pode-se sugerir que elas são praticamente as mesmas que as do cinema. A aproximação aconteceria aqui em todas as direções, porém a grande diferença estaria na ênfase conferida por cada meio às funções. Por elevar a imagem ao estatuto de componente estrutural maior, o cinema não precisa se valer tanto do caráter demonstrativo das palavras, já que possui meios mais “cinematográficos” de expressar vivências e processos psicológicos das personagens; o *close-up*, por exemplo. Ou seja, ao passo que parece fundamental para o teatro usar o diálogo de Herculano com os médicos para mostrar o quanto o viúvo está modificado desde o encontro com Geni, a mesma idéia no cinema ganha ainda mais valor se, ao levar em conta a noção de adaptação como tradução criativa, apenas aproximar a câmara do sorriso ansioso da personagem, técnica impossível de se realizar no teatro.

O cinema clássico também parece buscar nas palavras a complementação ideal para o conteúdo imagético que o meio o obriga a explorar. Desde seu surgimento, as palavras do cinema teria contribuído para que o tema se encaminhasse com mais facilidade, além de prenderem a atenção do espectador mais facilmente do que se fosse apenas um emaranhado de imagens. A palavra, dentro do processo fílmico, não só complementa as imagens, potencialidade específica do meio, como também facilita a recepção do espectador, articulação bastante semelhante ao teatro. Importante lembrar que tanto teatro quanto cinema funcionariam, em tese, sem palavras. O que os aproxima, entretanto, é o fato de

⁷⁴⁵ VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como componente do teatro*. In GUINSBURG, J. (org.) *et alii*. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 164.

ambas as histórias, do teatro e do cinema, terem sido marcadas justamente pelo fato de fazerem questão de se valer da linguagem das palavras, mesmo havendo a possibilidade de existirem *para além* das palavras.

Indo um pouco mais longe na questão da narrativa como campo de proximidade entre teatro e cinema, pode-se afirmar que, ainda na relação entre fábula e trama, cerne de toda narratologia, o (4) **foco** que condiciona a apresentação dos acontecimentos e das personagens parece ser uma outra característica comum ao teatro e ao cinema. Ainda que possa ser considerada pouco abrangente, até hoje ainda se divide os gêneros teatrais em épico, lírico e dramático, conforme aponta Lucrecia Ferrara em *Literatura em Cena*⁷⁴⁶. Esta classificação da ficção teatral levaria em conta fundamentalmente uma idéia de narração que, explícita ou não, condiciona o lugar no qual o texto irá se enquadrar. Neste sentido, épicos são os textos estruturados em terceira pessoa, havendo necessariamente a presença de um narrador “intruso” a contar/narrar as ações aos espectadores; lírica é toda a ficção teatral que chega até o público em primeira pessoa; e drama é todo o texto teatral em que se percebe, já no papel, a presença fundamental de “personagens mascaradas em um cenário”⁷⁴⁷.

A historiografia teatral ocidental sugeriu que, apesar da poesia inerente ao texto lírico e do caráter grandioso da ação épica, o que parece ter permanecido na tradição principal foi o drama, ou seja, o teatro convencional, onde se cria a ilusão mimética de transposição de uma ação via atuação de atores que se travestem de personagens, sem “nenhuma” interferência. Dentro deste gênero dramático, Aristóteles incluiria a tragédia e a comédia, mas o passar do tempo mostrou, principalmente através do surgimento do melodrama no XVII e da permanência de sucesso alcançada pelo gênero, que essas duas categorias aristotélicas para o drama seriam realmente apenas um ponto de partida para os muitos estilos que viriam surgir dentro da arte teatral dramática, até mesmo a “pós-dramática” de Szondi. Salvo algumas exceções, como o teatro do distanciamento proposto por Bertolt Brecht, a história do teatro ocidental parece ter sido caracterizada por textos onde se fecham as portas para a presença do narrador e seu ato de mostrar.

⁷⁴⁶ FERRARA, Lucrecia D’Aléssio. *Literatura em Cena*. In GUINSBURG, J. (org) et alii. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 192.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 192.

Inicialmente encarado apenas como mais uma forma de *registro*, além da escritura e da fotografia, o cinema subverteu as principais indicações críticas do período de seu surgimento e aproveitou seus verdes anos para criar sua própria gramática. Não virou língua mas tornou-se linguagem. No desenvolvimento deste processo, onde deixa de ser *registro* para se tornar *poética*, ainda que alguns poucos⁷⁴⁸ estudiosos de estética discordem dessa afirmação, o gênero teatral melodramático parece ter sido essencial para o estabelecimento de certa gramática fílmica. Ao estudar a importância do melodrama para a concepção contemporânea de cinema, espécie de arte mimética de imitação da realidade através da ilusão, Ismail Xavier aponta o gênero como o responsável principal pelo discurso cinematográfico:

Na virada do século XIX para o XX, não surpreende que a técnica do cinema, então emergente, tenha assumido essa pedagogia e tenha substituído o melodrama teatral na satisfação de uma demanda de ficção na sociedade. Quando falo em ilusionismo, reprodução das aparências, na verdade que advém do conflito de forças que se expressam e se revelam pelo olhar, estou afirmando princípios da representação aos quais o cinema vem se ajustar como uma luva. Como braço da indústria cultural, ele participa do movimento de objetivação institucional da Ilustração. Sua otimização do “olhar melodramático” é o ponto-limite de um projeto de expressão total da natureza na representação. Reflete um ideal de domínio e controle da aparência como sinal de “conhecimento da natureza”, um ideal que inscreve a arte como espelho pedagógico que requer a competência tecnológica de “criar ilusão” e, por essa via, atingir a sensibilidade: a passagem das trevas à luz se faz de efeitos sobre o olhar⁷⁴⁹.

Para o autor, o melodrama tem sido, “por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trejeito do rosto, na eloquência da voz”⁷⁵⁰. Neste sentido, o objetivo da criação de uma realidade convincente ao espectador, projeto maior do gênero

⁷⁴⁸ Em famoso ensaio, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, o filósofo frankfurtiano Walter Benjamin discorda da categorização do cinema como produtor de “obras de arte”, alegando que a reprodutibilidade técnica intrínseca ao meio destruiria a aura que fundamenta toda a obra artística desde os primórdios.

⁷⁴⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 39.

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 40.

melodramático, retiraria da ficção cinematográfica qualquer possibilidade de interferência do narrador, seja qual for o seu tipo ou procedência.

Da mesma forma, por ter fundamentado a criação de uma linguagem cinematográfica, amparando-a teoricamente, o melodrama teria levado para o cinema esta mesma recusa aos *ruídos* que poderiam descaracterizar o aspecto ilusório implicado no gênero. Ainda que atualmente alguns filmes trabalhem com a presença de um narrador, sobretudo a partir de roteiros estruturados em primeira pessoa, o aspecto mimético da representação, o qual exclui diretamente a presença de uma narração concomitante aos acontecimentos, permanece fora do universo cinematográfico, bem como da própria estética teatral que impera na história do cinema ocidental. Na realidade, mesmo nos filmes cujos roteiros são estruturados em primeira pessoa, geralmente através da voz do protagonista ou de alguma personagem que tenha domínio dos fatos, não se pode dizer que há uma interrupção consistente do curso da história, já que geralmente esta narração não interrompe a ação, ela apenas aparece no plano das palavras enquanto a ação se desenrola no nível imagético.

Um dos poucos contrapontos acontece justamente num filme brasileiro. É o caso específico (e quase exclusivo em solo nacional) de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*⁷⁵¹, baseado no romance homônimo de Machado de Assis, clássico que marcou a história justamente por instaurar um fazer literário realista no Brasil. Provavelmente por ter procurado transpor para as telas as constantes interrupções do narrador do livro, o Brás Cubas defunto, André Klotzel optou pela narração da personagem moribunda que entra em cena e “apresenta” os acontecimentos, numa estilística tipicamente épica. A diferenciação entre esta forma intrusa e o modelo de interrupção anterior é que, neste caso, existe a presença física de dois Brás Cubas em cena, ou seja, o Brás Cubas morto aparece no mesmo quadro para narrar as proezas e aventuras do Brás menino.

Mas, se não há um narrador a orientar o curso da história, e dos acontecimentos, existe, tanto no teatro quanto no cinema, sem dúvida, a focalização, espécie de norte que delimita o caminho da ficção durante todo o trajeto. Assim, ao mesmo tempo em que desprezam o narrador para não prejudicar a mimese, tanto o meio teatral quanto o meio audiovisual possuiriam como instrumento típico de narração o foco narrativo. Patrice Pavis,

⁷⁵¹ *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. André Klotzel, 2001.

em seu *Dicionário de Teatro*, concede à focalização a importância de definir e orientar todo o enredo do texto dramático:

*Insistência do autor numa ação segundo um ponto de vista particular para salientar sua importância. Este procedimento essencialmente épico aplica-se também ao teatro: o dramaturgo, teoricamente ausente do universo dramático, intervém na verdade no desenrolar dos conflitos e na singularização das personagens principais, subordinando o resto aos elementos enfocados. A focalização influi nos pontos de vista das personagens e, por conseguinte, naqueles do autor e do espectador*⁷⁵².

A estruturação da fábula na forma da trama traz como referencial de grande valia a focalização, técnica narrativa comum tanto ao teatro quanto ao cinema. Dentro do panorama das adaptações, esta é uma questão de profunda relevância, principalmente porque dela depende essencialmente a transposição (ou não) do clima narrativo apresentado no texto teatral que origina o filme. Antes de tudo, foco pode ser entendido como eixo central do filme, estrutura da fábula perseguida pelo autor durante todo o percurso ficcional. Neste sentido, tanto o texto teatral quanto o roteiro cinematográfico parecem se valer da focalização para dirigirem a fábula durante o seu desenrolar.

Dentro de ambas as formas poéticas, o foco parece servir sempre para orientar a ação e evitar que o dramaturgo/roteirista se perca em meio às tantas considerações que circundam o texto. Segundo Ismail Xavier, “todos os meios têm a questão do foco ou ponto de vista como elemento crucial para o seu desenvolvimento estético”⁷⁵³. As questões de apresentação das personagens, cumplicidade da platéia com determinadas situações e fechamento das ações sob um prisma previamente definido (focalizado), dominam o imaginário tanto do dramaturgo quanto do roteirista, ou seja, são problemáticas comuns às formas narrativas de ambos os gêneros artísticos.

Xavier lembra ainda que “em cada modalidade de arte, os recursos são diferentes, mas cineasta, diretor de teatro e romancista têm em comum esse exercício de uma escolha que pode ser descrita, em parte, nos mesmos termos”⁷⁵⁴. Ou seja, ao mesmo tempo em que

⁷⁵² PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 171.

⁷⁵³ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In PELLEGRINI, Tânia (org). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 67.

⁷⁵⁴ *Ibid.*

o dramaturgo escolhe o encaminhamento de sua peça através do foco que imprime à narrativa no próprio texto, o cinema elaboraria suas escolhas através principalmente da câmara, protagonista indiscutível na elaboração do foco narrativo do filme, seja através do *close-up* e tipos de plano, seja através do recurso da “câmara subjetiva”, por meio do qual o diretor leva o espectador até a mente das personagens. Impossível ignorar que a criação de focos costuma ser alcançada com especial sucesso no cinema, muito mais flexível na arte de fabricar contornos, ao contrário do teatro, onde os enunciados apresentam-se de maneira mais difusa justamente por estarem todos juntos em cima de um mesmo palco. É nesta direção que caminha Jacques Aumont quando define o cinema como “uma máquina simbólica de produzir ponto de vista”⁷⁵⁵.

Literatura, Teatro e Cinema são artes de *ação*, dependem da narrativa para se completar. Teatro e Cinema são também artes de *representação*, levam ao espectador atores travestidos de personagens para mostrar em cena aquilo que a literatura conta através de palavras. Além da presença da fábula e da trama, teatro e cinema compartilham também (5) **instrumentos narrativos** que auxiliam no processo poético do autor e garantem um melhor aproveitamento do texto inicial em cena, seja ela a cena do cinema ou a cena do espetáculo. Ismail Xavier afirma que em ambos os meios:

*(...) Há um microcosmo a se observar através da moldura separadora, o que gera uma aproximação mais decisiva entre a posição do espectador de teatro e a do observador de um quadro (no cinema, em movimento). Uma integração extraordinária de arquitetura e cenografia dá ao espaço cênico tal estatuto e enseja um tipo de jogo de cena que, embora tivesse os elementos à mão, nem sempre explorou as potencialidades dessa estrutura visual para atingir o ilusionismo a que estamos agora acostumados*⁷⁵⁶.

A transformação do texto em cena parece ser outra constante tanto na trajetória de um roteirista quanto na de um dramaturgo. Ainda que haja um coeficiente artístico primário relativamente pronunciado, principalmente no texto teatral, é inegável que tanto texto de teatro quanto roteiro de cinema seriam apenas o primeiro passo de uma trajetória que desembocará num *outro lugar*, seja em cima de um palco ou nas telas grandes do cinema.

⁷⁵⁵ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 77.

⁷⁵⁶ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 62.

Diante deste quadro de *necessidade* de “espetacularização” das palavras, intrínseca a ambos os gêneros, algumas ferramentas são de fundamental importância para que o texto atinja seu intuito e não corra o risco de se tornar apenas literatura escrita apresentada sob outra forma.

Mediante a especificidade inerente aos dois meios de transformar palavra em cena, os mecanismos de narração da elipse, do *flashback* e da acentuação de efeitos evidenciam-se tanto no teatro quanto no cinema. As ferramentas são as mesmas, o que muda, e nem tão significativamente neste caso, parece ser o seu uso. O teatro é um meio limitado, conta quase sempre com a quarta-parede definidora do espaço (salvo as peças apresentadas em teatros de arena) e, por ser ao vivo, traz uma série de dificuldades exterminadas pelo cinema com apenas um corte de câmara na hora certa. O cinema, por sua vez, alarga o campo de atuação e facilita digressões narrativas com muita facilidade. Possui o espaço que julgar mais conveniente e subverte o tempo através dos pedaços de realidade picotada que dão sentido (ou não, depende do cineasta) aos seus fotogramas.

Ainda que no cinema uma personagem possa mudar de país em apenas meio segundo e no teatro ela precise efetiva e praticamente de um número X de passos para conseguir atravessar o palco, a *elipse* transparece em ambas as narrativas como ferramenta essencial para condensar a realidade, suprimir cenas não muito importantes e desencadear a ação com mais eficácia. No modo como está sendo discutida, elipse nada mais é do que um corte narrativo, aquilo que acontece entre o fim da protagonista ao pedido de casamento e sua subida ao altar, mostrada já no plano seguinte. Campo de atuação do *nada* narrativo, a elipse facilitaria o trabalho tanto do dramaturgo quanto do roteirista ao enxugar o texto e facilitar a focalização.

No caso do teatro, a elipse parece acontece geralmente através da iluminação e das passagens das personagens pelo palco. As cenas são “cortadas” através de personagens que saem e voltam mais velhas ou de iluminações que desaparecem quando se deseja preservar o mistério de uma pergunta para a qual não chega à resposta falada. Por exemplo: o protagonista pergunta à moça se ela quer ir jantar com ele no domingo; ela sorri; a luz escurece; ambos saem do palco; a luz volta; eles já estão sentados no “restaurante”. Como se pode perceber, a elipse é um procedimento comum já no texto teatral, porém sua efetivação costuma acontecer mais por meio de elementos do âmbito do espetáculo, como iluminação, cenário, músicas etc. Ainda assim, ela aparece com bastante frequência como

estruturadora de peças, já que serve como catalisadora dos acontecimentos e propulsora da ação, paradigmas da arte teatral.

Por outro lado, o meio cinematográfico insinua-se como cenário ideal para a proliferação das elipses, posto que a própria poética audiovisual é elipsada já na estrutura. Não se pode esquecer que a técnica cinematográfica não leva ao espectador uma ação corrente e contínua, e sim uma série de fotografias que, coladas umas às outras e separadas por cortes pertencentes à estruturação do filme, organizam a narrativa e fabricam, além de significados particulares, um único sentido geral. Isto significa dizer que o cinema possibilitaria *espontaneamente*, já que parte da própria estrutura *física* do veículo, uma narrativa fragmentada baseada nas elipses de tempo e espaço.

Não chega a ser novidade o poder do cinema neste âmbito. Basta desligar a câmara e ligar novamente, às vezes nem isso, para que o protagonista passe de São Paulo a Paris, muitas vezes sequer precisando do deslocamento até a França. Esta movimentação espacial possibilitada pelo cinema seria uma das potências mais importantes da poética audiovisual, já que parece ser exatamente neste espaço, mas não só e nem principalmente, que estaria sua riqueza em relação ao teatro. Enquanto o ator do tablado precisa necessariamente de 24 passos para atravessar o palco e sair pelo lado direito, perdendo um tempo “útil” ao desdobramento da narrativa, ao ator de cinema basta um passo, um corte e pronto. Ele já estará, automaticamente, em outro lugar, mais precisamente em qualquer lugar do mundo.

Deste modo, a elipse espacial seria praticamente exclusiva do cinema, ainda que o filme *Festim Diabólico*, de Alfred Hitchcock, totalmente sem cortes, filmado num único e longuíssimo plano, esteja aí para nos lembrar que o cinema também se preocupa em partir para outras formas, muitas vezes aproveitando o caminho da experimentação justamente para retomar técnicas e procedimentos teatrais. Ao mesmo tempo, a elipse temporal, onde os intervalos “naturais” entre uma ação e outra são cortados ou, mais radicalmente, as personagens saltam de uma idade a outra, fazem parte tanto da estrutura narrativa do teatro quando da forma cinematográfica. Ou seja, pertencem às duas poéticas e, mesmo que usadas de maneira diferenciadas, atendendo às especificidades de seus próprios meios, impulsionam a ação e contribuem para uma melhor narrativa (mesmo quando ela é apresentada de forma diluída e “desmanchada”).

Outro recurso narrativo comum parece ser o *flashback*, ferramenta de suma importância aqui não apenas porque Nelson Rodrigues se vale dela para tramar boa parte de suas peças, mas porque Arnaldo Jabor decide mantê-la na estruturação do único filme que parece dialogar de fato com a dramaturgia da tensão elaborada pelo autor. O *flashback* nada mais é do que um parêntese aberto pelo dramaturgo/roteirista para voltar no tempo. Originalmente fruto de uma poética audiovisual, o *flashback* teria começado a fazer parte do imaginário cinematográfico ocidental já desde David Griffith, cineasta que praticamente inventou a idéia de *fade in* e *fade out* (recurso através do qual vai se clareando ou se escurecendo a imagem), “pista” do vai-e-vem do tempo, marcando a abertura de uma segunda camada narrativa dentro do filme.

Para valorizar aspectos específicos da narrativa e muitas vezes permitir que o espectador perceba a focalização utilizada pelo autor para tramar a sua fábula, teatro e cinema parecem compartilhar também um mecanismo que pode ser chamado de “acentuação de efeitos”. Como o cinema é essencialmente imagem, e o teatro é palavra + plástica, ambos se aproveitam daquilo que lhes foge do mundo das palavras para acentuar, plasticamente, elementos narrativos de suma importância autoral, recurso que não pode ser utilizado pela literatura, arte alicerçada essencialmente em palavras (na realidade, negrito e itálico são também formas de acentuação de efeitos, porém como são pouco exploradas dentro da literatura ficcional, não estão sendo levadas em conta). No âmbito do teatro, efeito de evidenciação deve ser encarado como:

No teatro, a evidenciação tem por objeto ora a dicção enfática de certos verbos e palavras, a interpretação exagerada (não-naturalista) do ator que insiste na teatralidade de sua personagem, um princípio ou um detalhe da plástica cênica destinado a atrair a atenção (cores, lugar, iluminação). O trabalho dramaturgico considera uma de suas tarefas essenciais salientar (ou atenuar) certos aspectos e sentidos da obra, repartir as ênfases de acordo com um projeto estético-ideológico bem definido. Evidenciar não é senão encenar de modo “equilibrado”: pouca evidência não desemboca em nenhuma concepção organizada; evidência demais enfraquece o espetáculo e o banaliza, por falta de ambigüidade suficiente⁷⁵⁷.

⁷⁵⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 120.

Alguns dramaturgos preferem já fornecer as pistas de suas intenções de cena, e Nelson Rodrigues certamente foi um deles - o que nos leva a acreditar que, no texto teatral rodrigueano, já existe uma espécie de pré-decupagem, ou sugestão de imagetização das palavras, o que facilitaria (ou deveria facilitar, já que não é o que acontece) tanto o processo de *levar à cena* quanto uma possível adaptação posterior para a linguagem audiovisual. Ainda no âmbito do texto, o modo como o dramaturgo opera os acontecimentos que envolvem a trajetória das personagens, a aparição (física) mais evidente de uma ou de outra e a própria focalização seriam alguns dos mecanismos teatrais típicos na sua fabricação de uma acentuação de efeitos.

Assim como possui, em estrutura, todas as ferramentas necessárias à formulação de elipses temporais e espaciais, o cinema parece dominar o universo de acentuação de efeitos como nenhuma outra arte. Por ser um meio eletrônico, sua facilidade de evidenciação salta aos olhos quando comparada ao teatro. No âmbito do texto, as possibilidades parecem praticamente iguais, já que o roteirista dispõe dos mesmos meios de acentuação de determinados aspectos narrativos. Pode-se dizer, inclusive, que o dramaturgo possui até um pouco mais de liberdade, já que seu texto tem valor em si, conforme a pesquisa aponta no tópico seguinte, ao contrário do roteiro cinematográfico, peça “artística” cujo valor reside unicamente na sua transformação em filme.

No processo de imagetização das palavras, *transformação de texto em cena*, procedimento comum aos meios, o teatro jamais alcançará a disponibilidade típica do meio cinematográfico, fruto de sua “incessante efervescência técnica”⁷⁵⁸. Para ilustrar melhor esta questão, basta recorrer à técnica do *close-up*, instrumento facilitador da narrativa que coloca as lágrimas do protagonista em primeiro plano apenas com um simples ajuste na lente da câmara. O estatuto de meio eletrônico parece facilitar a acentuação de efeitos na poética audiovisual simplesmente porque possibilita criar um jogo lúdico onde a realidade, apresentada sempre aos pedaços, ganha valor (artístico) e riqueza justamente na maneira como esses pedaços de “real” são estruturados.

Outro ponto de aproximação entre os meios teatro e cinema diz respeito a uma espécie de (6) **diluição da autoria** em relação ao texto primário. Fonte do espetáculo, no

⁷⁵⁸ CARRIÉRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 34.

caso do teatro, e do filme em si, no cinema, o texto teatral e o roteiro apresentariam como chave de intersecção o estatuto de pontos de partidas para outros lugares. O autor que os escreve, seja o dramaturgo ou o roteirista, sabe que seu processo poético autoral, ou pelo menos parte significativa dele, será dissolvido no decorrer da trajetória do objeto artístico, de espetacularização ou filmagem. Haveria, portanto, em ambos os meios, uma relativização absoluta da função autoria, espécie de diluição do autor, personagem elaborada por Michel Foucault no ensaio *O que é um autor*⁷⁵⁹ como aquela que está por trás da escritura, da mesma forma que a função autoria seria:

*(...) aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações, as suas deformações, as suas modificações diversas. (...) Igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelo princípio de evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos. (...) Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão, que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos etc*⁷⁶⁰.

Em seu ensaio, o pensador francês sugere que a Modernidade diluiu a função deste autor antigamente visto nas bordas dos textos. Para Foucault, esta idéia de um ente orientando a escritura e definindo certo encaminhamento da obra não existiria mais, já que o sujeito da escrita está sempre a desaparecer⁷⁶¹. Não pretende a morte do autor, como o fez Roland Barthes no famoso ensaio *A morte do autor*⁷⁶², mas sublinha que a *função autor* seria apenas uma atribuição do sujeito, como revela a conclusão do ensaio:

Em suma, trata-se de retirar ao sujeito (ou ao seu substituto) o papel de fundamento originário e de o analisar como uma função variável e complexa do discurso. O autor – ou o que tentei descrever como a

⁷⁵⁹ FOUCAULT, Michael. *O que é um autor*. (trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro). São Paulo: Passagens, 1992, p. 53.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁷⁶¹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 35.

⁷⁶² BARTHES, Roland. *Rumor da Língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

*função do autor – é com certeza apenas uma das especificações possíveis da função sujeito*⁷⁶³.

Levando adiante a afirmação de Foucault, é possível sugerir que o texto teatral e o roteiro cinematográfico apresentam uma autoria inicial que vai se perdendo no decorrer de todo o processo até o momento final da obra artística, espetáculo teatral ou filme. A autoria, portanto, dilui-se em ambos os casos, restando no “ponto de chegada”, a obra em si, apenas espectros, rastros, fantasmas, sobras pouco definidas da *função autor* em sua idéia inicial. A atribuição do valor do texto, nos casos do teatro e do cinema, parece completamente distante da literatura, onde o texto adquire valor em si, sendo a autoria inicial praticamente a mesma, ainda que o leitor infira interpretações e busque relações desvinculadas do ideário do escritor, do início ao fim do processo.

O texto dramaturgico será lido e debatido em rodas de discussão entre os atores e o diretor da peça, função exercida pelo encenador nos primórdios do teatro ocidental. A partir destas leituras, estrutura-se a peça, objetivo maior de todo o texto teatral, já que “o texto não é incompleto, mas incita à cena”⁷⁶⁴. Desta forma, considerações poéticas do autor em relação à estrutura narrativa, à disposição dos acontecimentos e à criação e desenvolvimento das personagens acabariam se perdendo no meio do caminho entre a execução do texto e a espetacularização das palavras. Muitas vezes as palavras são trocadas, inserem-se “cacos”, os diálogos são modificados para facilitar a fluência, enfim, a própria dicção das palavras altera o sentido original, já que a ênfase em cada uma delas é trabalho autoral que parte do ator. Esta relativização típica do teatro acaba responsabilizando também o ator, no ato da encenação, momento em que texto se transforma em cena, numa espécie de co-autor do trabalho “original”.

Ao mesmo tempo, as considerações estéticas elaboradas pelo dramaturgo no curso de seu texto, já que se defende aqui uma definição de teatro como palavra + imagem (plasticidade) ainda e já no âmbito da dramaturgia, também parecem se adequar a outras autorias espalhadas por todo o processo de fabricação do espetáculo final (que nunca é final, no caso do teatro, já que a experienciação ao vivo impossibilitaria a cristalização de

⁷⁶³ FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. (trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro). São Paulo: Passagens, 1992, p. 70.

⁷⁶⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. (trad. Andréa da Silva) São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 30.

uma única imagem da cena). Durante este trajeto de transposição das partes estéticas do texto ao palco, inúmeras micro-autorias iriam se instaurando: primeiro, os próprios atores. Ainda que considere a voz do autor do texto teatral como a que reverbera com mais propriedade, Veltruski aponta:

*No teatro, o signo criado pelo ator tende, por causa de sua esmagadora realidade, a monopolizar a atenção do público às custas dos significados imateriais veiculados pelo signo lingüístico; ele tende a distrair a atenção do texto para o desempenho vocal, das falas para as ações físicas e até para a aparência física da figura cênica etc*⁷⁶⁵.

Na seqüência, as indicações estéticas do autor esbarrariam no próprio diretor que, por definição, seria o responsável pela espetacularização das palavras. Ou seja, no meio teatral parece existir um profissional cuja função específica, transformar palavras em espetáculo também imagético, choca-se quase que automaticamente com o autor do texto em si. Isso significa dizer que a diluição da autoria inicial parece configurada no teatro já em sua própria especificidade de teatralização da narrativa, já que “entre narrativa e teatro temos uma tradução do que é verbal em elementos plásticos, gestuais, sonoros etc.”⁷⁶⁶, que foge completamente da vontade do autor do texto, a não ser que ele acumule também a função de diretor da peça.

No cinema, o caso não é diferente. Assim como o texto dramático é algo que, enquanto produto estético, estrutura-se para se completar no ato da encenação, o roteiro cinematográfico tem seu valor intrinsecamente relacionado à sua disponibilidade de transformação em filme. Não é à toa que o bom roteiro cinematográfico é uma forma textual cujo valor reside única e exclusivamente na possibilidade de virar uma *outra coisa*, neste caso, o filme. Em ensaio sobre a adaptação do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, para o cinema, Ivo Barbieri comenta a diluição da autoria afirmando que “se já é difícil na literatura, pois o seu equacionamento não pode ignorar o jogo múltiplo da intertextualidade, torna-se mais árduo no cinema em que os recursos técnicos e as

⁷⁶⁵ VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como componente do teatro*. In GUINSBURG, J. (org.) *et alii. Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 188.

⁷⁶⁶ FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Literatura em cena*. In GUINSBURG, J. (org.) *et alii. Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 196.

circunstâncias de produção interferem decisivamente na concepção e na realização da obra”⁷⁶⁷. Jean-Claude Carrière aponta para a mesma direção:

*Na verdade, um bom roteiro é aquele que dá origem a um bom filme. Uma vez o filme esteja pronto, o roteiro não mais existe. Provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva*⁷⁶⁸.

Do roteiro ao filme, a autoria inicial perde-se ainda mais, parte por causa do imenso leque de possibilidades técnicas típicas do cinema, parte porque a estrutura da indústria cinematográfica é muito mais compartimentalizada, dividida e especializada do que o processo teatral, já que “não há, no cinema, o corpo a corpo com a obra: entre o criador (ou criadores) e o objetivo, existe a permeação de equipes e técnicas”⁷⁶⁹. Parte ainda porque o roteiro de cinema está abaixo do texto teatral numa escala hierárquica de escritura enquanto valor artístico. Carrière é radical ao atestar que o fim de todo roteiro, por melhor que ele seja, ainda é a lata de lixo, já que “o roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme”. Da lata, só saíra para publicação em casos muito raros e excepcionais – geralmente, fabricado *a posteriori*, ou seja, após a finalização do filme e baseado nele, o que agrava ainda mais o quadro.

Ao mesmo tempo em que teatro e cinema compartilhariam o esvaziamento da autoria proveniente do escritor do texto que originará peça e filme, o estatuto do texto ainda guarda diferenças de um meio a outro. O texto de teatro, talvez por ser resultado de uma estética mais antiga e muito mais estudada, pode ser considerado, já numa primeira instância, obra de arte. Embora adquira valor artístico e divulgação bem maior no momento da encenação, ele é indiscutivelmente uma obra de arte em si. Na verdade, como atesta Veltruski, “o drama é uma obra de literatura por direito próprio: não requer mais do que a simples leitura para penetrar na consciência do público”⁷⁷⁰. Garantido seu coeficiente de

⁷⁶⁷ BARBIERI, Ivo. *A voz da literatura e o olho da câmara*. In Letras e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 41.

⁷⁶⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 144.

⁷⁶⁹ GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001, p. 185.

⁷⁷⁰ VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como componente do teatro*. In GUINSBURG, J. (org.) *et ali. Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 164.

independência em relação à sua transposição para o palco, o texto teatral não precisaria da ribalta para se completar, ainda que seja concebido com este intuito:

De fato, quando escreve uma peça, o dramaturgo não desconhece a estrutura teatral existente e as várias aberturas que ela apresenta para novos desenvolvimentos. Isto é verdade, muito embora a peça seja uma obra de literatura auto-suficiente, que não requer necessariamente representação teatral; o sujeito criador sente, conquanto muitas vezes conscientemente, as possíveis aplicações de sua obra⁷⁷¹.

Já no âmbito dos afastamentos, a (7) **questão da linguagem** parece ser um dos principais elementos diferenciadores de ambas poéticas. Enquanto o teatro trabalharia com a dicotomia, já referida, entre o texto primário e a necessidade de imagetização, o cinema seria um meio no qual a comunicação se processa essencialmente através das imagens. A questão da autoria sugere que tanto roteiro cinematográfico quanto texto dramaturgico seriam discursos criados com a função, no caso do roteiro com a *necessidade*, de serem transpostos para o campo da *mise-en-scène*, fim completamente diverso do texto literário, obra de arte cujo valor está em si, já dentro do próprio texto.

O modo como teatro e cinema irão operar a representação do discurso ficcional, entretanto, parece um tanto diverso, atendendo a especificidades de cada processo poético. O cinema conta essencialmente com as imagens para narrar a sua fábula e representar o discurso do texto inicial. Ainda que Randal Johnson aponte pelo menos cinco tipos de material dentro do processo cinematográfico – “imagens visuais, linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas)”⁷⁷² -, enquanto a literatura costuma trabalhar com apenas uma delas, a escrita, o cinema é um meio imagético. Seu sentido, inclusive, parece extraído dos vários sentidos que se estruturam de uma imagem para a outra. Não fosse assim, seria impossível a existência de sentido dentro de qualquer narrativa audiovisual que não contasse com as palavras (o que excluiria todo o cinema mudo e boa parte dos desenhos animados infantis).

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁷² JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas Secas*. In PELLEGRINI, Tânia (org). *Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 42.

Dentro deste contexto, pode-se apontar a soberania, o que não significa dizer *exclusividade*, da imagem como meio produtor de sentido como uma potencialidade do meio cinematográfico. Umberto Eco concorda com esta proposição ao afirmar que “no caso da estimulação por meio da imagem, o percurso é justamente o inverso [da literatura], e o primeiro estímulo é fornecido pelo dado sensível ainda não racionalizado e conceitualizado, recebido com toda a vivacidade emotiva que comporta”⁷⁷³. Ainda que parte do texto cinematográfico possa fixar-se num lugar *para-além* da imagem em si, percebe-se claramente, como apontou Christian Metz, que a “construção semântica [acontece] no âmbito da sucessão de imagens fornecida ao espectador”⁷⁷⁴. Para o teórico, no cinema, a imagem diz tudo, representando neste caso o signo máximo por onde se processa a comunicação entre a obra e o espectador:

*O cinema não possui nada que corresponda à segunda articulação, nem em sentido metafórico. Esta articulação se dá no plano do significante, mas não do significado: o fonema e mais ainda o traço são unidades distintivas sem significação própria. Sua simples existência implica numa grande distância entre “conteúdo” e “expressão”. No cinema, a distância é por demais curta. O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem*⁷⁷⁵.

A junção significado/significante dentro da poética cinematográfica nada mais seria do que a totalidade da imagem como signo do processo audiovisual. Sobre a questão da imagem inicialmente não indicar senão ela mesma, sendo uma espécie de autopresença do que ela mesma contém, Metz ainda afirma que “a imagem é sempre-logo uma imagem, ela reproduz na sua literalidade perceptiva o espetáculo significado do qual ela é o significante; assim ela *é* suficientemente o que ela mostra para não quer *significá-lo*, se se tomar o termo no sentido de *signum facere*, fabricar especialmente um signo”⁷⁷⁶. Por outros meios, e com uma nomenclatura diferenciada, esta foi a mesma conclusão de Serguéi M. Eisenstein, ao mesmo tempo diretor e teórico, ao colocar o *cinematismo* e a *imagicidade* como qualidades

⁷⁷³ ECO, Umberto. *A definição da arte*. (trad. José Mendes Ferreira) Lisboa: Lisboa, 1972, p. 189.

⁷⁷⁴ METZ, Christian. *A significação no cinema*. (trad. Jean-Claude Bernadet) São Paulo: Perspectiva, 1977, p.

76.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 93.

inerentes ao meio cinematográfico⁷⁷⁷. Para explicar o estatuto da imagem no âmbito cinematográfico, muitas vezes castrador, Luiza Lobo constrói uma ponte com a teoria da câmara clara, de Roland Barthes⁷⁷⁸:

O que desejamos mostrar aqui é que, na “câmara clara” do cinema, perdeu-se muito da dimensão imagética que é possível na “câmara escura” do imaginário. A representação mimética geralmente realista do cinema ignora as dimensões mais profundas suscitadas pelo signo literário que é, basicamente, abstrato. O elo entre os fonemas que compõem uma palavra (signo), na verdade aleatório, permite-lhe prestar-se a múltiplas interpretações (polissemia), enquanto a imagem visual é inexoravelmente ligada ao objeto que representa. Ela é vazada, superexposta⁷⁷⁹.

A totalidade sígnica emanada da imagem cinematográfica parece ser absolutamente diversa da pluralidade de sentidos presente na poética teatral. Ao contrário do cinema, onde a fábula se insinua principalmente numa via imagética, praticamente de mão única, e onde a singularidade do meio apóia-se no próprio estatuto da imagem, a representação textual no teatro é marcada por uma variedade de signos, significados e significantes cujas especificidades podem estar justamente na mobilidade que se estabelece entre eles. O embasamento do teatro *tanto* na palavra *quanto* na imagem acaba gerando ao meio uma multiplicidade de saberes, onde a verdade artística instaura-se segundo categorias de signos das mais diversas. Sobre este intercâmbio sígnico processado no fazer teatral, principalmente no momento em que *texto* transforma-se em *cena*, Veltruski aponta que “a construção semântica de uma peça depende da pluralidade de contextos que se desdobram simultaneamente, revezam, interpenetram e **em vão** lutam para subjugar e absorver uns aos outros [grifo nosso]”⁷⁸⁰.

A mesma especificidade que permite ao teatro fundar sua poética *tanto* no texto *quanto* na imagem concederia ao meio o título exclusivo de “universo de signos”⁷⁸¹, já que

⁷⁷⁷ EISENSTEIN, Serguéi. *Novos problemas da forma cinematográfica*. In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. (trad. Vinicius Dantas) Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 220.

⁷⁷⁸ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. (trad. Léa Novaes) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁷⁷⁹ LOBO, Luiza. *A Hora da Estrela*. In *Letra e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 66.

⁷⁸⁰ VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In GUINSBURG, J. (org) et alii. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 164.

⁷⁸¹ DEMARCY, Richard. *A leitura transversal*. In GUINSBURG, J. (org) et alii. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 25

os sentidos seriam construídos por espaços ficcionais que alcançam desde o texto em si até artefatos do cenário, representação, figurino, iluminação etc. Ou seja, enquanto o processo de apreensão de sentido de um espectador cinematográfico volta-se quase que exclusivamente para a apresentação de imagens que lhe acometem os olhos, no processo teatral é destacado uma dezena de signos tão importantes quanto o texto.

Para Tadeusz Kowzan, a *cena* teatral comportaria pelo menos treze signos: “a palavra, o tom, a mímica facial, o movimento cênico do ator, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o acessório, o cenário, a iluminação, a música e o ruído”⁷⁸² – dentre todos estes, importante salientar, apenas o primeiro diz respeito ao texto em si. No entender de Demarcy, a sustentação do discurso textual teatral realiza-se através de um encenador que traz como recurso “uma soma de linguagens em cujo seio ele inscreverá seus significantes: o (s) cenário (s), os acessórios, os trajes, as matérias, as cores, os sons, as iluminações, os atores, os deslocamentos, a gestualidade, o espaço...”, sendo que, “cada uma dessas linguagens oferece recursos muito amplos e, de fato, pouco explorados, quanto às possibilidades de ‘expressão’”⁷⁸³. Seria então esta pluralidade que reserva ao teatro, somente a ele, o estatuto de universo dos signos, já que “a arte do espetáculo é, entre todas as artes, e talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade”⁷⁸⁴, como percebe Kowzan, para quem “tudo é signo na representação teatral”⁷⁸⁵.

O teatro parece ser, por definição e mérito maior, a arte da convenção. Aposta-se, instiga-se, sugere-se, participa-se de um jogo que só faz sentido se ambas as partes estiverem de comum acordo. O ator acredita estar vivendo uma espécie de mundo possível no palco; a platéia, por sua vez, já vai ao teatro disposta a abraçar o lúdico e adotar a convenção como verdade, embora enxergue claramente que tudo não passa de *representação*. A artificialidade do fenômeno teatral parece incontestável, porém ela *funciona* porque platéia e palco estão sob o mesmo regimento. Esta idéia de convenção

⁷⁸² KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In GUINSBURG, J. (org) et alí. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 100.

⁷⁸³ DEMARCY, Richard. *A leitura transversal*. In GUINSBURG, J. (org) et alí. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 28.

⁷⁸⁴ KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In GUINSBURG, J. (org) et alí. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 97.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 98.

estabelecida no ato da encenação de um texto é um dos definidores do caráter do signo teatral, já que ele não só é artificial por excelência, como resulta, ainda, de um processo voluntário. Ao mesmo tempo em que, criados com premeditação, comunicam no próprio instante, os signos teatrais raramente se manifestam em estado puro.

Esta tensão dialética, cuja impureza decorre da impossibilidade de manifestação bruta e única, sugere que, além da multiplicidade de geradores de sentido, o teatro traria ainda uma mobilidade extrema que se estrutura entre os signos, desembocando numa transformação constante e mutabilidade permanente, categorias que o diferenciam semiologicamente da poética teatral. Se toda manifestação teatral parece ser um conjunto de signos, a grande especificidade do signo teatral é a sua mobilidade, capacidade única de “intercambiar os materiais e passar de um aspecto a outro, de animar uma coisa inanimada, de passar do domínio acústico para o domínio visual etc”⁷⁸⁶. Para Honzl, esta especificidade definiria o teatro como um fenômeno caracterizado pela própria transformabilidade de seu signo, por isso é tão difícil defini-lo enquanto conjunto de significados. Indo um pouco mais longe, o teatro só poderia ser compreendido, então, como meio cuja especificidade residiria não apenas no fato de comportar-se como um verdadeiro universo de signos, mas como um espaço, exclusivo, onde esses signos podem (e devem) se cruzar, causando mútuas interferências, promovendo uma “contaminação através de outras interferências significantes”⁷⁸⁷.

Outro campo de diferenciação diz respeito à própria estruturação do meio e remete diretamente à estética específica do teatro e do cinema. Embora sejam ambas formas artísticas onde a mimese se operaria (sobretudo) via fabulação, tendo como especificidade comum, em relação à literatura, a categoria de *artes de representação*, já que a fábula não é narrada e sim interpretada por personagens, o (8) **tratamento do tempo e do espaço** parecem ser completamente distintos dentro do teatro e do cinema.

Convém considerar, antes de tudo, o caráter de convenção adotado pelo teatro, em detrimento à mimese suprailusória do cinema, características discutidas na seqüência. Todo o texto de teatro precisa ser pensado para um lugar extremamente definido, de medidas que

⁷⁸⁶ HONZL, Jindrich. *A mobilidade do signo teatral* In GUINSBURG, J. (org) et al. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p.139.

⁷⁸⁷ FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *Literatura em Cena*. In GUINSBURG, J. (org) et al. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 204.

não se alargarão nem com toda boa vontade do dramaturgo e, no caso de toda peça encenada em teatros que não sejam de arena, com a presença daquela quarta-parede que encerra num território bastante delimitado as coordenadas da ação. Para fora daquele espaço já pré-definido, só existem público e bastidores, portanto nada que apresente relação direta com a apresentação em si do texto. Por causa desta conformação da ação a um lugar previamente delimitado, bastante delimitado, principalmente partindo do pressuposto que muitos textos transitam pelos mais diversos “espaços” e representam as mais variadas fases da vida de suas personagens, o teatro possuiria certa limitação espacial capaz de lhe conferir características bastante peculiares em relação ao meio cinematográfico.

Em última instância, a mimese adquire contornos muito mais definidos quando se apresenta na tela do cinema, já que o teatro é inegável e infinitamente mais limitado neste campo. A personagem da dramaturgia não estará em vários lugares distintos numa curta seqüência temporal, como é comum no cinema, e sim o espaço é que precisará abarcar diferenciados cenários capazes de possibilitar com que o jogo do faz de conta do teatro siga sem grandes interferências. Assim, a cena do teatro parece circunscrita dentro de uma área infinitamente menor do que a que compõe os quadros do cinema.

Em seu ensaio *O Olhar Interminável [cinema e pintura]*, Aumont discute as diferenças entre as linguagens pictórica e audiovisual atentando inicialmente para uma distinção essencial: o cinema contaria com o tempo em estado puro, já que permite os saltos e os andamentos típicos da vida do lado de cá das telas, enquanto que nas artes plásticas o tempo seria sempre espacial, circunscrito aos limites espaciais da própria tela, o que o aproximaria do tempo do teatro. A idéia da imagem que corre não apenas alargaria o campo de atuação do cinema como meio de comunicação como, e inclusive, concederia ao gênero certa sensação de tempo que corre *sempre*, até mesmo quando tudo parece parado, estagnado, suspenso. Aumont reafirma esta questão ao assinalar:

O cinema, por construção, é tudo exceto uma arte do instantâneo; por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração. (...) O cinema, o plano, a vista cinematográfica são, em compensação, tempo em estado puro. O cinema, devido a seu próprio dispositivo, só

*poderia prolongar, aperfeiçoando-o, o poder de revelação da foto e, acessoriamente, da pintura (...)*⁷⁸⁸.

O tempo imitativo da vida parece ser uma das grandes especificidades do cinema enquanto meio artístico; porém, mais do que isso, o alargamento de suas facilidades tecnológicas acabaria gerando também maior mobilidade espacial, o que confere especial caráter de real ao campo audiovisual. Ao teorizar sobre o processo de memorização do espectador cinematográfico, Hugo Munsterberg defende que a limitação espacial inerente ao meio seria resultado da circunscrição do teatro aos acontecimentos que se desenrolam em apenas um lugar⁷⁸⁹. Ou seja, enquanto o cinema trabalharia sobre um espaço virtual, de possibilidades infinitas, o teatro manteria a realidade sólida e palpável do palco: há um espaço que o ator precisará preencher e para o qual o dramaturgo deverá conformar o seu texto. Isso significa dizer que o teatro trabalha com “processos reais”⁷⁹⁰, para Pudovkin, conformação que justificaria a impossibilidade de abandonar a cena sem o número de passos necessários para tal.

O cinema, por sua vez, parece ser dotado de poder suficiente para eliminar qualquer intervalo espacial. A ilusão propiciada pela sétima arte, bem como aquela efervescência técnica, já referida, possibilitariam trânsitos diversos das personagens entre um espaço e outro. A justificativa reside no fato de que, enquanto o teatro *está ali*, na frente do espectador, sendo construído simultaneamente à sua presença, o cinema já aparece como produto imagético pronto, colocado *a priori*, principalmente, pertencente à outra esfera do “real” que não à realidade palpável e física das coisas. Não se toca no cinema, mas é possível tocar o teatro. Parece ser à esta especificidade que Bentley se refere ao conceder ao teatro a alcunha de “experiência viva”⁷⁹¹.

A quarta-parede parece conferir ao teatro certa espacialidade que se diferencia do cinema justamente por assemelhar-se a uma tela. A sugestão de constituição de uma cena emoldurada é própria do teatro, pelo menos de todos aqueles que fogem do teatro de arena

⁷⁸⁸ AUMONT, Jacques. *O Olhar Interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 100.

⁷⁸⁹ MUSTENBERG, Hugo. *A memória e a imaginação*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 41.

⁷⁹⁰ PUDOVKIN, V. *Os Métodos do Cinema*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 68.

⁷⁹¹ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

(a grande maioria atualmente, e todas as encenações de estréia dos textos de Nelson Rodrigues)⁷⁹². A conformação de uma narrativa a um “quadrado” estanque, já que no cinema o quadrado também existe mas é bastante “flutuante”, acabaria concedendo caráter limitado ao meio teatral. Da mesma forma que o intercruzamento dos signos parece ser a grande potencialidade do meio, é possível sugerir a limitação espacial como a sua mais significativa especificidade negativa.

Ao mesmo tempo em que apresenta restrições quanto à sua própria espacialidade, subserviente obrigatoriamente ao seu aspecto físico estruturador, o teatro também precisa obedecer, pelo menos relativamente, às leis do tempo. Munsterberg aponta para a mesma direção ao afirmar que, enquanto o cinema se aproxima da imaginação humana, o teatro é obrigado a obedecer às leis do mundo exterior:

*O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua seqüência normal; o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo, o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das idéias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de idéias. Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente. O cinema, ao invés de obedecer as leis do mundo exterior, obedece as da mente*⁷⁹³.

Conforme acontece com o espaço, há pouca abertura para brincadeiras com o tempo, hipótese confirmada através justamente do choque com que público e crítica receberam as incursões de Nelson Rodrigues pelo mundo quântico do *flashback*. O tempo, no teatro, parece tornar-se sempre escravo das limitações técnicas do meio, o que favorece ainda mais o clima de convenção estabelecido na estética teatral. Neste sentido, haveria pouco caráter lúdico nos palcos, sobretudo porque o próprio meio parece não permitir maleabilidade de tempo e espaço, deixando os olhos dos espectadores pregados naquilo que se constituiria como um recorte de real, a cena. Aumont lembra que não é muito nova a

⁷⁹² Neste sentido, vale lembrar a versão do Grupo Oficina, do diretor e ator José Celso Martinez Correa, para a peça *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues. Interpretada segundo seu viés mítico-alegórico-performativo, a versão do ano de 2000 para um clássico do dramaturgo, justamente uma “tragédia carioca”, ganhou peso, consistência e originalidade ao ser levada à cena num teatro de Arena (Teatro Oficina, localizado no centro de São Paulo, cujo projeto arquitetônico é de autoria da modernista Lina Bo Bardi), espaço de ensaio e atuação do grupo de Zé Celso.

⁷⁹³ MUSTENBERG, Hugo. *A memória e a imaginação*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 38.

percepção desta dicotomia que define teatro e cinema como campos desnivelados de operação sobre o tempo e o espaço:

Cinema e teatro: o tema é tão velho quanto o próprio cinema, e desde as primeiras tentativas de definição de uma especificidade fílmica, o teatro faz aí o papel de contraste, não – como será o caso com a chegada do cinema falado – por causa de seu caráter excessivamente verbal, não-visual, e sim porque ele imobiliza a vista no quadro, julgando estreito, da cena à italiana⁷⁹⁴.

Da mesma maneira que o cinema poderia receber seu estatuto artístico justamente por desbravar caminhos e alargar os campos espaciais dos textos que transforma em cena audiovisual, já que só ele possui um “olhar potencial, capaz de surgir inopinadamente de qualquer lugar, à revelia dos atores”⁷⁹⁵, parece existir no cinema uma possibilidade também quase infinita no trato com o tempo. Parte desta potência decorre das próprias condições técnicas do meio, fator que possibilitaria a existência do chamado “truque” cinematográfico. Considerado por Pudovkin o método característico de representação fílmica, o “truque” “permite que o diretor de cinema possa concentrar temporalmente, não apenas incidentes separados, mas até mesmo os movimentos de uma única pessoa”⁷⁹⁶.

Na possibilidade desta espécie de movimento por condensação, o tempo fílmico aproxima-se muito mais dos desatinos da mente humana: estabelece relações, trabalha no fluxo do inconsciente, faz digressões, abre apostos, configurando um vai e volta típico da imaginação humana. O teatro, ao contrário, já seria mais próximo do tempo “real”, o relógio suíço que nunca atrasa nem adianta o passo, representante da condição física a que somos submetidos cotidianamente. Bem como a imaginação, e muitas vezes a própria memória humana, o cinema pode eliminar todos os pontos de intervalo, não só os já citados espaciais, como, inclusive, espaços temporais. Esta especificidade confere ao meio um caráter de “concentração temporal” inexistente no teatro:

⁷⁹⁴ AUMONT, Jacques. *O Olhar Interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 155.

⁷⁹⁵ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* (trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 123.

⁷⁹⁶ PUDOVKIN, V. *Os Métodos do Cinema*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 68.

O tempo fílmico é diferenciado do tempo real pela sua exclusiva dependência dos comprimentos dos pedaços de celulóide que são unidos pelo diretor. Igual à noção de tempo, a de espaço fílmico vincula-se também ao processo principal do cinema, à montagem. Pela junção dos diferentes pedaços o diretor cria um espaço à sua inteira vontade, unindo e comprimindo num único espaço fílmico esses pedaços que já foram por ele registrados provavelmente em diferentes lugares do espaço real. Em virtude da possibilidade de eliminação dos momentos de passagem e dos intervalos, os quais já foram analisados e existem em todo trabalho cinematográfico, o espaço fílmico aparece como uma síntese dos elementos reais registrados pela câmara⁷⁹⁷.

Além da facilidade no manejo da questão temporal, possibilitando saltos e pulos inimagináveis até o advento do cinema, existe uma diferenciação no talhe do tempo relativa às próprias especificidades poéticas dos meios teatral e audiovisual. Enquanto a narrativa literária parece trabalhar com um tempo passado e um lugar quase sempre circunscrito nos limites do *outrora*, o cinema seria dominado por uma presentificação absoluta. Parte em decorrência de ser fragmentado em planos que adquirem significado e sentido conforme sua disposição, portanto segundo regras pertinentes à montagem, parte por causa do caráter ilusório que se estabelece dentro da cena, dando a impressão ao espectador que se está diante de uma fatia da realidade. Luiza Lobo diferencia o tempo da narrativa literária do tempo fílmico explicando justamente que “no cinema, tudo é presente. Na literatura, tudo é passado, tudo é pensamento, reflexão. É o tempo da leitura interior, própria do literário”⁷⁹⁸.

Neste sentido, o tempo teatral parece mais próximo da narrativa, já que não existe a fragmentação de tempos e espaços que adquirem sentido apenas quando colocados em seqüência. A presentificação do tempo do discurso cinematográfico estaria relacionada já ao modo como o meio audiovisual estrutura sua própria narrativa. Pode-se dizer que o princípio de causalidade na narrativa literária é algo próximo de $a + b = c$; logo $c + d = e$; logo $e + f = g$... e assim sucessivamente. No cinema este processo é estático e, de certa forma, fechado, já que o significado se conclui inteiramente na própria imagem solitária. Seria algo mais próximo de $a - b - c - d$... e assim por diante. O resultado temporal dessas equações assinalaria o caráter presenteísta do discurso cinematográfico, ao mesmo tempo em que ilustraria uma proximidade maior da poética teatral com a narrativa literária, já que

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹⁸ LOBO, Luiza. *A Hora da Estrela*. In *Letra e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 67.

ambas estruturam-se numa causalidade temporal que não se constitui ponto de partida obrigatório para o discurso cinematográfico.

Umberto Eco sinaliza a mesma conclusão ao afirmar que o cinema é uma sucessão de *istos*, definida aos moldes de “isto + isto + isto”⁷⁹⁹, caráter básico do presenteísmo cinematográfico já referido. Para Eco, a narrativa no teatro estrutura-se mais no âmbito do “aconteceu isto, depois aconteceu aquilo, em seguida aconteceu aquilo outro”, enquanto que o cinema apresenta-se como uma “sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço”⁸⁰⁰, correspondendo, como prefere Walter Benjamin, “a mudanças profundas no aparelho perceptivo”⁸⁰¹ do indivíduo. Importante lembrar que, nos dez primeiros anos de seu surgimento, o filme era apenas uma seqüência de tomadas estáticas, conseqüência direta do modo como se estruturava a ação teatral. Nesta época o cinema não possuía linguagem própria, nem nenhuma espécie de gramática cinematográfica: não existia plano americano, *close-up* nem preocupação com continuidade. O cinema funcionava, curiosamente, como um teatro filmado:

*Bem no princípio (...) os acontecimentos vinham, necessariamente, um após o outro, em seqüência ininterrupta, dentro daquele enquadramento imóvel, e podia-se acompanhar a ação bem facilmente. (...) Não era diferente do que acontece no teatro, onde o palco era estático e claramente demarcado. Naquele quadro, personagens surgiam, encontravam o campo de visão da câmara, era como se saíssem para os bastidores. E, como não tinham voz e (quase sempre) cor, eminentes cabeças concluíram que tudo aquilo era decididamente inferior ao teatro*⁸⁰².

Walter Benjamin explica a presentificação do tempo na estética cinematográfica relacionando o advento do cinema à própria Modernidade nascente neste período. Ao estudar as relações sociológicas entre o cinema e a construção da vida moderna, Ben Singer garante que Benjamin condicionou o advento do cinema àquilo que o filósofo chama de

⁷⁹⁹ ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. (trad. José Mendes Ferreira) Lisboa: Lisboa, 1972, p. 194.

⁸⁰⁰ BURCH, Noel. *Praxis do Cinema*. (trad. Marcelle Pithon e Regina Machado) São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 24.

⁸⁰¹ BENJAMIN, Walter (*apud*). In SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In CHARNEY, Leo & SCHWARTZ Vanessa (*org.*). *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 137.

⁸⁰² CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjamim Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995, p. 14.

“modernidade neurológica”⁸⁰³. Pensando desta maneira, o surgimento desta forma não tão elitizada de entretenimento, posto que atendia a (quase) todos os tipos de pessoas, estaria diretamente relacionado à nova estruturação do cotidiano. O próprio Benjamin entrega as pistas desta relação ao dizer que: “Em um filme, a percepção na forma de choques foi estabelecida como um princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção em uma esteira rolante é a base do ritmo de recepção no cinema”⁸⁰⁴.

Desta forma, então, o presenteísmo inerente à própria estética cinematográfica seria uma forma de “preparar” o espectador para o ritmo vertiginoso de urbanização presente nas cidades daquela época, bem como para os choques oriundos de uma Modernidade recém nascente. Em última instância, este parece ser o mesmo pensamento de Aumont, que vislumbra em cada mudança de plano um trauma, uma agressão⁸⁰⁵. Ben Singer levou adiante a teoria de Benjamin concluindo que:

Benjamin aplicou essa hipótese à experiência do cinema: os choques desse veículo, sugeriu, funcionavam como um tipo de preparação ou imunização contra os choques do ambiente moderno. “A aceitação dos choques”, argumentava, “é facilitada pelo treinamento em enfrentar os estímulos”. “O cinema é a forma de arte que acompanha a ameaça crescente à vida que o homem moderno tem que enfrentar. A necessidade do homem de se expor aos efeitos do choque é o seu ajustamento aos perigos que o ameaçam”. O cinema, supôs Benjamin, fornecia um treinamento em lidar com os estímulos do mundo moderno⁸⁰⁶.

A adoção do caráter de preparação para os choques da modernidade explicaria a própria constatação de Leo Charney, para quem o cinema surgiu já exaltando a sensação do “instante”⁸⁰⁷. Desdobrando o raciocínio do crítico norte-americano, é possível insinuar que o cinema, através dos inúmeros fotogramas que se sucedem e formam a sua técnica, acabou

⁸⁰³ BENJAMIN, Walter (*apud*). In SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In CHARNEY, Leo & SCHWARTZ Vanessa (*org.*). *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 137.

⁸⁰⁴ *Ibid*.

⁸⁰⁵ AUMONT, Jacques. *O Olhar Interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 103.

⁸⁰⁶ SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In CHARNEY, Leo & SCHWARTZ Vanessa (*org.*). *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 141.

⁸⁰⁷ CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In CHARNEY, Leo & SCHWARTZ Vanessa (*org.*). *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 386.

transpondo certa sensação de efêmero própria de toda a modernidade. A construção seria, então, de uma sociedade que buscava ascender:

Essa fragmentação marca o cerne do filme como reapresentação: por ser sempre fragmentário, sempre uma sucessão de momentos, nunca é completo e presente. A reapresentação, em sua forma genuína, contribuiu para o esvaziamento da presença que caracterizou o moderno. Se não havia presente, então a reapresentação não simplesmente reiterava uma presença anterior. Não haveria presente para reapresentar. Nesse sentido, a representação confirmou a artificialidade e o esvaziamento da presença em geral⁸⁰⁸.

Outro aspecto fundamental para a compreensão do fenômeno cinematográfico reside no (9) **posicionamento da câmara como mediadora entre a fábula e o espectador**. Diferentemente do teatro, o cinema conta com um objeto mediador entre a representação do texto e o olhar do receptor, o que torna a liberdade do espectador cinematográfico praticamente inexistente se comparada ao espectador teatral.

Conforme já foi apontado, um homem pode ir ao teatro com as mais variadas intenções. Ele pode desejar assistir aos efeitos especiais, pode estar querendo “ver de perto” seu ator preferido, pode estar em busca das técnicas de interpretação de fulano, pode estar disposto a apenas acompanhar a história, pode prestar atenção somente nos focos de luz, pode atravessar a peça inteira virando o rosto para o antagonista e nem sequer conseguir descrevê-lo ao fim do espetáculo, enfim, as possibilidades são realmente vastas na recepção do espetáculo teatral. Tamanha arbitrariedade parece conceder ao espectador uma exclusiva autoria do olhar, já que boa parte do que ele assistir terá sido fruto de sua própria escolha, pelo menos até determinado ponto.

No cinema o processo parece acontecer de maneira completamente diferente. A representação da fábula, embora se desenrole também na frente do espectador, já está inteiramente fabricada no ato da recepção. Diferentemente do teatro, onde o espetáculo se processa ao vivo, ela chega aos olhos do público já através de uma mediação. Não existe mais quase nenhuma liberdade autoral no olhar do espectador. Isto acontece simplesmente porque a câmara parece ser o instrumento cinematográfico de recorte da fábula, operando

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 404.

da maneira que julgar mais conveniente. A identificação do olhar do espectador passaria a ser, então, com o próprio percurso, a trajetória da câmara:

A imagem que recebo compõe um mundo filtrado por um olhar exterior a mim, que me organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre mim e o mundo. Trata-se de um olhar anterior ao meu, cuja circunstância não se confunde com a minha na sala de projeção. (...) Ao contrário das situações de vida em que estou presente ao acontecimento, na sala de espetáculos, já sentado, não tenho o trabalho de buscar diferentes posições para observar o mundo, pois tudo se faz em meu nome, antes de meu olhar intervir; num processo que franqueia o que talvez de outro modo seria, para mim, de impossível acesso. Espectador de cinema, tenho meus privilégios. Mas simultaneamente algo me é roubado: o privilégio da escolha⁸⁰⁹.

Do teatro ao cinema perde-se justamente aquela possibilidade dos múltiplos olhares, já que neste último quase tudo está condicionado a um *a priori* que fundamenta toda sua estética audiovisual. O teatro trabalharia, portanto, com a sugestão, já que as possibilidades de direção do olhar são praticamente infinitas, dependendo quase exclusivamente da vontade do espectador, enquanto o cinema entregaria ao espectador a sua fatia de realidade, o seu recorte do “real”, a sua verdade imagética absoluta. Embora Peter Szondi fale em “passividade total” para caracterizar o espectador do drama de maneira mais geral⁸¹⁰, teatro e cinema, portanto, a presença da câmara no meio audiovisual parece gerar uma diferenciação no âmbito da potencialidade. Enquanto o grande potencial do teatro é *sugerir*; justamente por possibilitar a presença desses múltiplos olhares, o potencial do cinema parece ser a categórica função do *mostrar*:

Em *Lendo Imagens*, Alberto Manguel listou uma série de imagens paradigmáticas da história da arte ocidental. No curso dos séculos, o homem, segundo sua teoria, teria criado a imagem como narrativa, como enigma, como testemunho, como compreensão, como pesadelo, como reflexo, como violência, como subversão, como filosofia, como memória, como teatro e como ausência⁸¹¹, que interessa diretamente a esta pesquisa. Utilizando a obra da artista plástica norte-americana Joan Mitchell, ele explica aquela que

⁸⁰⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 35.

⁸¹⁰ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. (trad. Luiz Sérgio Repa) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 31.

⁸¹¹ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

seria a imagem que constrói seu sentido justamente, também, na ausência: ausência de ditos, ausência de verdades, ausência de certezas, ausência de representações, às vezes todas elas juntas, às vezes apenas uma ou outra. E é por se firmar muito mais sobre a *sugestão* do que sobre a *afirmação*, imagética sobretudo, que o teatro parece caracterizar-se como um meio de construção de imagens ausentes, muito mais do que o cinema, e talvez muito mais do que qualquer outra forma artística – já que não existe esta expectativa para com a literatura.

O cinema, em geral, trabalha justamente na direção contrária, contando não com a multiplicidade dos olhares do espectador teatral, cada qual formando sua autoria, mas sim resguardando uma espécie de espectador absoluto, instância construída pela presença da câmara. Denis Guénoun articula a presença da câmara como responsável pela formação de um ponto de vista unificador, algo muito mais incerto no teatro:

É a existência da câmera, instituída como ponto de vista unificador, homogeneizador (...) que torna possível a focalização de uma instância de visão “central” ou “transcendental”, como dizem de forma excelente os autores que citamos, cuja afirmação instaura o sujeito-espectador da visão. Então, poderá ocorrer, realmente a identificação primária do espectador de cinema, que não será descrita como “aquela por meio da qual o espectador se identifica com seu próprio olhar” mas antes como a operação pela qual os espectadores de cinema, ou um espectador, este aqui ou aquele ali, você e eu, vêm se instalar imaginariamente no lugar do ponto de vista da câmera, para se identificar daí por diante com o sujeito transcendental da visão⁸¹².

No cinema, portanto, o espectador pode ser tomado como uma existência ideológica, muito mais consistente por causa da câmara, espécie de “o” espectador, instância ideal, primária e primeira, porque anterior ao processo. A situação seria oposta a que acontece no teatro, onde toda estética se forma ao mesmo tempo em que o espectador a assiste, não havendo quase nenhuma anterioridade no processo. Guénoun compara os dois meios levando em conta o caráter *a priori* do espectador do cinema:

⁸¹² GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* (trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 115.

O espectador *é, muito exatamente, um existente ideológico. Pode-se dizer que o espectador só existe depois da representação: na recordação, eventualmente, e sem dúvida alguma, nos escritos, nas reconstituições, nas análises. O que existe no teatro é, de fato, a assembléia dos espectadores e os efeitos de identificação são, antes de mais nada, efeitos de massa, no sentido em que Freud entendia a expressão. (...) e, se o cinema também é um fato de assembléia, também é verdade que o espectador recebe, no cinema, uma existência consideravelmente reforçada pelo dispositivo prático que origina aquilo que um pouco acima referíamos como identificação primária. O aparelho óptico (técnico e narrativo) que constitui o espectador como sujeito da visão reconduz o agenciamento ideológico que supunha a existência do espectador de teatro, mas conferindo-lhe uma existência muito mais consistente*⁸¹³.

Embora diminua consideravelmente a liberdade do espectador, a câmara cinematográfica, por sua função desbravadora, é capaz de revelar ao mesmo tempo “novos mundos, até então escondidos de nós: como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas mudas”⁸¹⁴. Funcionaria como uma espécie de olho mecânico, substituto da visão do espectador, apoderando-se dela. A consequência deste “seqüestro das possibilidades de recepção da obra artística” conferiria ao cinema o título de saqueador do “privilégio da escolha”⁸¹⁵ do espectador. Tânia Pellegrini atesta a principal diferença: nesta mediação, o olhar passa a ser coletivo, não mais individual.

“(...) a câmera cinematográfica mostra que a noção do tempo que passa é inseparável da experiência perceptiva visual, a qual não mais repousa na perspectiva única do indivíduo que vê: a câmera é uma espécie de olho mecânico finalmente livre da imobilidade do ponto de vista humano, para o qual não mais convergem todos os pontos de fuga, como quando se via uma pintura ou uma fotografia”.

Ao mesmo tempo em que a câmara passa a exercer as funções do olho humano no teatro, é certo que sua escolha não é aleatória. Há um profissional, o diretor, contratado para dirigir este olhar; responsável, em última instância, pelo condicionamento da visão do espectador cinematográfico. Com isto, é possível concluir, a subjetividade daquele sujeito

⁸¹³ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* (trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 117.

⁸¹⁴ PUDOVKIN, V. *Os Métodos do Cinema*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 84.

⁸¹⁵ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 36.

que vê no teatro *não* parece ter sido substituída por uma objetividade completa. A câmara não representaria um olhar neutro, destituído de subjetividades, simplesmente porque há um homem por trás dela selecionando, recortando e combinando, “extraindo uma nova síntese do material desordenado que o mundo visível oferece”⁸¹⁶. Szondi assinala a importância do instrumento ao colocá-lo como eixo central do desenvolvimento do cinema desde o seu surgimento:

*O desenvolvimento do cinema da virada do século até os anos 20 foi marcado por três descobertas: (1) a mobilidade da câmara, isto é, a mudança de plano; (2) o close e (3) a montagem, a composição das imagens. (...) Sua descoberta por volta de 1900 foi meramente técnica: de início o cinema serviu de técnica para levar o teatro à tela*⁸¹⁷.

Em última instância, pode-se dizer que a câmara cinematográfica retira parte da espontaneidade típica da recepção teatral, meio onde a instantaneidade da representação ao vivo acaba gerando subjetividades isoladas que condicionam cada uma delas ao seu próprio olhar. A diferença fundamental, estabelecida inclusive como um dos grandes paradigmas sustentadores da arte cinematográfica, parece estar exatamente na autoria do olhar. No caso do teatro, esta autoria salta de dentro de todos os espectadores, cada qual construindo seu próprio espetáculo. No caso do cinema, ela parece vir quase completamente *a priori* e, por mais que a formação do sentido ainda dependa bastante de fatores e características pessoais, de subjetividades pertencentes a cada espectador cinematográfico, portanto, as imagens vistas serão sempre, eterna e invariavelmente as mesmas. Xavier concorda com esta proposição ao apontar que:

Máquina de efeitos, a realização maior do cinema seria então esse efeito-sujeito: a simulação de uma consciência transcendente que descortina o mundo e se vê no centro das coisas, ao mesmo tempo que radicalmente separada delas, a observar o mundo como puro olhar. Nessa apropriação ilusória da competência ideal do olhar, estou,

⁸¹⁶ PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações*. In PELLEGRINI, Tânia (org). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003, p. 27.

⁸¹⁷ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. (trad. Luiz Sérgio Repa) São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 130.

*portanto, no centro, mas é o aparato que aí me coloca, pois é dele o movimento da percepção, monitor da minha fantasia*⁸¹⁸.

Também não é novidade que o cinema possui número muito maior de recursos do que o teatro. Sua pluralidade decorre parte de sua já referida efervescência técnica; parte, portanto, da própria elasticidade espaço-temporal que delimita sua estética. Neste sentido, as possibilidades cinematográficas são praticamente infinitas e as ferramentas de instrumentalização da narrativa alcançam um limite jamais imaginado antes daquilo que Benjamin chama de reprodutibilidade técnica⁸¹⁹.

Dentro deste vasto campo de possibilidades, a poética audiovisual, sobretudo a cinematográfica, abre espaços para instrumentos que vão desde os mais aparentados às técnicas teatrais - como a iluminação, o cenário, a construção da cena, a indumentária, a fabulação, a música, dentre outros - até aqueles que, se não exclusivos do cinema, pelo menos mais recorrentes neste meio, como o *flashback*, as elipses espaciais, a edição narrativa etc. Hugo Munsterberg, ainda na época em que o cinema não contava sequer com a presença do som, já dizia que os meios para atrair a atenção do espectador são os mesmos no teatro e no cinema, porém ilimitados na poética cinematográfica⁸²⁰.

Por mais que se discuta o intercruzamento de signos estabelecido no paradigma da estética teatral, e a própria complexidade presente no ato de levar um texto dramaturgicó à cena, uma das grandes especificidades do cinema, pelo menos a nível teórico, já que nem todos os cineastas e diretores se valem dela na sua *praxis*, insinua-se em sua multiplicidade de ferramentas para prender a atenção. Conforme já foi visto, o próprio *flashback* teria começado a fazer parte do *background* dos espectadores somente ao se popularizar no cinema. Se as incursões teatrais no terreno dos retornos narrativos existiram antes mesmo do advento do cinema, foram pequenas e esparsas, já que mesmo quando a ferramenta narrativa surgiu no cinema, levou anos para ser digerida. Se não inventou o *flashback*, o cinema salvaguardou-o, ensinou seu intrincado mecanismo à população, acostumou o mundo a ele e lhe deu um novo status.

⁸¹⁸ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 48.

⁸¹⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. (trad. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

⁸²⁰ MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 29.

A *arte* do cinema, porém, não estaria no estatuto que concedeu ao *flashback*. Sua arte parece começar num espaço onde o teatro não consegue chegar: o detalhe. Viagem estética que começou demoradamente e cujo primeiro passo foi a filmagem reiterativa de imagens que se apresentavam ao público como uma espécie de teatro filmado, o cinema primeiramente comportou-se como mero transportador da quarta-parede teatral para a tela. Os primeiros filmes ficcionais da história do cinema costumavam trazer à tona situações e recortes imagéticos tipicamente teatrais, como quando se assiste em vídeo-tape à gravação de alguma peça de teatro ou show de dança; não havia, portanto, *cinema* no começo do cinema. Muito provavelmente por causa desta ausência de uma estética definida, alcançada anos depois com a elaboração da gramática cinematográfica, inúmeros teóricos da época julgaram aquela estética uma mera cópia (mal feita, por não estar em seu espaço de origem) do teatro. Munsterberg, inclusive, parece ratificar esta afirmação ao defender que “o cinema nasceu da imitação servil do teatro e só muito lentamente foi descobrindo os seus próprios métodos artísticos”,⁸²¹.

Com o tempo, porém, e principalmente com Griffith, começou a ser criada uma gramática cinematográfica. Sem ela, não seria possível pensar em continuidade, cortes e, sobretudo, não se teria chegado à imensa variedade de planos que o cinema atual consegue abarcar. Do cinema filmado como um grande “teatrão” caminhou-se até o plano americano, causador de grande furor por apresentar personagens com as canelas “cortadas”. Parte do mundo achou aquilo muito agressivo, não mimético, porém o público acabou se rendendo à inovação. Do plano americano ao plano detalhe bastou apenas um ajuste no botão da câmara, mas esta exígua operação manual resultou num imenso salto para a criação de uma estética exclusivamente cinematográfica. O melhor exemplo do significado do recurso do detalhe parece estar em Jean Epstein:

A mão do trocador de bonde ergue-se e agarra a alça que dá o sinal de partida. Ela inclina obliquamente a corda e, em seguida, enrola-se e a campainha toca. Eis aí, com a luz e a verdade próprias, o cinema. Tais fragmentos contêm toda a emoção e independência cinematográfica. O acaso, alguma vez, já vos fez olhar a pele através de uma lupa? Estanho céu; as constelações de poros, azuladas e castanhas, respiram como

⁸²¹ MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção* (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 54.

gueiras; anêmonas afogadas. Um cabelo se horripila e leva sua vida à margem. Tudo o que não se pode nem escrever, nem falar, nem pintar, o cinema expõe com tanta maestria e afinidade, que ele encontra até o que foi exilado em Balzac ou mentido por Loie Fuller⁸²².

A invenção do plano detalhe, espécie de tomada de câmara de algum detalhe da imagem, teria levado os cineastas diretamente ao *close-up*, sugerido aqui como o grande paradigma da estética do cinema. Além de ser o representante máximo da mediação estabelecida entre o texto fílmico e a fruição do espectador, o *close-up* é ao mesmo tempo aquele *plus* do cinema em relação ao teatro. Parece estar nele a grande razão de toda a sétima arte, elemento fundamental para o processo de diferenciação de ambas as estéticas. Conforme Munsterberg, “aqui começa a arte do cinema”:

O detalhe em destaque torna-se de repente o conteúdo único da encenação; tudo o que a mente quer ignorar foi subitamente subtraído à vista e desapareceu. As circunstâncias externas se curvaram às exigências da consciência. Os produtores de cinema chamam a isso de close-up. O close-up transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer explicação⁸²³.

Jacques Aumont defende que a mimetização absoluta do cinema, representação o mais fiel possível da realidade, responsável pelo efeito da identificação fílmica, destacado no tópico seguinte, partiria sobretudo de seus planos longos, porque consegue dar noção de espaço e tempo mais próximos do real do espectador do que as outras formas de arte. Para o pesquisador, o grande “achado” do cinema seria conseguir manter na arte, o filme, o fluxo narrativo da própria vida, com as idas e vindas típicas da memória, com o arrastar às vezes moroso às vezes rápido demais da variação subjetiva com que cada ser humano se depara quando confrontado com a sua própria história:

A fascinação do plano longo sempre repousou mais ou menos sobre a esperança de que, nessa coincidência prolongada do tempo do filme com o tempo real (e o tempo do espectador), algo de um contato com o

⁸²² EPSTEIN, Jean. *A realização do detalhe*. (trad. Marcelle Pithon) In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1001, p. 280.

⁸²³ MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 34.

*real acabe advindo. Por isso o plano longo é, a princípio, destinado a valorizar o não-é-grande-coisa e o quase-nada*⁸²⁴.

Se o plano longo, prolongado, imitador categórico da vida presente de quem olha e vê o filme na tela, parece ser a ferramenta utilizada pelo cinema para dar conta da mimese sempre oferecida, em maior ou menor medida, pelas obras de arte, sobretudo para lidar com as questões menos relevantes do drama, o *close-up* aparece em sua teoria como o detentor da capacidade, exclusiva do cinema, de reforçar certos eventos do drama. Seu entendimento da ferramenta é como um mecanismo de ruptura, provocadora da violência dado seu caráter de corte, afastamento:

*Se a paisagem perdeu, após décadas de faroeste, suas harmonias malélicas, quando não toda ressonância emocional, o close continua a ser eminentemente perturbador. Pascal Bonitzer, que fez dele uma de suas principais alavancas teóricas, o coloca como fundamento de uma concepção “heterológica” do cinema, como operador de descontinuidade e de heterogeneidade, eterno suplemento de qualquer drama, de qualquer cena, perpétuo efeito de corte dinâmico (um termo eisensteiniano que Bonitzer amplifica). Isso é, evidentemente, apenas uma das estéticas pensáveis do cinema, mas perfeitamente coerente, com esse caráter excessivo, portanto perverso, que o cinema manifestou como herdeiro do olho móvel da pintura. O pintor, o fotógrafo, seu gêmeo, haviam ganhado o direito de passear seu olhar na natureza, mas sempre de uma distância respeitosa, razoável. A câmera leva esse direito a suas conseqüências, abusa dele (destino do cinema: abusar da pintura?); e, no cinema, a tentação de todos os expressionismos passará, antes de tudo, por essa produção, lúdica ou trágica, de uma má distância, enfática, forte “demais”*⁸²⁵.

Parece ser também conseqüência do uso recorrente da ferramenta do *close-up* que o cinema adquire seu caráter exclusivo de *mostrar*; em detrimento à idéia de *sugestão*, típica da estética teatral – o que só comprova que o desenvolvimento do cinema no curso dos anos o afasta, cada vez mais, e de maneira irremediável, da estética teatral, a qual esteve colado em seus primórdios. A poética audiovisual assume sua especificidade de “revelar mundos”,

⁸²⁴ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 66.

⁸²⁵ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 72.

no entender de Béla Balázs⁸²⁶, em parte por causa de sua facilidade para alargar e abstrair tempo e espaço, em parte porque se vale da ferramenta do *close-up* para focar exatamente aquilo que julga mais necessário, dirigindo com muita firmeza a atenção, a fruição e a recepção do espectador.

Neste sentido, o *close-up* representaria um passo *além* em relação ao teatro por conseguir retratar as emoções das personagens com muito mais naturalidade do que se o único recurso existente fosse a fala dos atores, como costumeiramente acontece no palco. Munsterberg acredita que o mecanismo seria a melhor saída para apresentação de personagens que, por uma especificidade do meio, “são, antes de tudo, sujeitos de experiências emocionais”⁸²⁷. Parece ser o que Aumont acredita ao defender uma espécie de “poder revelador” a ser proporcionado, sempre, pela imagem, seja quando ela vem através da própria foto, seja quando ela chega através da tela do cinema:

*A seus poderes sintéticos, jamais totalmente perdidos, veremos, a imagem acrescenta, então, a produção de outro tipo de instante, menos pregnante do que revelador. (...) O que eu gostaria de salientar é que, se não se quer continuar a ligar essa idéia da revelação como um velho reservatório ontológico à própria foto, não se deve se contentar em considerar a magia fotográfica inerente a alguma essência, mas afirmar, ao contrário, que, se há revelação, ela concerne, exclusivamente, ao espectador da fotografia: é a ele, e somente a ele, que ela permite ver o in-visto, e isso não é realmente mágico. (...) Mas do lado do produtor é bem diferente. O fotógrafo é esse ser, indubitavelmente novo no século XIX, que opera o encontro, a fixação do instante, com seus acasos. Se há revelação para ele, isso só acontece posteriormente, quando ele já se tornou novamente espectador*⁸²⁸.

Neste sentido, o *close-up* possibilitaria que o cinema levasse ao público nuances que o teatro, por não prever a mediação de uma câmara, não consegue passar. Dentro deste panorama, nada mais justo do que assinalar no *close-up* o espaço onde o cinema parece ir

⁸²⁶ “É verdade que a câmara cinematográfica revelou novos mundos, até então escondidos de nós: como a alma dos objetos, o ritmo das multidões, a linguagem secreta das coisas mudas”.

BALÁZS, Béla. *Nós estamos no filme*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 84.

⁸²⁷ MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro, 1991, p. 42.

⁸²⁸ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 88.

além do teatro – não por ser melhor, obviamente não é uma questão de valor, mas por vislumbrar, hoje, nesta ferramenta, uma potencialidade própria do meio. É graças a ela que Walter Benjamin pode afirmar que, “em relação ao teatro, essa superioridade na análise reside em o cinema poder isolar um maior número de elementos constituintes”⁸²⁹, fazendo eco justamente à idéia de que o *close-up* constitui-se como o grande passo do cinema em relação às artes “espetaculares” anteriores.

Uma das diferenças axiais para a compreensão dos processos de adaptação da linguagem teatral para um contexto cinematográfico diz respeito justamente ao modo como se opera a (10) **imaginação** nos diferentes meios. Por se tratar de um meio no qual a convenção impera, seja através do aspecto lúdico, seja pelo intercruzamento dos signos, o teatro parece trabalhar com certa evocação imaginativa: antes de mostrar, revelar ou desvelar, o meio teatral *sugere*. O cinema, ao contrário, teria se fundamentado historicamente sob a premissa de transformar em imagem aquilo que no teatro seria somente palavra. A estrutura cinematográfica, conforme apontado anteriormente, trabalha essencialmente com a significação *através* da imagem (quase tão-somente, no cinema comercial de hoje), o que significa dizer que, em última instância, o cinema é capaz de *mostrar* aquilo que só pode estar sugerido no teatro.

O palco teatral parece um espaço fundamental para a compreensão da evocação típica do meio. O espectador, sujeito essencial na formação do jogo do teatro, sabe que está diante de um “faz de conta”. O teatro só funciona porque existe aquilo que Manguel define, ao comentar a escrita, a escultura e a pintura, como “suspensão voluntária da descrença”⁸³⁰. As paredes das casas, as janelas, as plantas e todo o cenário precisam evocar a imaginação do público, participante ativo no processo de construção de sentido. Ele sabe que está sendo enganado, porém compactua com a “farsa” por vontade própria. Ele participa ativamente do espetáculo já a partir do momento em que sabe que aquilo não é a “realidade”, afinal o que está em sua frente é um palco, espaço onde a palavra *representação* parece alcançar sentido mais profundo. Sua ilusão de espectador repousa sob duas garantias, segundo Denis

⁸²⁹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In LIMA, Luis Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa*. (trad. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 246.

⁸³⁰ MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 93.

Guénoun: a alteridade, já que é sempre um *outro* que age e sofre em cena, e a idéia de que tudo não passa de um jogo⁸³¹.

Por se tratar de um espaço fechado, hermético e extremamente calcado em convenções previamente estabelecidas, sobretudo por causa da presença limitadora da quarta-parede, não parece existir ilusão de “realidade” para o espectador de uma peça de teatro. Muito pelo contrário, é próprio do meio incitar a imaginação do espectador, sujeito de elaborações e elocubrações que, num sentido mais radical, irão contribuir de maneira decisiva justamente na apreensão do significado da peça. A própria arbitrariedade do sujeito que vê, especificidade teatral já referida, conferiria certo poder de inferência de sentido durante o ato da encenação, e até mesmo na leitura do texto – através das rubricas, das didascálias e das indicações cênicas impressas pelo autor no texto, rompendo com a mimese típica da literatura convencional.

De maneira geral, o cinema costuma trazer tudo pronto: não se evoca a imaginação do espectador, pouca coisa é sugerida. Por outro lado, esta mesma característica que retira praticamente qualquer possibilidade de evocação, confere ao cinema exatamente a sua potencialidade maior: o *mostrar*. Por sua efervescência técnica, já apontada, o cinema rebaixaria a evocação já a partir do momento em que se fundamenta na imagem; desta forma, a especificidade cinematográfica que permite o alargamento do tempo e do espaço parece ser a mesma que impede, em quantidade variável, a evocação da imaginação do espectador. Mesmo que persista no meio potencial para uma perspectiva de “sonhos fantásticos”⁸³², como pensa Munsterberg, a arte do cinema estruturou-se no Ocidente sob a forma de uma mimese tão absoluta e tão declarada que o aspecto evocativo acabou por se tornar fragilizado.

O espectador cinematográfico costuma acreditar no que está sendo apresentado, o que leva Aumont a vislumbrar no meio um “efeito de realidade”⁸³³. Ao contrário do teatro, onde a falsidade salta a olhos vistos, a mentira do cinema funciona. Alguns teóricos acreditam que este potencial para o engano resultaria do fato de o cinema ser, enquanto estrutura, uma fotografia em movimento:

⁸³¹ GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* (trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 80.

⁸³² MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 40.

⁸³³ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, p. 33.

Embora a filmagem tenha sido efetuada em locações variadas, o espectador percebeu a cena como um todo. Os trechos de espaço real apanhado pela câmera apareciam concentrados, dessa forma, na tela. Ali estava o que Kuleshov denominou de “geografia criativa”. Pelo processo de junção dos pedaços de celulóide, criou-se um novo espaço filmico que não existia na realidade. Edifícios separados por uma distância de quilômetros foram concentrados num espaço que poderia ser coberto pelos atores em poucos passos⁸³⁴.

Além do mecanismo da montagem como procedimento significativo no processo de rebaixamento da evocação dentro da estética cinematográfica, outro contribuinte desta premissa parece estar na própria questão da imagem. Ao contrário da palavra literária, que leva o leitor à transformação mental daquilo que está escrito em imagens, e do signo teatral, repleto de significações e cruzamentos concomitantes, a imagem costuma trazer seu fim em si mesma. Difere do processo de significação do teatro por se apresentar como um “símbolo muito próximo da realidade sensível que ela representa”, ao passo que, quando depende diretamente da palavra, não flui de maneira tão intensa:

Enquanto isso, a palavra constitui um símbolo indireto, elaborado pela razão e, por isso, muito afastado do objeto. Assim, para emocionar o leitor, a palavra deve passar novamente pelo circuito dessa razão que a produziu, a qual deve decifrar e arrumar logicamente este signo, antes que ele desencadeie a representação da realidade afastada à qual corresponde, ou seja, antes que essa evocação esteja por sua vez apta a mexer com os sentimentos. A imagem animada, ao contrário, forma ela própria uma representação já semipronta que se dirige à emotividade do espectador quase sem precisar da mediação do raciocínio⁸³⁵.

Walter Benjamin estabelece a mesma relação ao apontar que o cinema abre a experiência de um “inconsciente visual”⁸³⁶ principalmente porque substitui o espaço no qual o homem age conscientemente por um espaço onde sua ação é inconsciente. Ou seja, sem esforço por parte do espectador, sem evocação por parte do meio. David Howard e

⁸³⁴ PUDOVKIN, V. *Os métodos do cinema*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 70.

⁸³⁵ EPSTEIN, Jean. *O cinema do diabo*. (trad. Marcelle Pithon) In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 293.

⁸³⁶ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. In LIMA, Luis Costa. (org.) *Teoria da Cultura de Massa*. (trad. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 247.

Edward Mabley apontam para a mesma questão ao afirmarem que não existe evocação no meio cinematográfico, pelo menos não no sentido de uma interpretação singular, portanto exclusiva, de signos lingüísticos. Em contrapartida, existiria uma onipresença no (e própria do) cinema, termo cunhado por Munsterberg⁸³⁷, que dificultaria o instigar da imaginação:

O que é mostrado na tela é “real” para o espectador; os atores são as personagens, os lugares e fatos parecem tão reais quanto o cineasta consegue fazê-los parecerem reais. Já o leitor evoca imagens de pessoas, lugares e fatos que ele próprio tem na mente e encanta-se com os apartes e reflexões do autor. Essa evocação imaginosa e esse vagar sem pressa pela mente de quem conta a história são impossíveis num filme porque, necessariamente, o filme tem de expor manifestações visuais, enquanto o livro usa a imaginação do leitor⁸³⁸.

Por outro lado, a ausência de evocação possibilitaria a criação de uma impressão de realidade e de um poder de convencimento que o teatro jamais conseguiria imaginar. O que está na cena cinematográfica parece ser tomado como “real”, no mínimo, como parcela de “real”. Com exceção de filmes cujo mote é um distanciamento brechtiano⁸³⁹, minoria na história do cinema, ou aqueles que estabelecem um sentido através do não sentido, caso da obra do cineasta espanhol Luis Buñuel⁸⁴⁰ e outros poucos, o espectador costuma sair do cinema com a sensação de que assistiu de fato a uma história da “vida”, fato que jamais acontece no teatro, ao menos não tão precisamente.

Em última instância, o cinema comete o crime perfeito, sendo o diretor aquele assassino que não deixa pistas, por mais que se procure. O teatro, por sua vez, parece ser a arte da malandragem: faz-se o possível com os recursos disponíveis. E o *possível* está sempre dentro de um jogo do qual ambas as partes, peça e público, participam por opção. O poder de convencimento do cinema foi teorizado por Carrière como a diferença crucial entre o meio e a estética teatral, além de sua grande especificidade:

⁸³⁷ MUNSTERBERG, Hugo. *A atenção*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

⁸³⁸ HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. (trad. Beth Vieira) Rio de Janeiro: Globo, 1996, p. 38.

⁸³⁹ *Dogville*, por exemplo, filme sem cenários no qual todas as marcações de cena aparecem descritas no chão – produto típico do distanciamento brechtiano.

Dogville, Lars Von Trier, 2003.

⁸⁴⁰ Sobretudo através do filme *Cão Andaluz*. *Cão Andaluz*, Luis Buñuel, 1929.

Tudo no cinema acontece de formas diametralmente opostas às do teatro, onde a realidade nunca é sentida como verdadeira. Por mais forte que seja o desempenho teatral, ainda estamos no teatro: nenhuma mulher imaginária que os atores realmente morrem no palco (afinal, eles até dão um passo à frente para receber os aplausos, no fim). (...) O cinema pode (ou pôde em certa época) literalmente nos possuir: ele se apodera de nós, nos domina e manipula; e ainda nos absorve, nos ilude. Aqui temos um paradoxo. O cinema faz uso da ilusão precisamente por ser uma seqüência de fotografias postas em movimento, sonorizadas e então projetadas em uma determinada área: precisamente por ser uma arte baseada na realidade, como se, ao explorar a ilusão, ele reconhecesse sua inabilidade em compreender e reconstruir essa estranha realidade que até os cientistas hesitam em nomear. O teatro é baseado na ilusão, e não faz o menor segredo disso. Em vez de tentar esconder o fato, ele freqüentemente o proclama, sai gritando pelos telhados. Estamos no teatro, as luzes se apagam, estamos prestes a ver atores. Aqui não há enganação! E, deste artifício abertamente reconhecido, a verdade ou vai emergir ou vai se esconder em sua toca⁸⁴¹.

Esta ilusão de realidade decorreria em muito do estatuto privilegiado que a fotografia sempre possuiu, ou seja, depende significativamente do coeficiente de “verdade” que a sociedade incutiu no produto fotográfico. O “ar de realidade”, portanto, proveniente da estética cinematográfica corresponderia diretamente ao estatuto adquirido pela fotografia desde seu advento. Aumont também vislumbra nesta imagetização do real, o *real fotográfico*, a verdadeira capacidade do cinema de convencimento, ao atestar que “o material do cinema, aquilo sobre o que exerce o trabalho da representação e da significação, é a imagem fotográfica do real, uma imagem já completa em si mesma, que poderia, eventualmente, se bastar, se esgotar em sua função de duplo perfeitamente analógico”⁸⁴². Christian Metz parece concordar:

De todos esses problemas de teoria do filme, um dos mais importantes é o da impressão de realidade vivida pelo espectador diante do filme. Mais do que o romance, mais do que a peça de teatro, mais do que o quadro do pintor figurativo, o filme nos dá o sentimento de estarmos

⁸⁴¹ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjmaim Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 76.

⁸⁴² AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 171.

assistindo diretamente a um espetáculo quase real (...). Desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação (não nos entediamos quase nunca no cinema), conquista de imediato uma espécie de credibilidade – não total, é claro, mas mais forte do que em outras áreas, às vezes muito viva no absoluto -, encontra o meio de se dirigir à gente no tom da evidência, como que usando o convincente “É assim”, alcança sem dificuldade um tipo de enunciado que o lingüista qualificaria plenamente afirmativo e que, além do mais, consegue ser levado em geral a sério. Há um modo filmico da presença, o qual é amplamente crível. Este “ar de realidade”, este domínio tão direto sobre a percepção têm o poder de deslocar multidões, que são bem menores para assistir à última estréia teatral ou comprar o último romance⁸⁴³.

O cinema parece proporcionar ao espectador a sensação de estar “dentro da cena”, daí seu alto poder de convencimento. O estatuto de autenticidade presente na imagem fotográfica é capaz de conferir um poder ilusório quase absoluto, algo que desde já pode ser considerado também uma exclusividade da estética cinematográfica. Este ilusionismo é explicado por Ismail Xavier a partir de técnicas peculiares do meio:

No entanto, como foi observado desde Bela Balázs, a força das emoções, o dinamismo da imagem e o processo de projeção-identificação criam no espectador cinematográfico um senso de “estar dentro da cena”. Senso que não se cria, com a mesma intensidade, diante de um quadro ou de uma encenação teatral. Esse salto imaginário para “outro espaço” é favorecido pelo cerco que o olho variável do cinema pode fazer em torno de qualquer situação dramática, em especial através do campo/contracampo⁸⁴⁴.

O poder de convencimento do cinema e o movimento da estética cinematográfica no sentido de inserir o espectador como parte da cena acabariam ocasionando uma das mais significativas características do meio: (11) **a identificação**. Numa sala de cinema, o espectador consegue posicionar-se dentro do filme, ao lado ou contra as personagens, *sob* o enredo, de uma maneira absoluta jamais alcançada por outra forma artística. Aumont acentua esta potência ao listar como características definidoras do espectador do cinema “a

⁸⁴³ METZ, Christian. *A significação no cinema*. (trad. Jean-Claude Bernardet) São Paulo: Perspectiva, 1977, p. 16.

⁸⁴⁴ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 18.

perda mágica de si em um olhar, o dom de um mundo em sua imediatidade, a capacidade bulímica de ver tudo”⁸⁴⁵.

Vários psicanalistas e estudiosos do cinema⁸⁴⁶ já pesquisaram o fenômeno da identificação capaz de unir o espectador ao filme. Esta espécie de catarse moderna, onde a purgação acontece para uma platéia que se sente *dentro* da cena, interessa aqui principalmente por articular o cinema como um aproximador, concedendo ao teatro uma posição mais distanciada do imaginário do homem moderno. Por mais que se goste de teatro e se vá ao teatro com olhos meramente ficcionais, os olhos da mimese, desprovido de qualquer intenção crítica, parece certo que no cinema a arte da ilusão é mais palpável. Ainda: no cinema, o envolvimento com o objeto artístico parece ser definitivamente maior. Carrière não apenas endossa esta hipótese como coloca o processo de identificação como a grande pérola do cinema:

O fenômeno da identificação – a jóia do cinema, a transferência mágica, a passagem secreta de um coração a outro – provavelmente está além da explicação racional. Ele mexe em demasia com parâmetros parcamente conhecidos. Quando a presença de um ator em uma situação específica é todo-poderosa e irresistível, ela varre tudo à sua frente, aplaca e cega toda consciência. O cinema nos arrasta para fora de nós mesmos, retardando o movimento dos pulmões e do coração⁸⁴⁷.

Para o autor, o teatro, por lidar diretamente com convenções, não consegue atingir da mesma maneira a mente do público:

Exceto em raríssimas ocasiões, o teatro não possui realmente esta derradeira arma do grande cinema clássico. Por mais irresistível que seja, o ator de palco permanece ele mesmo, distinto de nós. Ele fala por nós e sofre em nosso lugar, não nos despindo de nós mesmos da maneira como o cinema, em sua melhor forma, é capaz de fazer. Continua uma criatura de carne e osso, um espírito animado, efetivamente presente diante de nós. Pode ter outros recursos, freqüentemente poderosos, mas não tem o privilégio (se é que isto é um) de se nos oferecer na tela por algumas horas de intimidade numa sala escura. Ele não é uma imagem

⁸⁴⁵ AUMONT, Jacques. *O olhar interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 64.

⁸⁴⁶ Cf. METZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977 e EPSTEIN, Jean. O cinema do diabo. In XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

⁸⁴⁷ CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do Cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjmaim Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 75.

*meticulosamente elaborada, nos dando as boas-vindas ao seu mundo de braços abertos*⁸⁴⁸.

Balázs afirma que o processo de identificação fílmica fundamenta-se em outra direção. Para ele, a epifania aconteceria justamente porque o espectador, pela primeira vez na história da arte ocidental, vê aquilo que o diretor quer que ele veja: “No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em que vêem”⁸⁴⁹.

Afirmar que a câmara é capaz de colocar o espectador dentro do filme parece ser o mesmo que defender seu poder para fazer com que o público veja somente aquilo que ela quer, ou seja, remete novamente à questão do fim da arbitrariedade do sujeito que vê. Como isto já parece fato indiscutível, o que interessa agora são os recursos utilizados pelo cinema para fazer com que a identificação do público com o filme se processe de maneira mais intensa do que nas outras formas artísticas de espetáculo. Se somente o cinema alcança esta espécie de estética da proximidade, quais seriam os seus mecanismos capazes de possibilitar tal identificação?

Dois recursos tipicamente cinematográficos parecem ser fundamentais para a compreensão da estética da proximidade presente no meio. O primeiro deles seria a organização da narrativa em plano-contraplano, ou seja, o paralelismo de cena. Carolina pega o telefone e começa a discar. Fernando caminha de um lado para o outro em seu apartamento envidraçado. Carolina termina de discar e espera que atendam. Fernando ouve o telefone tocar. Carolina está aflita pela demora. Fernando olha para o telefone tocando e coloca as mãos na cabeça. Carolina começa a chorar. Fernando lança o telefone contra a parede. Diferentemente do teatro, as cenas serão vistas pelo espectador cinematográfico necessariamente nesta ordem. Não há como permanecer olhando para Carolina enquanto Fernando passeia pela sua casa: isto é atributo específico do teatro.

A linguagem fundamentada em plano e contraplano complementares parece realmente capaz de carregar o espectador para dentro do filme, fazendo com que ele

⁸⁴⁸ CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do Cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjmaim Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994, p. 75.

⁸⁴⁹ BALÁZS, Béla. *Nós estamos no filme*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991, p. 85.

perceba a atmosfera da maneira mais clara possível. No caso acima, a atmosfera era de tensão e drama: impossível não sentir o desespero de Carolina e a raiva de Fernando. Agora toda esta identificação, operante já no âmbito do próprio roteiro, atinge proporções ainda mais evidentes quando se trata de imagem: vislumbra-se o rosto angustiado de Carolina, e, se o diretor preferir, é possível até perceber apenas a lágrima intrusa da garota. O *close-up*, como mecanismo possível dentro da questão plano-contraplano, permite que se leve ainda mais adiante o fenômeno da identificação.

Outro mecanismo exclusivamente cinematográfico que possibilita a identificação parece ser a própria câmara subjetiva. Carolina passeia por uma praça, absorta. Carolina levanta a cabeça e arregala os olhos, espantada. Fernando está do outro lado da praça. Carolina, confusa, quase chora. Para o espectador moderno, dotado de considerável *background* no campo da gramática cinematográfica, Carolina quase chorou porque *viu* Fernando passeando na praça *após* um momento de desligamento. Ou seja, através da câmara subjetiva, que tomou a posição do sujeito Carolina, a platéia viu o que ela viu, ou seja, o público viu Fernando. Neste caso específico, a identificação parece acontecer porque o espectador *entrou* efetivamente na personagem, enxergando através dos olhos dela, fenômeno impossível de se configurar no teatro, meio que, já em sua própria estrutura, acaba construindo certo distanciamento.

3. As releituras reducionistas: O (não) rodrigueano no cinema.

“Cinema é uma subarte. O filme mais inteligente, mais elaborado, mais construído, no fim de certo tempo é assaltado por uma velhice crônica. O Kaiser, num filme de 1914, é uma anedota: e um grande general da 1ª batalha de Marne é uma paródia”⁸⁵⁰.

Até a adaptação de *Toda nudez será castigada*, realizada por Arnaldo Jabor, em 1973, o cinema baseado na dramaturgia rodrigueana parece ter se inscrito na ordem de dois fracassos: não atende às potencialidades do meio cinematográfico, funcionando como mera transposição de conteúdo, e busca proteger a ficção do autor de suas próprias tensões, como se estas não fossem seus motores fundamentais. A insuficiência do diálogo entre os meios artísticos e a redução, estética e temática, do universo do autor insinuam-se como o verdadeiro mote de grande parte dos projetos. Neste contexto, *Toda nudez será castigada*, o filme, teria transposto para o cinema a mesma condição de ponto alto apresentada pelo texto no teatro, caracterizando-se como o único produto capaz de traduzir em experiência audiovisual a poética teatral complexa de Nelson Rodrigues, sua dramaturgia do para-além estético e do embate da modernidade.

O primeiro fracasso insinua carência mais generalizada. A ausência quase completa de problematização da adaptação de história e estilo do teatro para o cinema contribui para a impressão que estas transposições apenas (re) organizam o mesmo conteúdo, temático e estético, numa outra linguagem, sem, no entanto, a pretensão de promover qualquer tipo de interferência, seja para negá-los ou reforçá-los. Da mesma forma que parecem ignorar a necessidade da autoria de Nelson Rodrigues em corresponder à técnica teatral, ratificando-a ou desprezando-a, os sete filmes analisados na seqüência não apresentam quase nada de novo à proposta do autor, nem mesmo aquilo que apenas a gramática cinematográfica poderia oferecer (e este acréscimo é compreendido aqui como o objetivo de toda adaptação capaz de promover diálogos).

O segundo fracasso, de ordem específica, acentuaria ainda mais a dificuldade de diálogo ao estabelecer como meta a redução das tensões inerentes à dramaturgia rodrigueana a um único objetivo: como já introduzimos, **ou** trágico, **ou** melodramático, **ou** cômico. O caráter reducionista, inclusive, explicaria a própria constituição de Nelson

⁸⁵⁰ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues.

Rodrigues como o grande tarado da ficção nacional: nesta movimentação via síntese, muitas vezes a escolha recaiu sobre o caráter pornográfico vislumbrado pelos cineastas em sua temática tantas vezes presa a discussões sobre sexualidade e afeto. Neste segundo fracasso, as adaptações apresentariam dificuldade justamente na elaboração de seus objetivos: construir cinematograficamente o universo da dramaturgia rodrigueana.

O problema maior parece estar neste segundo passo. Reducionistas da própria dupla tensão, constituinte da dramaturgia do autor, ao menos a vislumbrada nesta tese, as adaptações transformaram o movimento típico de um teatro impuro em sínteses totais, desprezando o acúmulo, optando **ou** pelo trágico, **ou** pelo melodramático, **ou**, ainda, por alguma das fendas abertas pelo entrelugar comum aos seus textos teatrais. As indicações entrevistas no teatro do autor sempre foram muitas, o que torna possível adaptações cuja prioridade poderiam ser (1) cunho social, vislumbrado por poucos, devida à pecha de reacionário cultivada em suas crônicas; (2) comédia, uma das fendas mais escancaradas dos textos; (3) a tragédia, mote de seu teatro; (4) o melodrama, gênero comum à sua ficção, de maneira geral. As adaptações estudadas realmente inscrevem-se em alguns destes gêneros, sempre; o problema estaria na seleção, porém. Nelson Rodrigues assume a tensão entre os gêneros como ponto de partida para seu teatro, estilo, marca, e não como defeito merecedor de qualquer tipo de tratamento.

Desta forma, é possível afirmar que existe um problema geral, do âmbito da própria construção das adaptações do teatro para o cinema, geralmente distantes das potências do gênero cinematográfico, sem atentar-se para elas, e um problema específico, no âmbito da adaptação do universo do teatro de Nelson Rodrigues. Ismail Xavier, ao estudar as adaptações da ficção rodrigueana, listadas no próximo capítulo, e não apenas as versões cinematográficas de seu teatro, chegou a conclusão que elas partem de dois estilos: ou o expressionismo ou o naturalismo, ou seja, deformariam ou aproximariam. A teoria de Xavier não deixa de pressupor também uma redução, porém as sintetizações interpretadas aqui como típicas das transposições do teatro para o cinema parecem reduzir a estética acumulativa do autor em outras ordens também, e não apenas sob certo viés expressionista ou naturalista.

Serão analisadas, na seqüência, as adaptações de seis peças teatrais, que resultaram em sete filmes: *Os sete gatinhos*, *Bonitinha, mas ordinária*, *O beijo no asfalto*, que rendeu

duas versões, *Boca de Ouro*, *A falecida* e *Perdoa-me por me traíres*. As adaptações de *Boca de Ouro*, realizada por Walter Avancini em 1990, *Bonitinha, mas ordinária*, dirigida por J. P. de Carvalho em 1963, e *A Serpente*, filmada por Alberto Magno em 1992, e sequer distribuída, não constam desta tese por terem se perdido no sempre problemático processo de divulgação do cinema nacional. Dentro desta trajetória, a única versão capaz de transformar o quadro parece advir do filme de Arnaldo Jabor, que estende a obra teatral de acordo com as potencialidades do cinema, que faz do acúmulo daquele teatro híbrido o seu próprio movimento, que dialoga com Nelson Rodrigues tanto para subvertê-lo quanto para seguir pistas deixadas por ele no decorrer de sua dramaturgia, para-além da *Toda nudez será castigada* de que se origina.

3.1 - Os sete gatinhos Bonitinha, mas ordinária a espetacularização do sexo.

Escrita em 1958, *Os sete gatinhos* firma-se como exemplo muito bem acabado da dupla tensão constantemente esboçada na dramaturgia de Nelson Rodrigues. Com ela, inclusive, o autor teria começado a relativizar a importância do cenário, enfatizando o enredo – mudança de foco que desembocará em *A serpente*, seu último texto para o teatro, bastante econômico. Diferentemente das peças em que impõe às personagens a tarefa da decisão, aqui o mundo já está se deteriorando. É da personagem de seu Noronha, novamente um pai de família, uma das frases que melhor explica a dicção apocalíptica da temática: “Eu chego em casa, com a minha boa cólica, vou ao banheiro e, lá, encontro a parede toda rabiscada de nomes feios, desenhos obscenos”⁸⁵¹.

Os sete gatinhos parece consagrar-se como o momento em que a dramaturgia rodrigueana relaciona com mais contundência três de seus grandes paradigmas: o excesso, a sexualidade e a morte. Discutir o significado desta peça sugere, sem dúvida, certo encontro com a filosofia de George Bataille, ele próprio um admirador das narrativas eróticas de Marques de Sade. É Bataille quem nos diz: “A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido do desperdício limitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser”⁸⁵².

Nelson Rodrigues, intérprete da renovação cultural até mesmo quando ela ainda se encontrava em estágio embrionário, incorporou o tema da sexualidade em sua poética na construção de um teatro que objetiva tanto a discussão das recentes mudanças quanto a elaboração do novo mundo. Mais importante do que perceber a crítica social implícita nas entrelinhas de sua dramaturgia parece ser lembrar que, na derrocada com que caracteriza os “novos tempos”, ele parece se posicionar sempre ao lado dos que estão caindo, ou já caíram. Sua dramaturgia seria, então, a da transgressão, seja porque suas personagens estão sendo testadas em seus mais íntimos princípios, obrigadas a decidir se seguem com suas crenças ou sucumbem a um mundo já dado como deteriorado, casos de *Bonitinha, mas*

⁸⁵¹ RODRIGUES, Nelson. *Os sete gatinhos*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 839.

⁸⁵² BATAILLE, George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 58.

ordinária e *O beijo no asfalto*, seja porque já escolheram a selvageria como modo de vida, caso das peças onde buscou recriar arquétipos formadores da humanidade, como *Álbum de família*, *Anjo negro* e *Senhora dos afogados*.

Em sua obra *O Erotismo*, George Bataille ilumina justamente o sexo e a morte, considerados em sua teoria como os dois grandes interditos do mundo ocidental. Embora categorizados como "tabus", ou talvez até por isso, deles jamais poderemos fugir, afinal "duas coisas são inevitáveis: não podemos evitar a morte, nem tampouco 'sair dos limites'. Morrer e sair dos limites são, aliás, uma só coisa"⁸⁵³. O homem de Bataille parece adquirir seu estatuto ontológico na fissura: possui a nostalgia da continuidade, o que legitima, inclusive, sua condição humana por excelência. Sua busca pelo erótico, muito mais do que sua busca pelo sexo, puro e simples, não só o diferencia dos outros animais como, e sobretudo, confere-lhe certa garantia quanto à possibilidade (impossível) de continuidade. Bataille explica as origens desta busca:

O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabeleceu entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos.

Para a morte, como já diria o ditado popular, não há remédio; nem é possível procurá-la para saciar a nostalgia da continuidade. Só restaria ao indivíduo, então, entregar-se ao erótico, único elo em vida com este tempo arquetípico. O erotismo seria, enquanto fusão, o que melhor relaciona o homem ao seu momento mais completo, instante que ele sempre sentirá como que arrancado de si. Conseguiria, desta forma, atingir o mais íntimo do ser, o que lhe dota de imediato de um caráter de violência, já que parece estar, sempre, "sob o domínio da violação"⁸⁵⁴. Sexo e morte, para Bataille, suspenderiam ambos a descontinuidade dos seres, a definitiva solidão a que estão confinados, impondo a continuidade, ainda que relativa, eterna nostalgia do indivíduo.

⁸⁵³ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 131.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 16.

Dentro da dramaturgia rodrigueana, *Os sete gatinhos*, chamada pelo autor de "divina comédia", sobretudo pelos exageros que já se tornavam alicerces de sua obra, parece firmar-se como um *microcosmos* da própria poética do autor, espaço onde construiu o seu erótico particular, diluído em outras escrituras ao longo de sua trajetória de ficcionista. Para Berta Waldman, o texto sugere, com sua complexidade, leituras das mais variadas: "não obstante o subtítulo, a peça pode ser considerada tanto uma comédia trágica ou tragicomédia como uma farsa"⁸⁵⁵, o que assinala o caráter impuro da dramaturgia acumulativa do autor. Para tanto, constrói uma história simples: Noronha e Aracy prostituem as quatro filhas mais velhas, Hilda, Arlete, Aurora e Débora, para resguardar a virgindade da caçula, Silene, para quem idealizam casamento de princesa.

Seguindo uma concepção bataillana de erótico, as personagens de *Os sete gatinhos* parecem buscar a construção de suas continuidades ontológicas adotando o erotismo como violência e violação. Aqui, elas entregam-se ao desejo e flertam com a morte, e geralmente as duas atividades estão intrinsecamente relacionadas. Bibelot, o homem desejado por Aurora na cena que abre a peça, é também o desgraçado que ela procura, para matar, por ser o responsável pela gravidez/desvirginamento/violação de sua irmã caçula. Seguindo o filósofo francês, para quem "há na passagem da atitude normal ao desejo uma fascinação fundamental da morte"⁸⁵⁶, Nelson Rodrigues teria construído um enredo onde sexo e morte se misturam de maneira quase paradoxal.

A casa do contínuo Noronha, humilhado pela profissão, está quase caindo. A família, estranhamente, permanece cada vez mais unida. Talvez porque a nudez das quatro filhas prostitutas tenha elaborado aquele "desapossamento de si" de que fala Bataille, fazendo o sujeito adquirir significado graças à existência do outro. Talvez porque o sentido desta família, ainda aturdida pelos novos princípios e pelos valores já levados abaixo pelos novos tempos, só conheça sua identidade no ato próprio da transgressão. O (exótico) que fazem, no entanto, não consegue exterminar a vida ("normal") que deixaram para trás - dialética que traz à tona uma fantasmática (de passado) que ronda a vida da família durante os três atos.

⁸⁵⁵ WALDMAN, Berta. *Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues*. In Revista Travessia. (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Edufsc, 1994, p. 141.

⁸⁵⁶ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 18.

Como lembra Bataille, a transgressão não liquida o interdito - muito pelo contrário, ela o acentua. O que explica, ao menos em parte, a obsessão pela virgindade de Silene enquanto se incentiva a profanação de outros quatro corpos em tese igualmente importantes. A afirmação do filósofo, "a transgressão não é a negação do interdito, mas o ultrapassa e o completa"⁸⁵⁷, explicaria a dualidade. No caso das quatro filhas prostitutas, a marca estaria na vivência dentro do terreno da transgressão, já que, segundo Bataille, a vida inteira da profissional seria "dedicada à violação do interdito"⁸⁵⁸. Ao mesmo tempo, a virgindade - hímen intacto - da caçula parece ser o único liame da família Noronha com o apolíneo passado, tempos que a casa parecia de pé, ou, ao menos, tempos em que tinha mais condições de se manter erguido e digno.

A explicação para a dualidade parece encontrar eco também no próprio olhar de Nelson Rodrigues para o mundo: por causa da ambigüidade que pinça na própria realidade, parece haver sempre uma condição de violência em suas personagens. A descoberta do desvirginamento de Silene parte, já no primeiro terço da peça, de um ato de violência. Seus pais recebem a menina em casa, junto com o diretor do colégio em que ela é interna, e ouvem que a caçula está expulsa da instituição porque matou a pauladas, no pátio do colégio, uma gata prenha, sem qualquer motivo aparente. Este ser dotado de caráter violento seria, por sua vez, pleno de fissuras, uma brecha que se abre contra ele mesmo. Bataille compartilha o mesmo olhar ao afirmar que:

*A própria natureza é violenta e, por mais comedidos que sejamos, uma violência pode nos dominar de novo, que não é mais a violência natural, a violência de um ser racional que tentou obedecer, mas que sucumbe ao movimento que ele mesmo não pôde reduzir à razão. (...) Há na natureza e subsiste no homem um movimento que sempre excede os limites e que nunca pode ser reduzido senão parcialmente.*⁸⁵⁹

Da mesma forma que a filosofia bataillana do erótico possui sua carga de *paradoxal*, já que agrega a morte, fim do ser, como exigência e condição, a temática de *Os sete gatinhos* contemplaria a ambigüidade como mote. Dona Aracy, a mãe, chamada de

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁸⁵⁹ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 37.

Gorda, é a velha senhora desprovida de vida própria que, mesmo sem encantos e com um "suor azedo", num abraço radical ao grotesco, significativa fenda no teatro do autor, inscreve seus desejos (sexuais) no banheiro ao desenhar falos nos azulejos. Arlete, a mais agressiva das filhas, é ao mesmo tempo a prostituta libidinosa que sacia os deputados e a mulher que só consegue desejar espontaneamente outras mulheres. Ou seja, a violência, ao mesmo tempo em que se constitui neste texto como a única alternativa possível ao desmascaramento, parece dirigir sua força contra o próprio corpo que a origina, sua própria libido, seu próprio ser.

Seu Noronha, por outro lado, profana o corpo das quatro filhas para conseguir sacralizar o corpo da caçula, uma virgindade tão importante para ele quanto o sustento diário. A ambigüidade da discussão acentua-se ainda mais na figura de Silene que, mesmo sendo a "única menina do mundo", como afirma seu pai, em oposição às outras tantas "femezinhas", mesmo sabendo que quatro corpos são invadidos, violados cotidianamente para que o dela permaneça "puro", o que não significa em hipótese alguma "livre", joga fora suas algemas ao se oferecer para um quase desconhecido, engravidando dele. Seu paradoxo pode ser relacionado à dimensão contraditória do medo que impulsiona para frente e do desejo que paralisa, elaborada por Bataille:

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. O interdito e o tabu não se opõem ao divino senão num sentido, mas o divino é o aspecto fascinante do interdito: é o interdito transfigurado.⁸⁶⁰

A civilização rodrigueana, selvagem, inúmeras vezes tenta driblar o mal-estar abraçando o sexo como se esta lhe fosse a única opção. Não só não deveria ser, como, já vimos, parece ser o sexo destituído de amor que fecha os olhos de suas personagens para o caminho até a redenção. Em *Os sete gatinhos*, tal procedimento é acentuado através da sugestão de um excesso: o universo parece lembrar todo o tempo a existência do sexo. Sucumbir a ele, porém, deixar-se levar pelo interdito, no interdito, significa caminhar a

⁸⁶⁰ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 64.

passos rápidos para a aniquilação total e absoluta. E o primeiro passo desta derrocada parece ser passar de homem a animal.

A condição amoral em que vive a família do contínuo Noronha, construindo suas próprias normas, à revelia do mundo legalmente estabelecido e das convenções do homem, no entanto, representaria aquilo que Bataille observa como uma arquetípica condição humana. O homem só pode receber o estatuto de *homem* - racional, pensante, portanto - porque constrói seus próprios interditos. Desta forma, o interdito, dentro da concepção de Bataille, seria antes de tudo primariamente "sexual", sendo o interdito do incesto uma tentativa de substituição, bem como o do sangue da menstruação. Assim, o ato sexual não se constituiria *para-além* do interdito; ele nasce e se edifica *no* interdito.

*O interdito não significa forçosamente a abstenção, mas a prática em forma de transgressão. Nem a caça, nem a atividade sexual puderam ser proibidas de fato. O interdito não pode suprimir as atividades de que a vida precisa, mas pode lhes dar o sentido da transgressão religiosa. Ele as submete a limites, regula as suas formas. Pode impor uma expiação a quem se sente culpado.*⁸⁶¹

A obstinação da família Noronha em honrar sua trajetória dentro do interdito, e não procurando formas de contorná-lo, como o faz quase todo o resto da humanidade, parece ser tão decisiva que nem mesmo o susto da sociedade parece capaz de moralizar o caráter amoral da família (vale notar que existe também um caráter moralizante, senão como explicar o resguardo de Silene?). Ao médico incrédulo com o pai que resolve prostituir também a caçula, depois de saber que ela está grávida, seu Noronha responde com um muxoxo, abraço tardio na aberração que já parece dominar a família por completo. Nesta derrocada, parece não haver limite capaz de freá-los.

O caráter animalesco, não apenas o que provém do desejo e da sexualidade hiperativa, mas também aquele originário das potências grotescas salpicadas pelo autor em todo texto, como as filhas andando nuas, o cheiro do suor, as exilas ensaboadas no meio da sala de visitas, é explicado pelo próprio Bataille, quando afirma que qualquer caminhada no terreno da transgressão assemelha o homem a um animal, já que o homem "viu no animal o

⁸⁶¹ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 69.

que escapa à regra do interdito, o que permanece aberto à violência (ao excesso) que comanda o mundo da morte e da reprodução”.⁸⁶²

Talvez por conta da condição "animalesca" desta família simbiótica, onde um precisa do outro para sobreviver, seja física ou moralmente, não há diferenciação entre o público e o privado. As personagens caminham como um bloco único que se pode chamar (um tanto ironicamente) de família, tema caro ao autor. As distinções são mínimas, e apenas pontuais: Arlete, um pouco mais agressiva; Aurora, um tanto romântica; Silene, a virgem; Gorda, a omissa, e assim por diante. A significação parece ser adquirida pelo bando, como animais, e não pelo ser, no que ele tem de particular.

Muito em parte por causa desta padronização do não-padrão, pode-se sugerir ainda que quem entra neste lar em demolição estaria automaticamente "infectado" pelo seu apodrecimento, ou seja, o lar de seu Noronha parece irradiar o mal-estar. Dr. Bordalo, o médico chamado para examinar Silene, revelando à família a gravidez inesperada da caçula, é "convidado" por seu Noronha, revoltado com a nova situação, a manter relações sexuais com a menina após a consulta. Mesmo se achando um "verme", pois tem uma filha da mesma idade, ele vai, e se aproveita da situação. No dia seguinte, não suporta a culpa e se enforca com o fio do ferro elétrico. O velho impotente da mercearia da esquina também abusa, com cafungadas e carícias, da caçula desvirginada.

O transbordamento do desejo, sempre, parece guardar como exclusivo poder a capacidade de destruição, aniquilação, o inferno de todo indivíduo. Quem ama, e ama aquele amor romântico, "puro", estaria a salvo da areia movediça da modernidade: pode tranqüilamente dar o passo necessário para se destacar do resto da humanidade. Mas o amor é raro, muito raro, na dramaturgia de tinteira pessimista de Nelson Rodrigues. O desejo, o que sempre prevalece, feroz, selvagem, grotesco já em sua origem, parece ser quase sempre um convite à morte, como parece mostrar Dr. Bordalo e tantos outros.

Aurora abre o texto com seu primeiro encontro com o malandro cafetão Bibelot, que culmina já com um ato sexual. A prostituta então atravessa o resto da peça com dois problemas: fazê-lo amá-la a ponto de se casar com ela quando enfim enviuvou e encontrar o homem que "desgraçou" sua irmã Silene. Ao fim, a trágica revelação, afinada com o trágico antigo: eles são a mesma pessoa, Bibelot, o frágil, o belo, aquele que só se veste com ternos

⁸⁶² *Ibid.*, p. 78.

brancos, o quase viúvo de uma esposa com câncer, o cafetão de tantas amantes, aquele que tem certeza de que vai morrer apunhalado por uma prostituta, quem sonha com uma mulher em casa e outra na zona. Não tem tempo, porém. Entre inibir o próprio desejo para matar o desejo de Silene e sucumbir ao seu próprio desejo e matar a esperança da irmã, Aurora escolhe a primeira opção. E mata Bibelot, assassinando também o desejo. É Bataille quem fornece as pistas desta estranha mistura que une sexo e morte, instinto e perigo, vida e barbárie:

*Não temos sempre a força necessária para desejá-lo, nossos recursos esgotam-se, e às vezes o desejo é impotente. Se o perigo se torna muito pesado, se a morte é inevitável, em princípio o desejo é inibido. Mas se tivermos sorte, o objeto que tanto desejamos é mais suscetível de levar-nos a gastos desenfreados e arriscar-nos. Os diversos indivíduos suportam desigualmente grandes perdas de energia ou de dinheiro - ou graves ameaças de morte. Na medida em que podem fazê-lo (é uma questão quantitativa de força), os homens procuram as maiores perdas e os maiores perigos. É mais fácil acreditar no contrário, porque eles com frequência têm pouca força. Quando conseguem tê-la, querem logo gastá-la e expor-se ao perigo. Aquele que tem a força e os meios se lança em gastos contínuos e expõe-se incessantemente ao perigo.*⁸⁶³

Nesta família, isolada do mundo, criadora de sua própria moral e convenções, a atividade erótica pode ser considerada a fissura, a única, capaz de relacioná-la com o mundo exterior. E é lá, neste mundo exterior, que seu Noronha e as quatro prostitutas tragicamente procuram o suposto responsável pela destruição daquele lar, o homem que chora por um olho só, e que impede suas meninas de casarem, segundo informações retiradas pelo próprio contínuo numa sessão religiosa espírita. Porém, dentro da solidão premeditada a que a família se impôs, nada mais natural do que encontrar o bode expiatório ali mesmo, entre eles. Após ajudar no assassinato de Bibelot, e vê-lo chorar com os dois olhos, Aurora mata seu pai e confirma sua desconfiança: ele é o homem que chorava por um olho apenas. Ou seja, é ele mesmo o responsável pela degradação da família, destruidor ao mesmo tempo do edifício da vida e da estrutura deste edifício, dupla violência explicada por Bataille: "Assim como a violência da morte derruba inteiramente - e definitivamente - o

⁸⁶³ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 81.

edifício da vida, a violência sexual derruba em um ponto, por um tempo, a estrutura desse edifício”⁸⁶⁴.

Em Bataille, o erotismo revira, desvira, mostra: "deixa entrever o avesso de uma fachada cuja aparência correta nunca deve ser desmentida: no avesso revelam-se sentimentos, partes do corpo e maneiras de ser de que temos habitualmente vergonha"⁸⁶⁵. Na dramaturgia rodrigueana, sobretudo em *Os sete gatinhos*, o erotismo igualmente desvela. Revela que há desejo onde antes se supunha apenas família; revela uma sociedade em ebulição e constante revisão de valores; revela um passado histórico pouco atento à sexualidade; revela a impossibilidade de revolução cultural num país ainda carente em recursos e pensamentos; revela deterioração sem amadurecimento, tempo sem história, descompasso sem lógica. Recupera, em última instância, a própria impossibilidade do erótico, já que a nostalgia que o origina nunca poderá ser curada, posto que seu remédio, a continuidade, é impossível, hipotético, inexistente.

Parece haver pouquíssima esperança para a humanidade rodrigueana: não porque ela seja fruto de um pecado, como muito já se insinuou como tese da obra do dramaturgo, mas, sim, porque ela acredita encontrar sua continuidade impossível no sexo, e aí ela não achará nada. Para Bataille, o encontro é utópico devido à própria impossibilidade de continuidade, intrínseca à condição humana. Em Nelson Rodrigues, o encontro não acontece porque o único sentimento capaz de produzir esta ilusão de continuidade em seu teatro parece ser o amor, tão raro. Se sua obra deixa entrever a própria dificuldade do amor, típica dos "novos tempos", os sete gatinhos sobreviventes talvez estejam aí para provar a impossibilidade contemporânea de matar o desejo.

A abordagem complexa da sexualidade dilacerada entre os novos valores e os velhos tempos neste texto de Nelson Rodrigues parece não ter encontrado eco em sua adaptação para o cinema; ao contrário, todas as tensões típicas da obra foram reduzidas a um único aspecto, sexualizante e pornográfico. Se a peça preserva a sutileza do erótico, abordando-o em suas pouco óbvias tensões com a morte, ilustrando-o como fissura da partilha da modernidade, como a própria decadência da família enquanto instituição o foi

⁸⁶⁴ BATAILLE. George. *O erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 99.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 102.

em tantos outros enredos, o filme de Neville D’Almeida, de 1980, afasta a sutileza do universo rodrigueano ao expor abertamente cada um dos interditos.

O filme amortece o caráter duplo da família, no embate entre os valores do passado e o enquadramento no universo contemporâneo, ao reduzir a dupla tensão na exaltação à vulgaridade, um dos (muitos) elementos insinuados no texto. Se no palco *Os sete gatinhos* realiza-se plena de impureza, resguardando o trágico através da trajetória em linha descendente de Bibelot, enfatizando o melodrama com falsas pistas⁸⁶⁶ e vários anúncios, rediscutindo a questão da aparência, por meio da figura ambígua de Silene, tema caro ao teatro rodrigueano, num legítimo acúmulo de referências, a versão parece sintetizar todos os estilos apenas na vulgaridade cômica, tipificando as personagens. O excesso resultante dessas duas direções minimizaria quase por completo o coeficiente trágico explorado pelo autor em seu teatro, sobretudo em *Os sete gatinhos*.

Berta Waldman atenta para as conformações específicas do trágico rodrigueano, supostamente desprovido da pretensão do caráter absolutizante desenvolvido pelo gênero na antiguidade. Esta relativização acentuaria, pelo contrário, uma de suas fendas mais aproveitadas pelo cinema, o cômico: “É evidente que esse trágico aqui vem emoldurado por uma ironia característica que provoca o riso nervoso do espectador, ou seja, trata-se de um trágico consciente dos próprios limites em um mundo que já não dispõe de centro”⁸⁶⁷. Ainda assim, mesmo que num primeiro momento este aparte respalde a opção do filme, não justificaria sua redução, posto que parece ser na movimentação *entre* o trágico e o cômico que Nelson Rodrigues estrutura alguns elementos do texto, e não no resultado *cômico* que sua tensão poderia alcançar.

Como acontece na peça, o filme passa-se quase todo o tempo na casa dos Noronha, artifício explorado também em *Toda nudez será castigada*, mas não consegue transmitir sensação alguma de claustrofobia. A casa aparece sempre sob iluminação fraca e meio avermelhada, numa atmosfera de delírio. O sexo, dissociado da morte, é explorado de todas as formas, do princípio ao fim da película, e a maneira encontrada pelo diretor para operar esta exuberância parece ser a menos rodrigueana possível: trazê-lo para o centro da cena. Já

⁸⁶⁶ “É preciso salvar a virgenzinha, que nem seios tem!”.

RODRIGUES, Nelson. *Os sete gatinhos*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 844.

⁸⁶⁷ WALDMAN, Berta. *Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues*. In Revista Travessia. (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Edufsc, 1994, p. 151.

nos primeiros quinze minutos do filme, uma cena extra, e gratuita, marca o tom da exibição: o velho da mercearia tenta tirar a calcinha e desabotoar o vestido de uma das irmãs. Ao fundo, uma música em tom de comédia abate qualquer potência trágica e parece amplificar ainda mais o comentário da garota, inexistente na peça, como toda a cena: “É foda ter que dar um telefonema!”.

As cenas de nudez marcam presença sempre que possível, geralmente em nu frontal. Se Arlete, a mais agressiva das irmãs, aparece quase sempre de calcinha no palco, caracterizando o clima dionisíaco adquirido pela casa antes mesmo da descoberta da cafetinagem de seu Noronha, no filme ela aparece em nudez frontal variadas vezes, inclusive na piscina de um de seus clientes, um deputado, numa nova cena extra. A vertente cinematográfica de redução do teatro das tensões na vulgaridade, porém, não abusa apenas do sexo, mas também dos palavrões. Quando seu Noronha vai ao banheiro, no filme, logo aparece sentado ao vaso, rodeado de rabiscos, o foco da câmara. Quando percebe, sai gritando “caralinhos voadores, caralinhos voadores”, enquanto o texto original pede apenas “desenhos obscenos”. Na peça, apenas a fala da personagem; no filme, o “caralinho voador” desenhado com batom no azulejo do banheiro (a modificação se explicaria, porém, segundo categorias próprias dos meios: o potencial imagético do cinema e a impossibilidade do teatro em revelar detalhes).

Outra cena extra reforçaria ainda mais o caráter extremamente visível adquirido pela sexualidade (sexo, puro e simples, na verdade) na adaptação do texto para o cinema: seu Noronha espia Gorda, a mulher, se masturbando na cama. A cena, evidente alusão ao “buraco da fechadura” que costura toda a dramaturgia rodrigueana, ao mesmo tempo em que é extremamente apelativa, pelo componente bizarro do corpo excessivo da mãe, pelo olhar assustado do chefe da casa, seria também uma das poucas referências produtivas, posto que articula o texto da tela com outras ramificações do teatro do autor. O mesmo não acontece em outra cena protagonizada por Gorda, quando arranca os seios enormes e disformes para fora da blusa e grita, num diálogo também inexistente no texto primeiro: “Há quanto você não trepa comigo? Hein? Hein?”⁸⁶⁸. O ataque dura quase cinco minutos e

⁸⁶⁸ No texto de Nelson Rodrigues, a cena é apenas um breve discurso: D. Aracy (*confusa e chorando*) – Não sei... Talvez porque eu quase não vou a um cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque (*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*Para “seu” Noronha*) Há quanto tempo

extrapola com tanta evidência as categorias estéticas que fatalmente recai apenas no cômico, numa outra redução do filme.

Os sete gatinhos de Neville D’Almeida não consegue revelar a tensão, muito pelo contrário: extrai da oscilação estética um cômico perene e o absolutiza. O filme acaba se assemelhando, ao fim, a uma comédia escatológica, o que dificulta um diálogo possível tanto com esta peça em específico quanto com a dramaturgia como um todo. Por mais que o autor tenha rotulado seu texto de “divina comédia”, os elementos presentes no seu recorrente limiar entre o melodramático e o trágico são bastante evidentes, e, embora não estejam tensionados ao estatuto do paradoxo, não parecem tão acabados justamente por uma inclinação maior ao melodrama. Ainda assim, esta proposta não parece tanto “consciente” mas, sim, resultado estético de escolhas levadas ao extremo, como o exagero, o grotesco, a pequenez do cotidiano etc. Acentuar apenas a vulgaridade do texto retiraria, obviamente, a ambigüidade de seu teatro.

Assim, se a primeira relação sexual entre Silene e Bibelot, quando a menina ainda é interna do colégio, resguarda certa sutileza, tal procedimento já não parece possível em quase todo o restante do filme. Uma cena de amor entre Aurora e Bibelot, por exemplo, acontece ao som da música *Cavalgada*, letra de Roberto Carlos que, como todos sabiam à época, tratava justamente de uma “transa” de sucesso, em mais uma alusão de gosto duvidoso que pouco dialoga com a dramaturgia rodrigueana. De semelhante tom, os sete gatinhos sobreviventes correndo por sobre a mãe ensangüentada configura-se, também, forte e apelativa, como parece ser todo o filme.

Em última instância, é possível sugerir que o cineasta não conseguiu encontrar tradução audiovisual nem para a dupla tensão, movimento legítimo do projeto rodrigueano, nem para a ambigüidade sugerida neste texto em específico: Silene, a salvação para um espaço, a sua casa, a sua família, era ao mesmo tempo a maçã podre de outro, o educandário. Com a redução das tensões na síntese da *mise-en-scène* do sexo, soam comicamente também as ênfases do autor nessas ambigüidades, destruídas pelo filme: “Silene é pura por nós”, “Ninguém presta, ninguém vale nada”, “Todos invejam a pureza

você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então, eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem, é que eu me esqueci de apagar e...

RODRIGUES, Nelson. *Os sete gatinhos*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 860.

de Silene. Humanidade cachorra”. A nostalgia do teatro de Nelson Rodrigues, o amor como salvação possível, busca central da peça, que tantas vezes encaminha suas personagens à morte, em nenhum momento é problematizada na tela.

Neste contexto, onde a família já surge contaminada pelo pior do contemporâneo, duas construções de cena se sobressaem no terreno redutor e duvidoso de Neville D’Almeida. A primeira delas, que tende à poesia, com imagens de gatinhos intercaladas a cenas familiares, acentuaria, se o filme mantivesse esta proposta, a nostalgia da pureza que parece costurar este texto em especial. A ênfase na nostalgia de um mundo sem pecado, inclusive, dialogaria mais abertamente com o teatro do autor ao remeter diretamente à *Dorotéia*, onde a prostituta retorna a casa das familiares para se libertar justamente de uma vida de prostituição e excessos. Se lá a pureza parece possível, ao menos após a contaminação pelas chagas, aqui já se insinua outra impossibilidade, o que acentua o caráter trágico, reafirmando as bases híbridas.

A outra cena direciona-se ao extremo oposto, onde o trabalho estético mais aprimorado da câmara busca o “trágico em ruínas” da família já decomposta, típico projeto rodrigueano, com a imagem das filhas nuas se esfregando no corpo do pai morto, enquanto a mãe o chicoteia, sob uma luz avermelhada. O filme termina, então, numa opção pelo extremo, quase bacante, revelando ao espectador o bordel da Gorda, que por sua vez apresenta cada uma das filhas com um show particular. Ao fim, um trezinho das prostitutas e seus clientes, com um quadro ao fundo organizando com xis e giz os próximos encontros. Berta Waldman aponta para a sugestão das ruínas já no próprio texto para o teatro: “Como Nelson Rodrigues não vê salvação fora da graça, depois que Silene cai do pedestal místico, todos podem apodrecer, porque, a partir do moralismo radical do autor, a redução ao corpo afasta o homem da santidade”⁸⁶⁹.

Silene, agora perdida também, está lá, ao lado das irmãs, dona do futuro do qual tentaram resgatá-la. A imagem retoma as opções sempre extremadas, como o pai que, distante da pureza almejada, transforma a casa num verdadeiro bordel, como Herculano, que se distancia do mundo anterior de morte e decomposição ao se jogar igualmente de cabeça na prostituta Geni. Talvez esteja aqui a única contribuição não-reducionista do

⁸⁶⁹ WALDMAN, Berta. *Figurações da margem: algumas anotações sobre o texto de Nelson Rodrigues*. In Revista Travessia. (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Edufsc, 1994, p. 147.

filme: manter no mesmo quadro o responsável, já morto, seu Noronha, e a redenção já não mais possível, com a mãe e as meninas, agora todas prostitutas - a fusão da morte com o sexo, de que trata Bataille. Àquela altura, porém, o espectador já foi tão soterrado pela vulgaridade estética anterior que a cena parece apenas deslocada de todo o resto. Xavier também vislumbra certo caráter poético na cena, mas acredita que ela vulgarizaria a condição feminina, coroando o eixo elaborado em toda a película⁸⁷⁰:

Na seqüência final – quando o patético domina uma situação em que, na peça, ninguém ganha -, o filme define o parricídio como instante de gozo, lance em que o gesto moral – a vingança das mulheres – desdobra-se em devoração quase literal. É um momento de volúpia que cresce. No filme, um epílogo que instaura de vez a alegria da festa. Morto Noronha, as mulheres assumem o comando, e a Gorda, em consonância com a fartura de peitos e poses fellinianas, assume a direção do bordel e põe as filhas à venda num mercado que agora se desenha como uma utopia carnavalesca. Esta é totalizante e supõe a cumplicidade entre filme e platéia, com elenco e equipe convidando-nos para a festa que quer expandir-se em todas as direções. O que a celebração final retoma é a tradição do parricídio como gesto antropofágico, instauração de um novo matriarcado que, com toques oswaldianos, faz do processo do pai um trampolim para a carnavalesca. No entanto, a vingança feminina diante da autoridade paterna concretiza, afinal, o projeto de Noronha. Ou seja, se a idéia é a festa sem culpa, sem confessionário ou divã, na qual o feminino, o africano e o tropical têm um encontro marcado, a casa tornada bordel é uma forma especular do desejo masculino, o que torna essa variante da utopia do matriarcado uma inversão, nos mesmos termos, da mercantilização da mulher.

Se em *Os sete gatinhos* quatro irmãs se prostituem para manter a virgindade da caçula, um dos centros de *Bonitinha, mas ordinária* é justamente a história de Ritinha, prostituta que vende o corpo para sustentar as outras três irmãs, zelando pela virgindade delas com todo carinho, mas já sem a antiga obsessão. Ambas as peças tratam do embate entre a sexualidade (aparentemente libertária) dos novos tempos e os valores antigos, mas ainda não de todo antiquados. Em *Os sete gatinhos*, porém, a proposta se apresenta de maneira mais complexa através da ligação, intrínseca, elaborada pelo texto entre sexo e morte. Ambas as peças também articulam a dupla tensão sem qualquer vestígio de

⁸⁷⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 194.

esquematismo, permanecendo no *para-além* dos gêneros e do tempo que orientou certos momentos da dramaturgia rodrigueana. Se parecem estar unidas por se apresentarem como produtos representativos da poética do autor, porém, ligam-se também por terem se pautado na mais simplista das formas de reduções do cinema baseado na dramaturgia rodrigueana: a redução no pornográfico.

Os sete gatinhos parece ferir com a falta de sutileza o erotismo bataillano impregnado no texto do autor: a entrelinha torna-se cena, revelando os seios, o sexo, a nudez, a vulgaridade; o cômico transforma-se em ponto de partida, exaltando a baixeza, os modos duvidosos e as escolhas fáceis; a tensão orquestrada entre a família em ruínas e a realidade à sua volta já não existe mais. Realizado por Braz Chediack em 1981, com colaboração de Nelson Rodrigues Filho, *Bonitinha, mas ordinária* também reduz a sexo apelativo o dilema ético do texto, representativo da tensão temática do autor: “o mineiro só é solidário no câncer”. Toda a história do herói Edgard, dividido entre o mal-estar crescente e sua própria fé teimosa, em luta pela manutenção dos velhos princípios, apolíneo em seu juramento de vida, tentado pelas facilidades sugeridas pelo cheque compensador, dionisíaco em sua oferta de transgressão e ruptura, aparece condensada numa narrativa de excessos sexuais de toda ordem. Victor Hugo Adler Pereira interpreta a redução no pornográfico como resultado histórico de novos valores de mercado:

*Com o relaxamento da censura governamental, nos anos 80, as versões cinematográficas tornaram conhecida a obra dramaturgica de Nelson Rodrigues para um amplo público que já cultivava toda uma mitologia sobre o autor, construída por suas atividades de cronista do cotidiano e comentarista esportivo nos jornais e na TV. Certamente as adaptações cinematográficas acentuaram diferentes possibilidades de leituras das obras, de acordo com objetivos mercadológicos, o que deu margem a acusações originadas especialmente nos meios intelectuais, sobre a **deturpação** da dramaturgia do autor [grifo nosso].⁸⁷¹*

Para uma adaptação de cinema, *Bonitinha, mas ordinária* pode ser considerado um texto de bastante abertura, o que apenas acentua ainda mais a sua potência redutiva. Há, na peça, vários elementos desenvolvidos no decorrer da dramaturgia rodrigueana: novamente

⁸⁷¹ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade*. In Revista Travessia. (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Edufsc, 1994, p. 196.

o começo no auge; novamente a fixação pelo enterro; novamente a irmã se prostituindo pelo benefício alheio; novamente o enredo do homem envolvido com a cunhada; novamente a família tradicional que se levanta diante da chegada da matriarca à mesa; de novo o Nepomuceno das chagas. A frase do Otto, “o mineiro só é solidário no câncer”, parece ser ela própria um câncer que se espalha no texto, articulando um clima febril e delirante do qual parece partir o próprio teatro de Nelson Rodrigues. Este ainda é o primeiro texto em que o autor flerta mais audaciosamente com inovações estéticas no palco, por meio de um telão ao fundo, com cenas das personagens.

O entrelugar entre o melodramático e o trágico teria se firmado também com igual evidência, elaborando a tensão de forma tão bem acabada que, por vários momentos, ela ultrapassa a dialética para atingir o estatuto de paradoxal. O trágico é assinalado sobretudo por meio da figura do cheque, a tentação de Edgard – se descontá-lo, conseguirá água encanada no seu pequeno apartamento mas estará confirmando a frase do Otto; se renunciar a ele, estará a salvo do mal-estar do mundo mas se afundará em cada uma de suas dívidas. A discussão talvez seja a mais metafísica de seu teatro: o bem e o mal. A personagem, inclusive, parece carregar uma marca trágica exclusiva na dramaturgia rodrigueana: ao contrário de Herculano, que não se dá conta de sua posição no centro da encruzilhada, Edgard sabe o que está acontecendo dentro de si. Assim, as possibilidades são muitas numa suposta adaptação; num movimento contrário, porém, a versão parece desprezar o acúmulo para cair na mesma armadilha de *Os sete gatinhos*. Xavier endossa a afirmação: “Embora mais elaborado nos tipos familiares e contando com um elenco forte, *Bonitinha, mas ordinária* padece dos mesmos problemas de anemia dramática e se perde de vez na rentabilização do sexo”.⁸⁷²

Na tela, o enredo é atualizado para o contemporâneo: entrevê-se a década de 80 no filme pornô, no uso corriqueiro da cocaína e no vídeo-cassete. A história começa com a personagem de Maria Cecília tomando banho, num tom de sépia, e ensaboando cada uma das partes de seu corpo nu. A imposição da nudez das entrelinhas da dramaturgia rodrigueana, portanto, já demarca na cena de abertura o caráter desenvolvido no decorrer do filme. Logo na seqüência, um longo plano traz a ação da curra, quando a personagem é supostamente estuprada por cinco negros num terreno baldio. Como convém ao teatro do

⁸⁷² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 199.

autor, onde as cenas extremas, de sexo e morte, sobretudo, sempre se situam nas coxias, *para-além* da encenação, o estupro não é encenado na peça nenhuma vez, e o dramaturgo apenas revela suas preliminares. Como esta cena adquire importância significativa na orientação (também redutora) do filme, vale reproduzi-la aqui, da maneira como foi pensada pelo autor:

(Peixoto mete a cabeça no motor. Então, o outro, por trás, desfere o tremendo golpe na cabeça de Peixoto. Este cai, com um gemido.)

MARIA CECÍLIA (apavorada) – *Que é isso?*

(Os outros negros irrompem da mata e fazem o cerco, às gargalhadas. Maria Cecília tenta a fuga impossível. Na tela, o rosto ensangüentado de Peixoto. Maria Cecília corre pelo palco com os criouloões atrás. Na tela, a cara de Maria Cecília desfigurada pelo pavor. E, no palco, o negro alcança e domina Maria Cecília.)

MARIA CECÍLIA (esganiçada) – *Não! Não!*

NEGRO (focundo e feroz) – *Um beijo! Um beijo!*

MARIA CECÍLIA (no medo selvagem) – *Não quero! (mais forte) Não quero!*

NEGRO (mais violento) – *Sua! Me dá o beijo!*

OUTRO (bebochado) – *Dá, filhinha, dá!*

NEGRO (já enfurecido) – *Beija o negro!*

MARIA CECÍLIA (enrouquecida) – *Meu pai é rico! Meu pai dá dinheiro!*

NEGRO – *Ou tu me acha negro? Então, me xinga de negro!*

MARIA CECÍLIA – *Dou dinheiro!*

OUTRO (em falsete) (às gargalhadas) – *Papai é rico! Papai dá dinheiro!*

NEGRO (possesso) – *Me xinga! Me xinga!*

MARIA CECÍLIA (como louca) – *Negro! Negro! Negro! Negro!*

NEGRO – *Quem me chamar de negro, morre! Eu mato! Eu não sou negro!*

(Negro carrega Maria Cecília. Foge para a mata).

MARIA CECÍLIA (gritando) – *Meu pai é rico! Eu dou dinheiro!*

(Durante toda a cena, os outros fazem um grande alarido. Riem em falsete, pulam como índios e atacam o negro. Fora de cena, Maria Cecília grita ainda, na sua obsessão de riqueza).

MARIA CECÍLIA – *Meu pai é rico! Dinheiro! Dinheiro!*⁸⁷³

No filme, o estupro torna-se ato consumado três vezes, o que demonstra o caráter sexualizante impresso pelo cinema no texto de Nelson Rodrigues. Nesta primeira cena,

⁸⁷³ RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha, mas ordinária*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1029.

aparece absolutamente todo o corpo de Lucélia Santos, intérprete de Maria Cecília, inclusive um longo e minucioso nu frontal. A seguir, quando Edgard já foi contatado por Dr. Werneck, pai de Cecília e seu chefe, a garota faz questão de narrar toda a cena novamente para o “namorado”, com o objetivo de fazê-lo sentir pena dela e aceitar o casamento. Novamente aqui a violência se mostra em sua plenitude imagética no centro da cena, ainda que não haja nenhum acréscimo em relação à cena apresentada alguns minutos antes. Por fim, o ato aparece na tela pela terceira vez, quando Peixoto revela a Edgard toda a verdade. Desta vez, há ainda mais detalhes e alusões, como uma cena de sexo anal (que enrubesceria Nelson Rodrigues) e uma chupada no dedo do estuprador com um corte de câmara que insinua, vulgarmente, outras práticas.

Outra maneira encontrada para reduzir a dupla tensão desta dramaturgia, tanto o acúmulo estético quanto o embate dos tempos, teria sido, novamente, a exaltação da fenda do grotesco por meio da ênfase em elementos vulgares, apenas insinuados no texto, sobretudo com a utilização abusiva de palavrões e gírias e a nudez excessiva das personagens, inclusive aquelas para as quais anteriormente não existia nenhum contexto erótico. Assim, frases como “Hoje ninguém liga para a virgindade”, de Edgard, transformam-se facilmente em “Hoje ninguém mais liga para cabaço”. Da mesma forma, a alusão de Dr. Werneck ao médico que irá transformar Maria Cecília em virgem novamente, apenas um comentário sobre as possibilidades infinitas das novas tecnologias, transmuta-se em outros termos de calão: “É o Pitanguy das xoxotas”.

Até mesmo uma máxima rodrigueana, recorrente também em suas crônicas e contos, aparece transfigurada no filme: de “só a mulher grã-fina não transpira” passa-se à “a granfa trepa e não transpira”. A única exceção à regra acontece com as cenas de Maria Cecília, apresentada sempre em inocentes roupas brancas, protegida do sol por sombrinhas de renda, caminhando pelo jardim florido da mansão, num interessante contraste com sua história marcadamente poluída por mentiras e falsas aparências. Sucesso parecido alcançou a cena, bem no início, em que Peixoto se assume um canalha para, em seguida, fazer o sinal da cruz – típico gesto difícil de ser enfatizado no teatro.

O clima pornográfico do filme em nenhum momento lembra o erotismo insinuado em alguns textos de Nelson Rodrigues. Todo o velado de seu teatro insinua-se escancarado por meio do apelo fácil à bizarria, à escatologia, ao nu sem paixão. Quando as irmãs de

Ritinha surgem na cena, por exemplo, estão assistindo a filmes pornográficos na televisão e se afoqueiam, excitadas com as imagens. O filme, que se torna filme também para o espectador de *Bonitinha, mas ordinária*, traz algumas cenas de sexo grupal, prendendo-se a câmara nelas com bastante visibilidade e demora. Na peça, a cena traz as meninas sentadas no sofá, apenas, sem nenhuma alusão a enredos pornográficos ou experiências sexuais. Nem mesmo o pai de família escapou da nudez na escatologia proposta por Chediack: há um close completamente despropositado de sua bunda nua numa cena (extra) de banho. Numa outra cena protagonizada por Dr. Werneck, igualmente criada para o filme, ele levanta a saia de sua mulher e mantém relações em pé, na sala de estar, enquanto ela entoava grotescamente um canto religioso. Uma maneira bastante simplista de recriação das discussões sobre sexualidade, morte e religião apresentadas por Nelson Rodrigues em sua dramaturgia: não parece haver nada de “paradoxal e incapturável”⁸⁷⁴ neste Eros das telas grandes.

Os sete gatinhos e *Bonitinha, mas ordinária* sugerem adaptações cuja potência seria esconder por trás da experiência pornográfica o erotismo exclusivo desenvolvido pela dramaturgia rodrigueana, sobretudo em sua ligação com a morte. Onde havia silêncio e sutileza, passam a existir assertivas e contundências. Lúcia Castello Branco inicia seu ensaio sobre o erotismo sugerindo sua própria impossibilidade de definição, na esteira do pensamento de Bataille: “definir erotismo, traduzir e ordenar, de acordo com as leis da lógica e da razão, a linguagem cifrada de Eros, seria caminhar em direção oposta ao desejo, ao impulso erótico, que percorre a trajetória do silêncio, da fugacidade e do caos. O caráter incapturável do fenômeno erótico não cabe em definições precisas e cristalinas – os domínios de Eros são nebulosos e movediços”⁸⁷⁵.

A pornografia seria justamente o caminho contrário, a redução no mínimo de algo muito grande e indefinido, priorizando a solidão, o abandono, a indiferença, e desprezando a união, símbolo do real erotismo. As cenas extras inseridas no filme, Dr. Werneck tomando banho nu, o velho casal mantendo relações sexuais de pé enquanto ela entoava um canto religioso, cada um perdido em seu próprio interior, “genitalizando” a sexualidade, são exemplos clássicos de pornografia, em seu sentido mais estrito:

⁸⁷⁴ BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 70.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 7.

A pornografia insiste sobretudo em comportamentos que reforçam a mutilação e a solidão dos indivíduos. São freqüentes, em obras pornográficas, as formas de prazer solitário (masturbação a um, ou a dois), as relações exclusivamente sexuais, que de preferência não contenham nenhuma carga de amor ou afeto, ou ainda os encontros fortuitos, casuais (um fim de semana “diferente”, uma noite “especial”), não se admitindo o prazer no cotidiano dos indivíduos, como parte de suas vidas. Todas essas formas de “prazer” enfatizam, portanto, a superficialidade das relações: os encontros se realizam em apenas um nível, o sexual, e mesmo aí são incompletos e torturados pela culpa, medo e remorsos.

A redução no aspecto sexual, algo bastante diverso de uma redução no erótico, por exemplo, parece tão gritante que, com vinte minutos de duração, o filme já apresenta seu terceiro nu: Ritinha quase se entrega a Edgard num cemitério, sobre um túmulo. Este encontro, cena que aparece no telão do palco no texto original⁸⁷⁶, e que poderia ter sido explorado sob o viés bataillano de erotismo atrelado à morte, transforma-se em momento de extrema bizarria no cinema justamente pelo acréscimo de um mendigo se masturbando enquanto observa a cena. A esta altura, parece dispensável afirmar que poucos enxertos dialogariam menos com o autor do que a imagem de um mendigo leproso se masturbando nas barbas do casal protagonista, justamente um dos poucos de sua dramaturgia tocado pelo amor verdadeiro. A cena, de extremo mau gosto, peca justamente pela não-fidelidade neste caso, como sugere o original:

(Ritinha, com desespero, apanha o rosto do rapaz entre as mãos. E dá o primeiro beijo na boca. Em seguida, tocada por desejo súbito, beija-o novamente, por conta própria. Edgard se exaspera).

EDGARD – Quero mais e não resista! Quieta! Quietinha!

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

EDGARD – Escuta, sua! Estamos sozinhos!

(Ao mesmo tempo que a voz de Edgard diz “sozinhos” aparece, a curta distância, um sujeito espreitando a cena de amor. Essa pessoa tem a cabeça enrolada em gaze e está vestida de trapos hediondos).

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

EDGARD (desatinado) – **Fica quieta!**

⁸⁷⁶ “Edgard olha, fascinado, o túmulo aberto. Na tela, panorama do cemitério. Edgard salta dentro do túmulo”. RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha, mas ordinária*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1022.

(Do outro lado o desconhecido avança, de rostos, como um bicho. E súbito, erguendo-se, brandindo a muleta.)
*DESCONHECIDO – Agora sou eu! Eu!*⁸⁷⁷

Assim, o tom de violação presente na peça marca presença no filme também, embora quase sempre flertando com o bizarro; não por acaso, todas as mulheres do texto são violadas (Ritinha, pelo chefe de sua mãe; as irmãs, pelos mesmos ricaços que tentaram Edgard; Maria Cecília, por uma trupe de negros contratada por ela própria). A violação, no texto de Nelson Rodrigues, porém, confirmava-se como uma transgressão tipicamente bataillana, invisível aos olhos do espectador, como uma fantasmática a rondar o texto, o não-dito que se insinua por toda a ação. No filme, porém, toda esta violência torna-se cena, inclusive quando demanda um *flashback* para acontecer: o tempo fílmico retrocede para mostrar, cena a cena, detalhe por detalhe, o sexo forçado de Ritinha com o chefe de sua mãe, no intuito de livrá-la da demissão.

Da mesma forma, toda a violação das três irmãs da prostituta, na casa de Dr. Werneck, transforma-se em cena, com detalhes orgiásticos, diferentemente da peça, quando a única imagem apresentada é a da prostituta chegando tarde demais, e abraçando suas irmãs caídas no centro da sala. Ou seja, o mérito de Nelson Rodrigues, a insinuação, o recorte do olhar, parece ser o maior demérito do filme. O reforço da narrativa pornográfica, limite onde se situa as duas adaptações, em nada lembra o ponto de partida de tal dramaturgia: “(...) ao insistir na mutilação dos indivíduos e na parcialidade e superficialidade das relações, a pornografia repetirá sempre a maldição de Zeus, e reforçará a fragilidade, o medo, o conformismo, o desamparo, a solidão”⁸⁷⁸. Nelson Rodrigues, diferente disto, parece lutar para manter o erotismo em seu espaço de origem, o silêncio, o nebuloso, o que se situa atrás do buraco da fechadura; nas coxias, mas nem por isso menos presente: “A todo momento Eros nos revela que pode estar presente onde não parece estar, e que é capaz de deslizar sub-reptício sob os mais variados disfarces e burlar as mais rígidas normas de controle e repressão”⁸⁷⁹.

Assim, “a família que começou a apodrecer”, nas palavras de Peixoto, de certa maneira insinua situar-se na estreita dianteira da família de Silene, que “já apodreceu”.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 1005.

⁸⁷⁸ BRANCO, Lúcia Castello. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 29.

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

Ambos os enredos elaboram a tensão temática no trabalho com a questão da aparência, especial ao teatro do autor, afinal Silene e Maria Cecília parecem irmãs de sangue na falsidade de suas posturas: uma esconde a sexualidade latente por trás do jeito de menina, rimando erotismo e agressividade; outra traveste de mal-estar uma transgressão pessoal capaz de contaminar toda uma rede familiar, acabando assassinada não por acaso com navalhadas no rosto “inocente”, maior símbolo de seu mundo de aparências. Se em *Os sete gatinhos* o mal-estar já impossibilitou o mundo, há alguma redenção possível em *Bonitinha, mas ordinária*. A alvorada ao fim do filme redime ao menos as vidas de Edgard, corajoso a ponto de não sucumbir à tentação, e Ritinha, às voltas com sua nova “virgindade”, a do prazer. Nasce o dia, nasce o sol, morre a frase de Otto. A alvorada não redime o filme, porém: não há beleza alguma na *Bonitinha* de Chediack.

3.2 - O beijo, O beijo no asfalto duas abordagens, (quase) nenhuma contribuição.

O beijo no asfalto talvez seja a peça que melhor retrate a intrincada tensão entre o universo contemporâneo e os tempos anteriores à gripe espanhola de toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues. Na história de Arandir, o embate temático parece dar-se já, a princípio, entre o herói e a cidade que o rodeia, tentadora, manipuladora, maniqueísta, capaz de pôr sua masculinidade em xeque, cruel a ponto de lhe exigir cada vez mais mentiras. Dentro deste poço de desalento, o herói constitui-se uma vítima, aquele para quem todos dão as costas num determinado momento. Seu próprio pecado é, em última instância, sua melhor ação: beijou nos lábios um atropelado agonizante.

Após o ato, solidário, desprovido de qualquer maldade, como convém à sua personalidade simples e generosa, espontaneamente dada a boas ações, Arandir transforma-se numa vítima da cidade, típica personagem do melodrama. Os vizinhos não o cumprimentam mais, a imprensa percorre seu caso com sensacionalismo, é abandonado pela mulher, pressionado pelo sogro, demitido do emprego. Não há abrigo para ele no mundo, e a realidade é (re) construída sobre um “pecado” jamais cometido. A situação fica cada vez pior, como sugere o repórter, arquiteto desta nova experiência:

*AMADO (éxultante e feroz) – Aprígio, você não me compra. Pode me cantar. Me canta! Canta! (rindo, feliz) Eu não me vendo! (muda de tom) Eu botei que. Presta atenção. O negócio é bem bolado pra chuchu! Botei que teu genro esbarrou no rapaz. (riunfante) Mas não esbarrou! Aí é que está. Não esbarrou. (lento e taxativo) Teu genro empurrou o rapaz, o amante, debaixo do loteação. Assassinato. Ou não é? (maravilhado) Aprígio, a pederastia faz vender jornal pra burro! Tiramos, hoje, está rodando, trezentos mil exemplares! Crime, batata!*⁸⁸⁰

Num certo momento da peça, o mais cruel para a sanidade do protagonista acontece: o próprio Arandir começa a duvidar dele mesmo, o que desmonta, ao menos tenta desmontar, sua própria identidade. É ele quem tenta convencer a cunhada com o grito: “Mas eu acredito em mim!”⁸⁸¹. Arandir não sucumbe, porém. Novamente parece em jogo

⁸⁸⁰ RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 981.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 985.

aqui a capacidade do indivíduo moderno manter-se íntegro aos seus valores: Arandir consegue, sem dúvida, e com o mesmo sucesso que Edgard e sua luta contra o cheque tentador. Arandir é assassinado, porém, por isso talvez a peça onde a tensão temática esteja mais explicitamente articulada, revelando todo o mal-estar, seja também o mais pessimista de todos os trabalhos da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Ao mesmo tempo em que explora tensão especial à poética do autor, o embate dos novos tempos como proliferação do mal-estar, *O beijo no asfalto* edificaria seu arcabouço estético também no entrelugar característico deste teatro, situando-se *para-além* do melodramático e do trágico, afastando-se do drama “puro” justamente por meio da reunião repleta de ruídos promovida entre gêneros teatrais canonizados que quase nunca se misturam no teatro, brasileiro ou não. Embora a tensão de Edgard por toda a peça seja predominantemente trágica, marcada pelo dilema ético do gênero, o próprio caráter da tragédia parece ser enfraquecido diante do espaço de onde é retirado este trágico: o *fait-divers*, o título de uma matéria no jornal, afinal o próprio título da peça.

O desfecho surpreendente também parece enfatizar a impureza estética ao se apresentar ao leitor/público como um grandiloquente golpe de melodrama, para muitos críticos de gosto duvidoso: Aprígio assume-se apaixonado pelo marido da filha, Arandir. Peça da maturidade de sua carreira, *O beijo no asfalto* “brinca” com o espectador, subvertendo as expectativas, afinal, com base em sua dramaturgia de incestos, seria natural supor que, ao fim da narrativa, o pai de Selminha se entregaria apaixonado pela filha, e não pelo genro. Os indícios de homossexualidade na figura de Aprígio em nenhum momento são desenvolvidos, por isso o desfecho pode ser considerado “forçado”, um golpe de narrativa tipicamente melodramático, articulado em função da surpresa do espectador, e não das amarrações próprias do enredo.

A primeira adaptação de *O beijo no asfalto* aconteceu em 1966, apenas cinco anos após a redação da peça, e foi realizada por Flávio Tambelini, diretor até então pouco conhecido. Com nome reduzido para *O beijo*, é toda em preto e branco, escondendo por trás do clima *noir*; um tanto policial, um tanto misterioso, o tom “carioca” do texto no teatro. Como acontecia com frequência no cinema novo de então, propositadamente distante do ilusionismo hollywoodiano, há pouca trilha sonora nas duas horas de filme, toda ela orquestrada, o que ajuda a retirar o caráter violentamente melodramático sempre presente

na dramaturgia rodrigueana. Com exceção de *Toda nudez será castigada*, *O beijo* parece ser a única adaptação que propõe de fato um diálogo com a obra do autor, um diálogo que se torna possível, embora com algumas (outras) reduções também, desta vez através de certa sintetização no expressionismo.

As primeiras cenas do filme já demonstram a busca de tradução de linguagem desenvolvida pelo cineasta ao longo da película. A longa abertura, que prepara o espectador para o acidente, quando o desconhecido é atropelado no centro da cidade e pede um beijo a Arandir, começa justamente com ruídos da trombada e imagens da rua. Na hora do violento encontro, um soldadinho se mexe na tela. Na seqüência, Arandir observa o morto e enxergamos através de seus olhos numa vertigem; numa aproximação livre, pode-se relacionar a referência desta vertigem à vertigem tão típica das personagens do autor, tantas vezes apresentadas no limite entre a sanidade e a loucura. Arandir então ajoelha-se no asfalto e encara o morto, que jamais aparece no quadro da câmara. Alguns segundos depois, o protagonista abaixa a cabeça, beijando o morto no fora de cena, enquanto o agonizante levanta o braço, num suposto último suspiro.

A opção por não levar ao centro da cena o atropelado, nem mesmo no momento em que sua presença se fazia real, parece dialogar com o texto de Nelson Rodrigues, onde o acidente “aparece” apenas no plano da narração. A idéia de posicionar o beijo num fora de plano, conseqüência da primeira opção, também remete diretamente às opções do dramaturgo, posto que, como já foi comentado, sua obra costumava deixar os momentos extremos das personagens – estupros, relações incestuosas, morte, assassinatos, suicídios – nas coxias, jamais os levando ao centro do palco.

Enquanto correm os créditos, várias vozes dão conta da situação, fazendo fofocas e insinuações, comentando o caso estapafúrdio, tecendo comentários maldosos e despejando citações polêmicas. Ao mesmo tempo, a tela é tomada por imagens de um quadro que logo o espectador encontra na casa da viúva do atropelado. Ao fundo, um telefone insistente, que acaba comunicando à viúva os últimos acontecimentos. Os comentários ditos à boca pequena, pontuando as imagens assustadoras do quadro, lembram os coros das tias, comuns no teatro rodrigueano, bem como a categoria dos vizinhos, alusão freqüente na fatia mais carioca da obra do dramaturgo. Ao fim da exposição, uma voz grave acentua o clima

trágico com uma fala inexistente na peça: “Comunicar a morte é fácil. Chato é explicar o beijo. Chato pra burro.”

A transposição dos embates temático e estético para a tela do cinema parece ser elaborada de maneira criativa, com *acréscimos*, portanto, porém um tanto distante da dramaturgia de Nelson Rodrigues: aqui, tudo é asséptico, chique e extremamente refinado. Edgard e Selminha, típico casal de subúrbio no texto original, moram numa casa linda, enorme e muito bem decorada. A delegacia onde o protagonista, interpretado por Reginaldo Faria, presta depoimento sobre o atropelamento é extremamente organizada e limpa, arrumada e sem os excessos típicos do poder na dramaturgia do autor⁸⁸². Lá dentro, a pressão, por sua vez, é bem mais suave e “limpa”, sem apelar exageradamente para a demonstração de corrupção, como acontece nas outras adaptações (e no próprio teatro). Na seqüência do interrogatório de Selminha, por exemplo, realizado ilegalmente num casarão escondido, o famoso “boca do mato”, o policial já não ordena mais que ela fique sem roupa, como no teatro. Apenas se joga sobre ela, de pé, insinuando a anormalidade de se beijar na boca um desconhecido.

Da mesma maneira que a versão retiraria os excessos típicos da obra original para construir uma narrativa de imagens refinadas, as interpretações parecem perder o tom melodramático sugerido no texto, sobretudo por meio dos gestuais exagerados e das falas repetidas, adquirindo certa tonalidade expressionista na película, como um teatro filmado. Arandir, por exemplo, é extremamente compenetrado: está sempre de cabeça baixa, com poucos sorrisos e uma ruga pregada na testa. Esta atenuação do caráter paradoxal do teatro, transformado aqui numa versão chique e “limpa”, sem ruídos ou acúmulos, se constituiria ao mesmo tempo defeito e qualidade principais da versão: acrescenta algo à obra primeira, algo jamais acrescentado, inclusive, porém afasta o filme do universo tensional do teatro, reduzindo também, agora numa sofisticação improvável. Ainda assim, *O Beijo* é um filme denso e bem produzido, artigo raro na história das adaptações rodrigueanas. Xavier comenta a importância das opções de *mise-en-scène* para a configuração do caráter expressionista do filme:

⁸⁸² Em *Toda nudez será castigada*, por exemplo, Herculano procura refúgio dentro da lei, numa delegacia de bairro, e só encontra o filho estuproado pelo ladrão boliviano.

A empostação em O beijo, solene e afetada, encaixa-se no “expressionismo caipira”, para usar a fórmula do então crítico Rogério Sganzerla ao falar deste tipo de cinema. Sem harmonização com o texto, a interpretação se faz de poses que compõem clássicos tableaux melodramáticos em que a cena prolonga seu efeito em tensões expressas na imobilidade, no encolhimento dos ombros, nas mãos crispadas, nos olhos esbugalhados de um ser a quem os objetos parecem devolver o olhar, assombrá-lo.⁸⁸³

Alguns acréscimos são interessantes, sobretudo porque não parecem objetivar diálogo a qualquer custo com a dramaturgia do autor. Há uma cena de Dália na praia, por exemplo, onde as pessoas comentam a manchete do jornal, o caso de Arandir, cunhado da garota. Logo na seqüência aparece o enterro do atropelado, numa cena bastante solene, onde o espectador sabe que o morto recebeu um apelido, *estrangeiro*, embora não receba nenhuma explicação para o fato. Outra cena extra apresenta o jornalista corrupto Amado Ribeiro, interpretado com os excessos típicos do expressionismo por Jorge Dória, tomando drinks num bar enquanto assiste à dançarina de Betty Faria rebolar sensualmente em sua frente; a dança é extremamente sutil, entretanto, não guardando qualquer tipo de relação com a brasilidade sensual encontrada em Nelson Rodrigues, ao mesmo tempo em que foge das sintetizações na sexualidade explícita de consumo rápido, comum às adaptações do teatro do autor. Da mesma forma, pequenas alterações: o atropelamento é causado por um caminhão preto, não mais por um ônibus; Arandir agora é arquiteto, não mais funcionário público, o que explica a casa enorme e os luxos de sua vida.

A maneira como Selminha toma conhecimento da segunda matéria do jornal, já insinuando um crime passional da parte de Arandir, também ocasiona uma introspecção interessante, embora distanciada da obra do dramaturgo: a personagem olha as fotos do marido enquanto a notícia do jornal é narrada em *off*. Da mesma forma, a solidão de Arandir aparece bastante pronunciada, sobretudo por meio das imagens constantes de suas caminhadas pelas ruas, embalado por uma música marcadamente trágica. Preservando ainda mais o clima opressivo da história, em detrimento quase absoluto aos golpes de melodrama encontrados na dramaturgia, Amado Ribeiro é retirado de seu universo puramente corrupto e histriônico e recolocado numa cadeia de tensão, aproximando-o do

⁸⁸³ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 178.

público por meio do desprezo à categoria absolutizante de vilão (categoria onde ele permanece no teatro, sem dúvida).

No filme, o jornalista continua manipulando a vida de todos sem critério ou responsabilidade, porém sua mente já parece bem menos simplista, quase atormentada. Antes do espetáculo, cena totalmente criada para o filme, a bailarina ouve a colega comentar a presença do jornalista na casa, cercanda-a com a principal lenda sobre o homem: assistiu ao afogamento de uma criança na praia em frente à sua casa e se recusou a salvá-la. Numa acentuação do caráter paradoxal de sua ética, inédito no teatro, mas acentuado em muitas personagens da dramaturgia rodrigueana, Amado Ribeiro atravessa a noite em claro olhando a chuva cair pela janela (ao mesmo tempo, Dália entra no hotel onde Arandir está hospedado, fugindo da polícia), logo após mentir para Aprígio sobre a responsabilidade de Arandir no “crime”. Sua tensão encontra eco no tom niilista da declaração também inexistente na peça: “Infelizmente já vivi demais. Não consigo ter certeza de nada”. Fechando a cena, olha-se no espelho e não suporta a imagem encontrada: joga um copo de uísque cheio e racha o objeto em diversos estilhaços. Todas estas cenas, tanto as criadas para o cinema quanto aquelas onde o processo de adaptação se constrói de forma mais aparente, sugerem um encaminhamento sóbrio à obra de estilo tão carregado, sobretudo através da exploração de closes fechados capazes de acentuar as oscilações psicológicas das personagens.

O beijo parece priorizar o viés trágico-expressionista em detrimento às características “barulhentas” da dramaturgia rodrigueana. Tudo aqui é mais delicado, como se a ação deixasse o palco diretamente para o outro lado, o universo das coxias, dos entreditos e das linhas insinuadas. Quando Aprígio chega ao hotel onde Arandir está escondido, não encontra Dália nua, como no na outra versão, nem ela própria se declara ao cunhado, como acontece na peça. Aqui, ela está apenas ajudando um amigo, o que promove afastamento inquestionável da peça. Seguindo a mesma direção, o fim tenta atenuar o caráter melodramático do desfecho da peça, “consertando” excessos muitas vezes apontados pela própria crítica. Em *O beijo*, Aprígio atira em Arandir, sim, mas quem o beija na agonia é Dália, e não o sogro⁸⁸⁴. O velho, inclusive, sequer menciona sua recolhida

⁸⁸⁴ Na peça, não há beijo algum no final. Na primeira adaptação, o beijo parte de Dália; na segunda, dirigida por Brás Chediack, um novo beijo homossexual, desta vez entre Aprígio e o genro, marca o último ato.

paixão pelo gênero. Se soa reducionista para o universo da pesquisa, preserva, ao mesmo tempo, o caráter original pouco encontrado nas adaptações do universo rodrigueano, sobretudo ao buscar soluções pouco óbvias à imagnetização desta redução, “atualizando uma fotografia e uma gestualidade derivadas do cinema mudo alemão”, como aponta Xavier: “Liga a idéia do trágico aos tons mais soturnos do jogo de luz e sombra, fazendo do ambiente uma projeção do lado sinistro da alma, das pessoas, das zonas obscuras de uma ordem subterrânea”.⁸⁸⁵

Em 1980, uma outra adaptação de *O beijo no asfalto*, desta vez com o nome completo, de Bruno Barreto, ratificaria a conotação trágica empregada pelos cineastas em suas versões da história de Arandir. Aqui, porém, o único avanço em relação à peça teatral dá-se justamente na abertura do filme. A primeira cena é uma sirene apitando sobre um fusca da polícia. Na sequência, uma menininha observa pela janela de um ônibus. Há sangue no vidro, numa alusão ao acidente recém-ocorrido. O beijo novamente não aparece no quadro, bem como o atropelado e Arandir, mas a câmara revela detalhes do morto: seus pés, a perícia policial, as velas acesas em torno do corpo. Os créditos correm sobre a imagem congelada da garotinha, o que mais uma vez remete ao desejo tipicamente rodrigueano de espiar o mundo através do buraco da fechadura, buscando preservar o espanto dos olhos e do coração, como uma criança inocente.

Embora desenvolva uma abertura capaz de dialogar com a autoria rodrigueana, *O beijo no asfalto* parece ser apenas um filme correto, sem excessos, que acrescenta pouquíssimo à peça, menos ainda à primeira versão audiovisual. Enfatizando a solidão do mal-estar, o segundo filme tenta ilustrar o descompasso entre a vida banal e solitária do protagonista, um sobrevivente de tempos remotos, pré-gripe espanhola, e o mundo “lá fora”, sobretudo a imprensa. Da mesma forma que Arandir caminha sempre solitário sobre o asfalto, o mesmo asfalto que o colocou naquela situação constrangedora e triste, seu universo é fechado e suas confissões são feitas à meia-luz. Na 1ª vez em que aparece, por exemplo, já está na delegacia apanhando para confessar um crime que não cometeu; quando chega em casa, sua mulher já soube da verdade pelo pai. Ismail Xavier credita a natureza convencional do filme ao avanço das técnicas da televisão⁸⁸⁶:

⁸⁸⁵ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 178.

⁸⁸⁶ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 194.

O beijo no asfalto, de Bruno Barreto, é talvez a marca mais nítida de tal invasão [o decoro da televisão]. Em primeiro lugar, por seu estilo naturalista, convencional, com um ou outro lance de maior elaboração plástica, como na imagem final. (...) No entanto, o drama não “decola” porque resta disperso, como nessa atenção a Dália, original em sua concepção mas que se delicia em lances de voyeurismo e na tônica maior de um estilo prosaico de telenovela.

Novamente, a ênfase temática recai sobre a tragédia, o desespero, a tristeza dos acontecimentos. O filme reforça a idéia de um mundo conspirando contra o protagonista: imprensa, televisão (num acréscimo, já que a peça sequer menciona a enquete televisiva), vizinhança, todos parecem devassar sua intimidade. A interpretação de Ney Latorraca também contribui para a diminuição da tensão estética ao priorizar a expressão assustada e a encenação sem nenhum sorriso, bem como a câmara sempre fechada em closes de faces angustiadas, sobretudo de Arandir. Em todos os piores momentos, ainda, o herói está sozinho, inclusive quando observa o carro onde se lê “viado” nos vidros, assinalando a solidão inexorável do herói trágico. Da mesma forma, várias tomadas aéreas são feitas sobre a cidade, para acentuar a idéia de mal-estar, o que reforça a sensação do mundo como impossibilidade; não há abrigo, não há refúgio. O amor verdadeiro não pertence à humanidade, como pensa Arandir: “lá na avenida, eu fui bom”. Ao fundo, perpassando toda a película, a música, de orquestra também, consegue acentuar ainda mais para o tom de seriedade desenvolvido pela versão.

Uma adaptação interessante acontece quando Selminha é assediada pela polícia, quando tenta interceder pelo marido, exaltando sua honestidade e seu caráter. Se muitos filmes anteriores, sobretudo os originários da coluna literária *A vida como ela é...*, reduziram as tensões rodrigueanas, presentes em certa medida também em sua literatura, no abraço ao pornográfico, como fizeram *Bonitinha, mas ordinária* e *Os sete gatinhos*, *O beijo no asfalto* buscou justamente preservar o autor de possíveis marcas violentamente sexuais. Na peça, há um encontro com a polícia, espécie de interrogatório informal, numa casa abandonada, conhecida como Boca do Mato. Lá, o policial ordena: “Espera! Calma! *(para*

Selminha, feroz) Tira a roupa! Fica nua! Tira tudo”⁸⁸⁷. A cena logo é cortada, porém, sem que Selma fique nua em palco. No filme, a personagem tira a saia, conforme pedido do policial, na infecta casa afastada do centro da cidade. A câmara preserva a sutileza rodrigueana, porém, ao manter-se nas costas da protagonista, reproduzindo apenas as expressões abjetas do repórter e do policial.

Quando chega em casa, Selminha encontra Arandir sozinho no quarto, de portas fechadas, com apenas uma luz mínima acesa. Ela já começou a hesitar: por causa das mentiras inventadas, por causa do assédio grosseiro, por causa da vergonha da situação. Arandir, porém, tenta convencê-la de seu amor com longas conversas na penumbra. Não adianta muito, porém. Da mesma forma como acontece anteriormente, quando sua mulher grita que já sabe do beijo no asfalto, o protagonista fecha as janelas, escurecendo parcialmente a casa, seguindo no interessante contraste das confissões oferecidas apenas à meia-luz. O filme segue, então, num clima extremamente sisudo, mantendo a seriedade até mesmo no final, melodramático por excelência, e encarado agora com bastante rigor. Aqui, no entanto, mais uma modificação curiosa: se na peça apenas Arandir e Aprígio estão na cena do assassinato final, nesta segunda adaptação Dália assiste ao beijo apaixonado do pai em Arandir, também sua paixão, com os arcos da Lapa ao fundo, construindo um segundo beijo no asfalto.

⁸⁸⁷ RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 978.

3.3 - Boca de Ouro a fenda política do “dramaturgo reacionário”.

Escrita em 1960, *Boca de Ouro* distancia já na própria elaboração do enredo: a técnica das três versões para um mesmo assassinato, de Boca, narradas pela mesma pessoa, dona Guigui, articulária de antemão o elemento capaz de afastar o texto do “drama puro”, neste caso específico muito mais explícito e eficiente do que o acúmulo de gêneros e as impurezas de estilos tensionais, marca do autor. A premissa central desta tese, inclusive, cujo ponto de partida seria a dupla tensão da dramaturgia do autor, parece prejudicada pela existência de uma peça justamente tão afastada deste universo, como *Boca de Ouro*. Em quase tudo ela é a antítese do trabalho aqui apresentado.

Num primeiro momento é a tensão temática que aparece desfeita na narrativa das três histórias. Boca de Ouro, o bicheiro protagonista, não parece situado no embate entre os tempos pré-gripe espanhola e o futuro tão prometedor; ao contrário, é ele quem governa seu tempo, e o lugar onde pretende estar. Boca de Ouro também não é pressionado pela cidade, que o obriga a alguma decisão, e sim é ele próprio quem comanda esta cidade. Bicheiro importante, dono do morro, chefe das redondezas, capaz de matar quem ousa incomodá-lo, capaz de ajudar quem acredita merecedor, Boca está acima da humanidade. Ele já *venceu*, fato raro no teatro de Nelson Rodrigues.

Com o protagonista observando a cidade e seus contornos do alto, quase pairando acima dos problemas reais da humanidade, livre de todo mal-estar, a tensão característica da temática do autor parece ausente, ou, no mínimo, diminuída. Sua história não dialoga com o drama de Arandir, esmagado pelo contemporâneo até alcançar a própria morte, nem com Edgard, obrigado a escolher, num momento definitivo, entre o mal-estar da frase de Otto e a perspectiva vaga de um abrigo. Boca de Ouro domina seu mundo: suas ações são escolhas próprias, seus atos governam a narrativa, seus desejos impulsionam a ação. Sua autoridade é tanta que recorrem a ele para conseguir dinheiro para caridade (as “ricasas” da Zona Sul), verba para um enterro de última hora (Leleco) e até mesmo afeto e perspectiva de futuro (Seleste).

Do ponto de vista estético, *Boca de Ouro* também se afasta do projeto rodrigueano ao adotar como procedimento de ruptura com a transparência do drama não (apenas) o embate entre os gêneros, sua recorrente opção, mas, sobretudo, a técnica inovadora (à

trajetória do autor) de narração sobreposta. A história do bicheiro vem à tona apenas por meio da narração de dona Guigui, sua ex-amante, que tenta colaborar com o esclarecimento do assassinato contando o que sabe. Na primeira versão entregue à polícia, quando ainda desconhece a morte do ex-amante, confirma a maldade de Boca defendendo que o bicheiro matou Leleco. Na segunda, imediatamente após tomar conhecimento de seu assassinato, defende a bondade de Boca e afirma que foi Seleste a assassina de Leleco. Na terceira versão, logo após ser abandonada pelo marido, que não concordava com sua contribuição com a polícia, garante que o bicheiro assassinou Leleco e Seleste para ser morto em seguida por Maria Luisa, a grã-fina que sempre lhe pedia dinheiro para instituições de caridade. É possível apontar a verdadeira versão?

Há, como se pode perceber, nítida influência brechtiana no recurso das três versões de uma mesma narrativa. Dona Guigui, único elo entre Boca e o público, não parece ser uma narradora confiável: sua história vai, volta e se modifica, constantemente. As alterações seriam, mais do que qualquer acúmulo estético, ou resíduo estilístico, uma distância que se arma entre o público e a história. O “drama puro”, que poderia ser uma história única sobre o assassinato do bicheiro, é invadido pela relativização que profana o caráter totalizante dramático, expondo ao espectador, muito mais do que a tensão entre o melodramático e o trágico, a impossibilidade de completude dramática (no caso de Nelson Rodrigues, temática também).

Ao mesmo tempo, a fenda expressionista aparece tão evidenciada nesta peça quanto o foi em *Toda nudez será castigada*. A cena do dentista, quando o protagonista pede para trocar todos os seus dentes por uma dentadura de ouro, carregaria sua potência expressionista já na maneira como se arma a *mise-en-scène*. “Atônito, o dentista olha para o chão e apanha uma cédula que tinha caído. Os dois se olham. E, súbito, o dentista começa a rir, acompanhando o riso de Boca de Ouro. Gargalhada dupla, em perfeito sincronismo”⁸⁸⁸. O primeiro sintoma expressionista aparece já na própria sinopse da história: Boca de Ouro é uma interpretação de dona Guigui, ou seja, o próprio protagonista necessitou de uma mediação antes de chegar ao público – neste caso a mediação parece ainda mais capaz de

⁸⁸⁸ RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 882.

produzir tipos diferenciados de deturpação, posto que era a amante, a abandonada, a desprezada. A própria rubrica de Nelson Rodrigues aponta para este mascaramento:

Trevas. Luz sobre a casa de Boca de Ouro. Toda a evocação que d. Guigui faz, para o Caveirinha, tem um sentido único e taxativo: degradar Boca de Ouro, física e moralmente. O banqueiro de bicho aparece de uma maneira monstruosa. Em cena, Boca de Ouro e Guigui. Ele fala ao telefone e procura adotar um falsíssimo jeito patriarcal.⁸⁸⁹

O caráter marcadamente expressionista, uma das fendas mais expostas da dramaturgia do autor, não parece promover o desaparecimento da recorrente tensão entre o melodramático e o trágico; ela permanece presente, sim, porém de forma menos explícita do modo como se configura no restante de seu teatro. Boca de Ouro não deixa de se assemelhar aos grandes heróis trágicos, se não em caráter e ética, ao menos em potência e vontade de vida. Há força, nele, para driblar o mal-estar, ou, ao menos, para reconhecer e buscar o drible. Sua origem obscura, ejetado numa pia de gafeira por uma mãe de vida fácil, novamente retorna à Grécia Antiga, terreno onde Édipo se debateu em torno de sua própria e nebulosa origem. Ao mesmo tempo, sua trajetória é encaminhada sobre uma ambigüidade dionisíaca: é ele quem mata os intrusos no morro, mas é também ele quem diminui a fome de tantos moradores; é ele um contraventor da Zona Norte, mas é ele quem ajuda as criancinhas com câncer da Zona Sul; é ele o dono da sua área, seu morro, mas é ele quem é morto por esta cidade.

O coeficiente melodramático de Boca de Ouro, embora escamoteado por trás da potência expressionista do texto, e também policial, pode ser vislumbrado sobretudo na história do jovem casal Leleco e Seleste e suas agruras de recém-casado com pouco dinheiro. Os componentes estariam todos ali: o marido que deseja vender a mulher (para Boca); a morte súbita de um ente querido (a mãe de Seleste); a intromissão de alguém que vem de fora, misteriosamente (Maria Luisa, a grã-fina); a vida difícil e cansativa; a falta de perspectivas; a paixão súbita e envolvente (Boca por Seleste); a ajuda financeira de alguém mais capacitado. Os rompantes de dona Guigui no ato da narração do último contexto da

⁸⁸⁹ RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 890.

morte de Boca, cheio de sobressaltos e passos em falso, repleto de falsas pistas e cenas escorregadias, também assinalariam o caráter melodramático justamente por meio da exaltação do mais importante mecanismo do gênero: posicionar a platéia dentro da cena através da velha pergunta - e agora, o que vai acontecer?

O desfecho de Boca de Ouro parece ser um dos poucos momentos da peça capaz de dialogar com a teoria de dupla tensão elaborada nesta tese: mesmo sendo dono da cidade, o bicheiro acaba morto por este mesmo espaço. O assassinato acontece por meio da figura exótica de Maria Luisa, uma grã-fina freqüentadora da casa de Boca, mas a lição deixada retoma com bastante clareza uma mensagem encontrada na dramaturgia rodrigueana: o mal-estar sempre vai prevalecer. Por mais que disfarce a tragédia da vida na confecção de um caixão todo de ouro, para quando morrer, Boca de Ouro não atinge nunca a desforra, por mais poder e dinheiro que acumule. Da mesma forma, o destino da dentadura de ouro, substituição em vida do outro desejo, parece acrescentar ainda algum sentido à metafísica rodrigueana: no fim das contas, parece insinuar o autor, nada vale muito a pena, nem dinheiro, nem ouro, nem poder. A vida vai ser sempre como ela é, cheia de mal-estar, plena de tensão: mesmo com todos os intermediários.

Com direção de Nelson Pereira dos Santos, precursor do cinema novo, gênero da cinematografia brasileira no qual se insere Arnaldo Jabor, o filme *Boca de Ouro* foi a primeira adaptação de uma peça do teatro do autor para o cinema. Destacando-se pela opção pela película em preto e branco, parece reduzir toda potência expressionista da peça numa ênfase ao realismo. Embora *A falecida* e *O Beijo* também tenham reduzido a paleta de cores, a utilização do P&B em *Boca de Ouro* parece servir a uma finalidade tanto específica quanto curiosa: a síntese no tom social da história. Assim, da mesma forma que *Bonitinha, mas ordinária* e *Os sete gatinhos* reduzem as tensões típicas do teatro de Nelson Rodrigues numa espetacularização do sexo, e as versões de *O beijo no asfalto* parecem ter se desprendido do melodramático, marcando um trágico não muito capaz de dialogar com o trágico rodrigueano, *Boca de Ouro* sintetizaria num discurso social muito sério e bem articulado as vastas proposições levantadas pelo autor no texto.

O início do filme já parece capaz de assinalar a conotação social, num discurso da miséria e da corrupção do país, ao substituir o prólogo da cirurgia para colocação da dentadura de ouro, apresentado resumidamente logo na seqüência, pela sucessão de

imagens do bicheiro respondendo com gritarias e quebradeiras à própria prisão. Utilizando discreto clima de cinema *noir*; e bastante fiel ao original, Nelson Pereira dos Santos teria atendido aos anseios próprios da época ao priorizar já nas imagens de abertura as “ações” do contraventor pela cidade: trabalhando, prestando depoimento, atirando, paquerando belas mulheres, brigando na rua, acelerando seu carro. Enquanto correm os letreiros, há ainda a encenação de algo apenas mencionado no texto para o teatro: a cena em que Seleste, ainda menina, observa o bicheiro enfiar uma faca no estômago de um inimigo, debaixo da janela dela, com dia claro ainda. Este Boca aparece menos matizado do que na peça, imbuído de um caráter vilânico não tão acentuado no texto original: no filme, ele barbariza, “sustenta a polícia”, corre com o carro, quase atropela um velhinho. Desta forma, marca o tom realista optando por ações e experiências do bicheiro, ao contrário da encenação da dentadura de ouro, intróito da peça, que articularia certo viés expressionista – diminuído no filme. Xavier aponta a mesma perspectiva ao comentar que o cineasta “optou pela linearidade realista”:

*Nelson Pereira descartou, em primeiro lugar, a leitura mítica, envolvida na ênfase à circularidade e à prisão no circuito do desejo como natureza mesma da danação das personagens; e descartou a ironia radical que acentuaria a crise das identidades e o labirinto.*⁸⁹⁰

Não há alterações temáticas significativas na adaptação para o cinema, ao contrário do que acontece nas duas versões de *O beijo no asfalto*, ambas modificadoras do final da narrativa. O Boca cinematográfico, inclusive, estrutura-se imagetivamente como indicaram as rubricas de Nelson Rodrigues: sempre alinhado, com um terno branco muito bem cortado e a boca cheia de dentes de ouro, seu maior símbolo de ascensão. Da mesma forma, sua casa é de extremo requinte e bom gosto, num contraste óbvio com o morro no qual faz questão de continuar morando. Seleste e Leleco, assim, transformam-se no contraponto exato da figura imponente do bicheiro ao demonstrarem convívio intenso com a pobreza, sobretudo por meio das imagens do pequeno barraco que habitam desde o casamento. É da garota, inclusive, uma frase bastante acentuada no filme, e que a aproxima de imediato da

⁸⁹⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 251.

falecida pela demonstração de sua completa ausência de propósitos: “Não devia ter nascido. Tudo me sai ao contrário”.

Se o filme apresenta-se como um dos grandes títulos do cinema nacional, porém, não deve ser pela abordagem diferenciada que realiza sobre o teatro do autor. Embora tenha promovido, junto *A falecida*, uma das primeiras adaptações sérias, desprezando a bilheteria fácil sempre a reboque do sexo explorado com gratuidade e descompasso, não deixa de ser igualmente reducionista ao fechar o foco na conotação social do enredo. De fato, embora um excelente filme, *Boca de Ouro* não dialoga em momento algum com a dupla tensão orientadora da dramaturgia rodrigueana. O filme inteiro é marcado por uma direção trágica, de viés sociológico, como convinha ao cinema do período, onde até mesmo as cenas de dramalhão, sobretudo as de Seleste e Leleco, aparecem como que personificadas sob uma aura trágica. Ou seja, toda a tensão entre o melodramático e o trágico, ponto de partida para o próprio afastamento do drama, parece amortecida por uma inclinação facilmente reconhecida ao fim do filme: a narrativa audiovisual se leva a sério como Nelson Rodrigues jamais levou suas histórias⁸⁹¹.

Diferentemente do melodramático, diminuído na cena do filme, o trágico aparece acentuado pela priorização de pequenos detalhes do teatro que passam a receber relevo especial. Na última versão, por exemplo, Seleste é assassinada porque revela para Boca a verdade de suas origens: uma tosca pia de gafeira. A garota morre, e isso fica bastante claro no filme, porque teve coragem de afirmar isto para ele, desvelando o mistério das origens. A cena remete de novo à *Édipo-Rei*, que precisa descobrir quem é para expiar sua cidade da maldição. Boca, de maneira inversa, mas com fins semelhantes, necessita encobrir a verdade da sua origem para seguir governando a cidade – as trajetórias e suas opções são opostas; o desfecho, entretanto, idêntico.

A última cena, inexistente na peça, reafirmaria o caráter trágico ao apresentar o caixão de Boca de Ouro, a caminho do cemitério, rodeado pelos olhares curiosos e consternados do povo. A ênfase na sociologia do enredo fecha o filme, numa simetria com as cenas iniciais, do cotidiano do bicheiro: quando o corpo é liberado pelo Instituto Médico Legal, um homem mais agitado aproveita a distração dos policiais e corre para abrir o caixão. Quando vê o morto, observado por gente do povo, igual a ele, começa a gritar “este

⁸⁹¹ Suas histórias, frisa-se, não seu teatro.

homem não tem nenhum dente... é como eu, ó”, e mostra a própria boca desdentada, marcando o eterno retorno, agora num viés menos trágico e mais sociológico. Xavier vislumbra importância no caráter histórico da adaptação, muito mais do que no diálogo de Nelson Pereira dos Santos com a dramaturgia rodrigueana:

Dentro deste quadro, vale a pena deter-se na observação de Boca de Ouro, primeiro ato das relações entre o cinema novo e o dramaturgo, filme cujo valor pode ser mais reconhecido hoje, quando temos uma história das adaptações de Nelson Rodrigues e sabemos o parco resultado que tiveram na maioria dos casos.⁸⁹²

A relação entre Maria Luisa e o bicheiro, mais aprofundada na terceira versão de dona Guigui, também dá conta do caráter trágico proposto pelo texto ao reposicionar o santo e o canalha dentro da figura única de Boca de Ouro. Numa tentativa de batizá-lo pelas regras do catolicismo, é a própria grã-fina quem insinua a santidade do bicheiro, que, numa direção tipicamente rodrigueana, parece articular ele próprio, rei da cidade, a sua própria nostalgia da pureza, o que torna o mal-estar ainda mais grave: “Madame, a senhora dá para santa!”. A música fúnebre que pontua toda ação acentua o caráter trágico ao passo que, novamente, destitui o melodrama do posto (alto) em que Nelson Rodrigues parece tê-lo colocado no desenvolvimento de toda sua dramaturgia.

A redução que atinge o filme, porém, parece menos grave do que as anteriores. Se antes remetiam a opções dos diretores, cada qual orientada para a síntese do universo do autor de acordo com suas próprias ferramentas de trabalho, facilitando-o, jamais problematizando-o, aqui parecem frutos do próprio descompasso encontrado em *Boca de Ouro*, peça, em relação à dramaturgia rodrigueana, ao menos à dramaturgia da dupla tensão, defendida neste espaço. Boca de Ouro, o protagonista, comanda a cidade, talvez por isso seja menos tocado/tentado pelo espaço urbano do que os hesitantes Arandir, Edgard, a falecida e até Herculano. Da mesma forma, a maneira encontrada aqui para a relativização do conceito de drama parece um pouco distante da tensão estética empregada em seus outros trabalhos, capaz de operar no entrelugar, típica dos paradoxos impossíveis de serem sintetizados, já que opera por um distanciamento narrativo, o procedimento das três versões, e não estético, como costumava acontecer. Assim, *Boca de Ouro*, a peça, parece o

⁸⁹² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 227.

grande ruído desta tese, e a sintetização operada em sua adaptação para o cinema não pode, jamais, ser pensada sem que se volte sempre à inadequação do próprio texto às teorias propostas neste espaço.

3.4 - *A falecida* o triunfo do trágico.

Escrita em 1950, num momento de virada na carreira artística, *A falecida* parece realizar mais do que a transposição para o teatro do *carioca way of life* apresentado por Nelson Rodrigues em *A vida como ela é...* Com ritmo ágil e texto enxuto, teria inaugurado e acentuado fendas que, a partir de então, seriam exploradas com mais ou menos afinco pelo autor: a vulgaridade, o grotesco, o cômico, as gírias, o deboche. Não por acaso, foi a primeira incursão radical do dramaturgo na união do sublime habitual de seu teatro à baixeza do cotidiano. A personagem de Pimentel, por exemplo, comenta sobre a protagonista: “Ela não usava perfume. Tinha um cheirinho de suor, que me agradava”⁸⁹³.

Dentro do projeto rodrigueano, *A falecida* afirma de fato seu caráter de ruptura, aproximando o dramaturgo da realidade do dia-a-dia ao mesmo tempo em que “atualiza” suas inclinações greco-trágicas, sobretudo aquelas que alicerçaram *Senhora dos afogados*, *Álbum de família* e *Anjo negro*. A grande modificação temática, como já foi escrito anteriormente, relaciona-se à diminuição da grandeza e à aproximação das personagens com o público. Ainda assim, parece permanecer como elo entre as duas compreensões do fenômeno teatral a opção pela recriação de um mundo dicotomizado entre o velho e o novo, dilacerado entre a calma pré-moderna dos tempos que antecederam à epidemia da gripe espanhola e as constantes transformações que só alimentavam ainda mais o mal-estar, sobretudo a partir da década de 50, no Brasil.

Tematicamente, *A falecida* consegue discutir as três derrocadas de que trata Hobsbawm ao caracterizar o século XX no mundo: a família, a Igreja, a experiência. Zulmira, a personagem de Nelson Rodrigues, casada há oito anos com Tuninho, parece sugerir a plenitude do mal-estar rodrigueano ao se deparar com a falibilidade de todas as possíveis saídas: não consegue manter um bom relacionamento com o marido, ele próprio incapaz de sustentar uma família; não encontra na infidelidade qualquer tipo de norte, posto que não procura nenhum novo amante após ser abandonada pelo primeiro e único; não consegue alento na teoria religiosa teofilista, a que recorre em busca de um sentido para a

⁸⁹³ RODRIGUES, Nelson. *A falecida*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 773.

vida; despreza a experiência com sua torcida pela morte próxima, acalentando uma tuberculose a princípio imaginária, mas logo tornada real.

Ainda assim, mesmo diante da perda de todas as perspectivas, Zulmira guarda uma vontade de vida essencialmente trágica, paradoxalmente construída em função de certa busca constante pela morte. Após tentar a resolução do mal-estar abraçando a típica tríade moderna (família, amor, religião), passa a idealizar sua desforra, contra a vida inútil, contra o prazer inexistente, contra a felicidade impossível, com o planejamento de seu próprio enterro de luxo. A princípio a vingança parece ser apenas contra a prima, Glorinha, moça “corretíssima” que lhe vira o rosto desde que a viu com o amante, de braço dado no centro da cidade. No fundo, porém, a vingança parece ser contra a impossibilidade do mundo, celeiro de seu mal-estar incurável e permanente.

Para a realização de seu sonho maior, o enterro de luxo, assunto também de Boca de Ouro, como já vimos, a protagonista concentra todas as suas energias, doando-se por inteira ao projeto. A eficiência com que alcança enfim a tuberculose, mesmo após negativas constantes da medicina, insinuaria a verdadeira motivação por trás de toda amargura anterior: a única vontade de vida presente na personagem Zulmira parece ser mesmo a criação de uma morte luxuosa. Se antes parecia sonhar em ser apresentada para a princesa Grace Kelly, desejo que evoca para qualquer interlocutor, logo se percebe nessas vagas centelhas apenas embriões do único desejo pelo qual está disposta a lutar. Assim, a criação de um desejo articulado inteiramente em função da própria morte, caráter exclusivo de sua estranha pulsão para a vida, parece capaz de colocar a dona de casa num patamar niilista jamais alcançado por outra personagem rodrigueana.

Se a mudança operada no nível temático parece apenas da ordem do estatuto do drama, agora mais ligado à realidade, mantendo no centro os mesmos problemas, a mesma tensão, esteticamente a peça teria acentuado justamente o acúmulo operado por Nelson Rodrigues desde o princípio de seu teatro. Embora trabalhe com o melodrama e o excesso, sobretudo através da estruturação em tom de surpresa, adquirida pelo texto à medida que se desenvolve, a fronteira elaborada com maior cuidado parece ser justamente aquela firmada numa fenda, entre o trágico e o cômico. E é nesta brecha que se arma aqui o afastamento do drama vislumbrado pelo autor. Diferentemente do ciclo das “desagradáveis”, a tensão estética operada a partir de *A falecida* passaria a provocar ruídos de maneira mais explícita

do que antes. Ângela Lopes Leite relaciona toda esta (sutil) transformação a uma suposta maturidade do projeto rodrigueano:

O interesse especial dessa peça deve-se ao fato de ela marcar, em nossa opinião, uma transição dentro da obra de Nelson Rodrigues: a passagem das “tragédias” para as “tragédias cariocas”. Se em Anjo Negro, explicitamente teatral, explora a fundo essa teatralidade, esta será mais sutil nas suas próximas obras. O autor atinge uma espécie de maturidade, domina plenamente os recursos do teatro e os articula com maior fluência.⁸⁹⁴

Carro chefe da carreira de Leon Hirszman, *A falecida*, o filme, não articula nenhuma dessas questões, e sequer parece prestar atenção no pioneirismo da explicitação de tais tensões dentro da evolução da dramaturgia rodrigueana. Realizado em 1965, e ainda inédito em DVD, a película opera todo o seu drama a partir da compreensão absolutamente trágica da história de Zulmira, eliminando os ruídos como se eles poluíssem algo maior imanente no texto. Já numa primeira visada, percebe-se o ritmo lento, capaz de representar a vida sem perspectivas da protagonista, a trilha sonora quase ausente, acentuando o sofrimento, e a pobreza, responsável primeira pela falta de fé, ao menos no filme. O caráter de cotidiano, afinal esta parece ser a estréia de Nelson Rodrigues em suas “tragédias de costumes”, permanece distante do roteiro: se no original, o homem da funerária visitada por Zulmira comenta o “cheirinho de suor” da moça, no filme ela passa a ter “cheiro de folha”. Xavier aponta a mesma perspectiva:

Nesse processo, é peculiar o papel de Leon Hirszman, em 1964-65, com A falecida. Ele navega a contrapelo dos “lances ousados” e descarta a velocidade e o “cinematográfico” de Nelson Rodrigues. Evita a modulação tragicômica e opta de forma radical pelo sério-dramático, enfrentando bem o risco aí envolvido de lidar com a questão do trágico, o que o afirmou como uma exceção aos tropeços dessa escolha nas adaptações existentes.⁸⁹⁵

Com ritmo e clima de cinema europeu, proveniente provavelmente da inclinação de seu diretor ao cinema mais experimental, *A falecida* articula seu drama em preto e branco a

⁸⁹⁴ LEITE, Ângela Lopes. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p. 86.

⁸⁹⁵ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 176.

partir da ausência absoluta de sorriso na protagonista e dos planos demorados sem trilha sonora, como quando Zulmira olha em silêncio para o marido durante o jantar, ou quando a câmara mantém-se em seu rosto por vários segundos consecutivos. Como convinha ao cinema da época, novamente o cinema novo, a realidade social aparece como um elemento marcante, à semelhança de *Boca de Ouro*, que também priorizou a análise sociológica. Em *A falecida*, o metrô carioca é vistoriado em minúcias no momento em que a personagem opta por esta forma de transporte. Ao mesmo tempo, a geladeira da protagonista aparece sempre com ferrugens na porta, revelando uma pobreza não tão acentuada no texto original. Zulmira, inclusive, é a primeira interpretação de Fernanda Montenegro no cinema brasileiro.

Da mesma forma que a conotação social parece acentuada, numa surpresa para um autor tantas vezes considerado “reacionário”, o cômico é inteiramente desprezado do contexto do filme. A cena em que Tuninho permanece no vaso sanitário na posição da escultura do pensador, de Rodin, por exemplo, sequer é mencionada. Até mesmo as poucas cenas de acentuação do ordinário, quando Zulmira tira cravos das costas do marido, aparecem envoltas numa aura de seriedade, sem o deboche com que o dramaturgo costumava caracterizá-las em seu teatro. Ainda assim, embora retire todo o caráter cômico, o roteiro segue bastante fiel, mantendo cenas e diálogos na íntegra. Xavier endossa esta idéia de redução ao apostar que “a palavra de ordem é a sobriedade e tudo se condensa em lances mínimos, numa leitura da peça que se afasta, de um lado, dos excessos do melodrama e, de outro, das extroversões da comédia”.⁸⁹⁶

Por causa do menosprezo ao elemento cômico, a conotação metafísica do enredo é bastante exaltada no filme, sobretudo através da trajetória de Zulmira. Como forma de driblar o mal-estar, primeiro a dona de casa tenta o além, procurando conselhos de uma cartomante. A cena abre o filme, mostrada em seus pormenores. A acentuação do caráter trágico transparece na chuva que não abandona a cena, e no longo caminho percorrido solitariamente pela protagonista até a casa de Madame Crisálida, sempre em ruas desabitadas e ermas. Quando chega ao consultório, esta lhe diz apenas, como no teatro: “Cuidado com a mulher loira” – e Zulmira prontamente associa a figura citada à sua prima Glorinha. Na seqüência, os créditos começam a correr. Novamente a imagem que percorre

⁸⁹⁶ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 258.

a tela é a da protagonista atravessando solitária a cidade (a pé, de lotação, de metrô), incapaz já de lhe oferecer possibilidades ou abrigo.

Em seguida, ainda insatisfeita, Zulmira busca a fé, com a inserção na religião teofilista. Se na peça a tentativa é apenas comentada pela protagonista ao marido, no filme sua busca torna-se cena, enfatizando uma das principais potências do meio cinematográfico: a falecida assiste ao discurso de um teofilista na praça, embora logo comece a demonstrar desinteresse pelo discurso pré-fabricado do religioso. Por último, nesta busca por um abrigo onde possa se sentir a salvo do mundo contemporâneo, tenta a morte. É neste terreno, inclusive, que o filme parece explorar melhor a potência trágica em que sintetiza seu enredo. Não há consolo, porém. Mesmo com tantas buscas, *A falecida* não é um filme de ação; em compensação, a mente de Zulmira fervilha.

Tecnicamente, a versão de Hirszman também se assemelha à tradição audiovisual sueca e francesa, sobretudo aos filmes daquele período. Os planos são bem fechados, focados principalmente no rosto triste de Zulmira, até mesmo em cenas desprovidas de forte caráter dramático, como quando a protagonista explica ao dono da funerária, por telefone, o atraso na morte da amiga – ela própria, na verdade. Seguindo a mesma concepção de afastamento, quando Zulmira e Tuninho estão juntos sempre impera o silêncio. A pouquíssima trilha sonora consegue aumentar a densidade dramática e afastar o melodrama (já que no Brasil a trilha sempre foi encarada como exaltação dos sentimentos, seja das personagens ou da platéia). Poeticamente, e talvez aí esteja o maior avanço do filme em relação à peça, está sempre chovendo, como se nem a natureza fosse mais capaz de compactuar com aquele universo pleno de mal-estar. O ritmo lento acentua ainda mais esta idéia, como acredita Xavier:

(...) mais no feitiço do cinema moderno, o filme ressalta os intervalos e não se apressa em ver fluir a palavra, dando ensejo a um olhar que descreve ambientes, desenha o espaço de tristeza do casal e interroga a superfície dos rostos, a tensão dos olhares, a face a face com o vazio.⁸⁹⁷

Uma das únicas inserções de cena no filme acontece justamente quando Zulmira deixa seu barraco miserável e vai tomar um demorado banho de chuva no quintal, após

⁸⁹⁷ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 259.

todas as tentativas possíveis para resgatar sua fé. Instante aparentemente sem resposta - Celebrar a vida? Refrescar-se? Ficar enfim doente? -, o banho de chuva transforma-se no único momento de felicidade da personagem durante toda a película, o que enfatiza ainda mais o caráter trágico escolhido como mote da adaptação. A cena, sequer referida no texto original, ainda conta com trilha sonora envolvente, marcando sua condição de ponto alto, sobretudo num texto articulado segundo gradações de silêncio. Outro *tornar cena*, melhor relacionado à obra de Nelson Rodrigues como um todo, aparece na representação do caso de Zulmira, no teatro apenas comentado entre Tuninho e o amante, quando ele vai exigir o dinheiro para o enterro. A cena acrescenta um extra interessante, posto que concede novo valor à uma informação narrativa de suma importância ao desenvolvimento da carreira do ficcionista, a infidelidade feminina.

Na sintetização dos acúmulos estéticos tipicamente rodrigueanos num viés trágico, perde-se não apenas o cômico como também a própria ironia motivadora do texto: afinal, como pode um enterro ser uma desforra? A impossibilidade do vingador usufruir desta armadilha é uma pergunta-chave da peça que parece bastante amortecida no filme, se não totalmente esquecida. É esta acentuação do trágico que explica também a sustentação excessiva da cena da agonia de Zulmira, enfim “tocada” pela tuberculose, quase trinta minutos do filme:

Zulmira deitada, com o olhar fixo no vazio, recebe no quarto um Tuninho que parte da habitual cegueira e alienação vascaína para passar lentamente do susto à assimilação do drama, conduzido pela determinação da mulher, a quem ele encara, em sentido forte, pela primeira vez. O esquema geral da cena procura dar conta desse envolvimento peculiar do casal, mescla de proximidade e distância: de um lado, o estar junto, o dar as mãos, o olho no olho na imediatez da experiência da morte; de outro, o fato inexorável de que esse encontro no leito da morte não anula a violência do esquema da vingança de que Tuninho só terá consciência retrospectiva.⁸⁹⁸

A partir da morte de Zulmira, espécie de suicídio com o consentimento da vida, o filme torna-se um tanto escurecido, o que acentua, ainda mais, o caráter trágico das linhas. Ao contrário da epifania esperada pela personagem, sua morte não constrói nenhuma

⁸⁹⁸ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 269.

salvação, muito pelo contrário. O que ela traz a seguir, traição, revelações, segredo, culmina em Tuninho chorando solitário num imenso e lotado estádio de futebol, após recusar-se a ir à cerimônia de enterro da mulher. Ao contrário do último ato de luxo, o viúvo embolsa o dinheiro extorquido do amante e Zulmira é enterrada no caixão mais simples da funerária. Em sua apoteose no estádio, última cena do filme, joga para o alto todo o dinheiro, corroborando com a tragédia de Hirszman pela ênfase em suas lágrimas, ratificando a ausência de sorrisos da sombria versão cinematográfica.

3.5 - *Perdoa-me por me traíres* didático e convencional.

Perdoa-me por me traíres, a peça de 1957, recria a dupla tensão rodrigueana por meio de procedimentos já bastante comuns ao seu teatro: a derrocada da instituição familiar e a ênfase na construção de uma estética ancorada entre o melodramático e o trágico. O próprio título já parece dar conta da ambigüidade do olhar rodrigueano sobre a realidade. Historicamente, a peça também confirma apostas do autor já esboçadas em sua dramaturgia: retoma a sugestão incestuosa de duas amigas morrendo juntas, de mãos dadas, proposta de Teresa à Glória, em *Álbum de família*, proposta de Nair a esta outra Glorinha; retoma a plasticidade da louca mansa, como a dona Aninha, de *A mulher sem pecado*, que passa a peça enrolando paninhos num canto do palco, por meio da figura de Tia Odete, mãe de Gilberto, que não se senta jamais e repete um único mantra: “está na hora da homeopatia”. Recupera, também, o caráter menos agigantado do pós-trágico rodrigueano, maculado pelas baixezas do cotidiano, com a elaboração de pragas e maldições menos greco-trágicas: como a mãe de Geni, que roga à filha um câncer nos seios em *Toda nudez será castigada*, Madame Luba ameaça Glorinha com um “câncer na língua”⁸⁹⁹, caso ela não apareça para atender um cliente.

Estruturalmente, porém, *Perdoa-me por me traíres* parece afirmar sua exclusividade através da elaboração do começo no auge, *passo além* futuramente definidor da poética do autor. Aqui, Glorinha já está em frente ao bordel de Madame Luba, hesitando entrar, o que a torna, inclusive, uma das poucas personagens jovens obrigadas a decidir. O trágico da encruzilhada acentua-se ainda mais com o desenrolar da história, que atinge picos de epifania na trajetória da menina. Glorinha só se revela para si mesma ao decidir cruzar a porta, e assumir sua opção de prostituta; daí, passa a saber a verdade de si e do seu passado, coincidente, neste caso, com a verdadeira história de sua família. Da mesma forma, preza uma concisão bem ao modelo trágico ao reduzir a ação em apenas um dia; e é para atingir este objetivo que recorre ao *flashback*.

Embora seja uma adaptação pouco problemática, sobretudo por não reduzir a poética rodrigueana a considerações estéticas fáceis e caça-níqueis, como os filmes produzidos no limiar do pornográfico, *Perdoa-me por me traíres* é bastante convencional e

⁸⁹⁹ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 792.

não apresenta quase nada de novo em relação à obra primeira, ou seja, parece apenas correto. Com produção de Joffre Rodrigues, assistência de direção e roteiro de Nelson Rodrigues Filho, ambos filhos do autor, e produtores da película, a versão de Brás Chediack inicia com um tom melancólico um tanto afastado do projeto rodrigueano: uma série de imagens em preto e branco com a voz de Gal Costa ao fundo, entoando a música *Mil Perdões*, de Chico Buarque, enquanto os créditos correm.

Na primeira cena colorida, entretanto, o espectador toma contato com a impossibilidade típica da modernidade rodrigueana por meio da figura da velha prostituta Madame Luba, descendo as escadas metida num cílio postiço. Logo em seguida, a história segue para a casa de Glorinha, menina de quinze anos que abre o enredo visitando a prostituta, em dúvida ainda de sua “vocação”. A performance do princípio parece compor quadro bastante dramático, seja pela música de orquestra, pelo enquadramento que prioriza a altitude elevada de Madame Luba, no topo da longa escadaria de sua casa; é um dramático sério, porém, sem descambar, em nenhum momento, para o excesso do melodramático que conduz ao cômico.

Um acréscimo interessante ocorre com a encenação da dúvida de Glorinha, incitada pela amiga Nair a ir até o bordel, já que ela própria costuma faltar diversas aulas para atender seus clientes no estabelecimento. A tentativa de convencimento por parte de Nair acontece num parque de diversões, lugar sequer referido na peça, numa alternativa que enfatiza o contraste da discussão forte das amigas com o ambiente lúdico marcado por rodas-gigantes e carrinhos de choque. É neste espaço pueril, criado para resguardar a fantasia infantil, que Nair sugere à amiga o suicídio conjunto. Com a recusa de Glorinha, incapaz de compartilhar os mesmos devaneios, faz um último pedido: “Se eu morrer quero ser beijada” - retomando também o atropelado anônimo que revira a vida de Arandir, em *O beijo no asfalto*.

Parece haver em *Perdoa-me por traíres* uma tendência contrária às outras adaptações: tudo parece mais suavizado do que quando aparece na história criada por Nelson Rodrigues. A decoração do bordel, por exemplo, passa do kitsch, insinuação da peça, ao luxo, já que se apresenta na tela como um casarão sofisticado recheado de antiguidades em seu interior. A violência para com Glorinha, praticamente arrastada até o quarto do deputado que a espera, é diminuída diante da ênfase no caráter erótico da

situação. Enquanto é “obrigada” a satisfazer o cliente, a distância ainda, Póla Negri, ajudante de Madame Luba, abre a blusa da garota e põe-se a acariciar seus seios adolescentes até que dr. Jubileu de Almeida, “reserva moral do Rio de Janeiro”, “professor catedrático”, alcance o êxtase com as próprias mãos (recitando, ao mesmo tempo, um ponto de física, o que repugna a garota).

Na mesma direção, a clínica de aborto para onde Glorinha leva sua amiga de colégio, prostituta de Madame Luba, também não se assemelha mais ao açougue sugerido pelo dramaturgo em seu texto; a cena do aborto da menina só começa a comprometer depois que o médico se suja de sangue e começa a beber diretamente do gargalo, como um carnicheiro. A cena do aborto, longa, consegue manter a tensão por meio da elaboração de planos e contra-planos bastante capazes de reconstruir a dor de Nair e a angústia do médico. Num primeiro quadro, o velho domina a tela com enormes e pontudos instrumentos, tendo à frente as pernas abertas da garota; na seqüência, o rosto afoito da menina se contorcendo em caretas; depois, novos instrumentos, desta vez maiores, e uma face mais nervosa do que angustiada; nova imagens de Nair, agora mordendo a toalha por causa da dor; na cena seguinte, os algodões encharcados de sangue, ao mesmo tempo em que ela grita sem parar de dor. Por último, o chão sujo, repleto de enormes poças de sangue.

A tensão permanece na seqüência, mesmo quando a salvação já não parece mais possível. Assim que ordena que todos rezem, a enfermeira e Nair, o médico começa a beber álcool no gargalo da garrafa. A enfermeira “rouba” o objeto de sua mão, dá um longo gole e parece receber um espírito, ali mesmo, na sala de cirurgia. Em transe, começa a dançar ao redor da maca onde agoniza a garota, como se estivesse num terreiro de umbanda. A cena culmina com a personagem da enfermeira, amante do médico, como o público toma conhecimento logo no princípio da cena, por conta de uma briga de casal, subindo nas costas do chefe como se ele fosse um cavalo.

A impossibilidade contemporânea sugerida por esta peça em específico é pintada de forma bastante semelhante à de *A falecida*. Glorinha não tem motivos reais para desistir de uma vida “comum”, longe da prostituição, posto que possui casa, comida, amigos, estudo, família, mas ela encontra-se no limite da desconfiança. Sua única saída parece ser a prostituição, ainda que não consiga explicar exatamente por quê. A escolha de Glorinha, da mesma forma que à de Zulmira, adquire ao longo do enredo uma tonalidade fatal,

definitiva, como se não pudesse voltar atrás após a decisão. Seu tio, inclusive, contribui em muito para esta sugestão. Quando descobre que a sobrinha matou aula, fica enfurecido e põe-se a contar a verdadeira história dos pais da garota, com o objetivo de esclarecê-la quanto ao caráter definitivo de certas decisões. A sensação, na peça, é que estamos assistindo à vida privada do casal pelo buraco da fechadura, insinuação do próprio tio Raul ao pressionar a sobrinha:

TIO RAUL – Te direi um detalhe, um detalhe só, e verás que é inútil mentir. (com um riso estrangulado) É verdade ou não que teu amante exige que lhe digas pornografia? (exultante) E não te contarei como soube disso, não! Talvez espiando no buraco da fechadura, ou ouvindo nas portas! (corta o riso vil) Agora confessa a mim, antes de morrer: tens um amante?⁹⁰⁰

Como na peça, o tempo volta para o passado, num longo *flashback* que interrompe a ação do presente, totalmente dominada pela dúvida trágica de Glorinha. O enredo do passado, a história de amor entre Judite e Gilberto, é igualmente suavizada, sendo enfatizado seu aspecto amoroso, em detrimento às ultrapassagens (morais, éticas, sociais) do casal após a internação. Interpretada por Vera Fischer, a personagem de Judite no filme aparece sempre de camisolinha de cetim, ainda que não haja nenhum intuito por parte da película em reduzir as tensões rodrigueanas no pornográfico. Embora esteja quase todo o tempo dentro de casa trajada desta forma, não parece nada apelativa a opção, apenas sensual, o que dialoga claramente com a obra do dramaturgo.

As inclusões, embora quase todas da ordem da sexualidade, não ferem a sutileza com que o autor encenava o tema em seu teatro, ao mesmo tempo em que parecem corresponder às potencialidades típicas do cinema, adaptando, muito mais do que transportando. No auge do ciúme, após trancar o banheiro, recusando à higiene conjunta, norma entre o casal, Judite apanha do marido, nua, após sair do banho, cena inexistente no teatro. Ainda assim, o filme preserva certa sutileza ao afastar a câmara, insinuando mais do que revelando. Da mesma maneira acontece com os banhos, numerosos, a que se submete à personagem: são inúmeros mas em nada lembram a primeira cena de *Bonitinha*, gratuita e

⁹⁰⁰ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. In MAGALDI, Sábado (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 814.

ordinária. O casal, em sua época de felicidade, também é recriado na tela em várias situações de ato sexual, nos mais variados lugares: na escada do apartamento recém-comprado, no chuveiro, na nova cama, na mesa da cozinha. E nenhuma dessas cenas pertence à dramaturgia.

Um bom recurso de adaptação, o melhor do filme, parece acontecer quando Gilberto é levado para uma clínica de repouso, a fim de curar seu ciúme, e Judite inicia uma série de lembranças após a saída do marido da casa. As imagens de sua cabeça povoam a cena do filme, que perpassa os vários momentos do relacionamento: a casa nova, quando ainda cheirava a tinta fresca; o casal escrevendo na janela embaçada da chuva seus nomes próprios; o casal fazendo mantendo relações sexuais na escada, com desfoque da câmara à medida que se aproxima, Gilberto fechando a porta do casal à chave, na madrugada, para não serem interrompidas pela filha ainda pequena; os inúmeros beijos trocados; a reforma do apartamento; os passeios à beira-mar. Todas estas imagens, acréscimos ao texto teatral, enfatizam um recurso impossível no teatro por se preocuparem com detalhes do relacionamento que dificilmente alcançariam a mesma vida no palco. Ainda assim, parece permanecer o caráter convencional:

No caso de Perdoa-me por me traíres, a forma se apura e segura o drama dentro de certa contenção, menos marcado pelas inserções voyeuristas – embora essas se ofereçam aos olhos nos devaneios eróticos de Judite e em cenas de violência doméstica que o filme faz questão de explicitar.⁹⁰¹

A paixão de Judite pelo marido, insinuada nestas viagens como capaz de permanecer até mesmo depois do seu pior ataque de ciúmes, começa a se modificar a partir de uma chave interessante construída pelo filme. Certa vez, após tentar visitar o marido no hospital, e sofrer com a recusa dele em recebê-la, Judite volta para a casa e começa a se maquiagem diante do espelho. A câmara atinge sua máxima potência de cinema ao fechar um close no olho pintado de Judite, referência ao início do filme, quando assistimos à colocação de cílios postiços de Madame Luba, no bordel. Na seqüência, durante uma procissão, Judite entrega-se a um desconhecido, pela primeira vez, num terreno baldio. A sugestão, presente na peça, retoma outra discussão importante na dramaturgia rodrigueana:

⁹⁰¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 198.

a mulher sem pecado enfim peca, por “sugestão” da descrença do marido com sua fidelidade até então mantida. A cena aqui é picante: há um primeiro plano de sexo oral, um longo nu frontal e o ato sexual dura o tempo quase inteiro de uma canção. Judite estava sem roupa de baixo, e isto fica bastante claro quando o desconhecido retira seu vestido. O recurso se justifica porque é a primeira traição da mulher, o que explica a apelação. Depois, quando trair o marido interno já se tornou rotina, nenhuma das cenas de sexo de Judite vai ao centro da película, num diálogo efetivo com escolhas que marcaram a dramaturgia rodrigueana.

No retorno sem aviso de Gilberto, quando ele encontra a mulher pronta para sair, toda arrumada e maquiada, sua família aparece para insinuar as traições constantes de Judite, julgando se tratar, porém, de apenas um amante, fixo. Nesta cena, os parentes de Gilberto parecem dialogar com a preferência do autor pela temática da derrocada familiar ao se apresentarem à cena todos vestidos de preto, como um cortejo fúnebre, numa imagem semelhante à das tias de Herculano, guardiãs dos antigos valores e da morte. Gilberto não acredita na família e ainda afirma uma frase emblemática para a poética rodrigueana: “Ninguém sabe amar ninguém”. Judite, no entanto, confessa sua traição, alheia ao amor do marido: “Já me entreguei até por um bom dia, e só me arrependo do marido, jamais dos amantes”. É esta família, inclusive, quem assassina Judite, acatando a decisão de Raul em obrigá-la a tomar veneno. Enfatizando o trágico tão característico na ficção de Nelson Rodrigues, Judite ainda tem tempo de se arrastar até o espelho, onde morre encarando o reflexo de sua própria imagem. A seqüência reúne a bataillana combinação sexualidade e morte, presente na dramaturgia do autor, ao encenar o enterro de Judite, sequer comentado na peça.

Glorinha, ao ouvir a verdadeira história de seus pais, um passado também corrompido, narrado com ódio pelo tio, ele próprio apaixonado por Judite, descobre que o mundo está infecto e contaminado. Sem pestanejar, ela retorna ao prostíbulo e acaba com todas as dúvidas, entregando-se à opção imposta pela encruzilhada inicial, como se a revelação da história de sua mãe revelasse Glorinha para ela mesma. A peça termina com um telefonema da menina para Madame Luba: “GLORINHA (*discando, em seu desespero*) – Póla Negri! Sou eu, Póla Negri! Glorinha! Bem obrigada. Olha: eu vou sim, avisa à madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... não se opõe... concorda... de forma que tudo

azul. Bye Bye”.⁹⁰² A adaptação mostra criatividade pela primeira vez ao transformar o telefonema da estudante, em cena confirmando com imagens a ida à casa de Madame Luba. A derradeira cena do filme traz uma Glorinha já prostituta, descendo as escadas, após acertar o cílio postíço, exatamente como Madame Luba no princípio, e como sua mãe no exato instante em que decidiu transformar sua vida rompendo a barreira da fidelidade. Logo na seqüência, um close da boca da garota, e de sua nova maquiagem, carregada, recurso que permite construir, cinematograficamente, a permanência da infidelidade. Ela já é uma delas, consegue mostrar o cinema.

A retirada do último trecho da peça, porém, parece afirmar o trágico ao mesmo tempo em que minimiza o contraste elaborado pelo autor entre o gênero e o melodramático. O filme encerra-se com a imagem de Glorinha descendo as escadas como uma prostituta, idêntica à imagem de Madame Luba no princípio, numa busca de simetria. A peça parte um pouco além. Logo após o telefonema, a rubrica: “Tio Raul agoniza. Consegue erguer-se, num último esforço. Mas acaba rolando no degrau. Glorinha corre, abre a porta e desaparece. Tia Odete, que vinha passando, estaca. Caminha lentamente para o marido morto. Senta-se no degrau. Pousa a cabeça de Raul em seu regaço. TIA ODETE (*na sua doçura nostálgica*) – Meu amor!”⁹⁰³.

Como se pode perceber, o desfecho de *Perdoa-me por me traíres*, a peça, parece marcado pelas inclinações melodramáticas do autor, com a personagem da tia Odete, que volta a falar depois de anos repetindo apenas a mesma frase: “Está na hora da homeopatia”. A reviravolta segue toda uma tradição do gênero que contempla a cega que volta a enxergar, a muda que retorna às palavras, a louca que volta ao “normal”: como se tudo precisasse estar resolvido para o pano poder baixar. Tal envergadura, porém, de suma importância para a construção da dupla tensão estética da dramaturgia rodrigueana, não encontrou espaço no cinema, posto que a rearticulação de uma cena nos domínios do cinema, a imagem da Glorinha prostituta, parece ter impossibilitado a ênfase no melodrama sugerida por Nelson Rodrigues ao final do texto, o que denota certa criatividade por parte da releitura, ainda que abastecida de convencionalismo.

⁹⁰² RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 824.

⁹⁰³ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me por me traíres*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 825.

Toda nudez será castigada – o filme:
o teatro da dupla tensão ressignificado por Arnaldo Jabor

Os filmes baseados nas minhas peças têm uma qualidade poética, uma qualidade lírica, uma qualidade dramática que a pornochanchada absolutamente não tem. Os meus filmes são obras de arte, compreendeu?
Nelson Rodrigues, para a Revista Playboy.

1. A estréia do Brasil nas telas do cinema.

“Uma vez me perguntaram: mas por que existe cinema brasileiro? Por pura teimosia. É um troço difícil de explicar, isso aí”.⁹⁰⁴

Toda nudez será castigada, o filme, não apenas ajuda a responder a uma série de questões sobre a dramaturgia de Nelson Rodrigues como também se firma como um dos grandes expoentes do cinema brasileiro dos anos 70. Sua realização contribuiu para uma série de anseios e expectativas próprios da época, não por acaso um período em que o cinema nacional atingiu patamar ainda inédito na história do país. Fruto de uma década politicamente conturbada, *Toda nudez será castigada* possibilita a compreensão da intrincada cultura de então da mesma forma que se vale da figura politicamente controversa de Nelson Rodrigues para a compreensão de um dos fenômenos mais criativos do século XX no país: o Cinema Novo⁹⁰⁵.

Embora a distância pareça pequena numa primeira visada, apenas oito anos, entre a primeira temporada da peça *Toda nudez será castigada*, em 1965, e o lançamento do filme, em 1973, existiu nada menos do que 1968, "o ano que mudou o mundo", parafraseando o jornalista e escritor Zuenir Ventura⁹⁰⁶, os 365 dias que transformaram a sociedade brasileira. A partir daquele ano, marco de um novo fechamento no regime democrático, a arte nacional estaria cada vez mais direcionada à crítica da ditadura militar que se instalava com ainda mais rigor no Brasil, fechando jornais, dando voz de prisão a atores e atrizes, censurando textos e livros. Dentre os muitos eventos culturais do país naquele período, o mais significativo deles parece ter sido justamente a encenação da peça *Roda-Viva*, de Chico Buarque, que acabou se tornando símbolo do combate à repressão. Adriana Facina comenta a importância do evento para a cultura brasileira:

Dirigida por José Celso Martínez Correa, Roda-Viva acabou tornando-se um símbolo de resistência ao regime militar; após os atores sofrerem um atentado comandado por um grupo de direita em

⁹⁰⁴ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 199, p. 238.

⁹⁰⁵ Em entrevista para o pesquisador Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos explicou a origem do nome: "cinema novo" seria o título de uma revista que comentaria as bases do novo cinema, mas que nunca conseguiu sair da etapa de "projeto".

Ibid.

⁹⁰⁶ VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

*São Paulo. Este atentado e mais um outro, ocorrido em Porto Alegre, desencadearam uma série de protestos dos artistas e da intelectualidade de oposição como um todo*⁹⁰⁷.

Na esteira de *Roda-Viva*, uma série de atores, grupos e dramaturgos dialogou com o teatro político, aproveitando a experiência do palco para discorrer sobre a realidade social do país naqueles tempos difíceis. O viés de esquerda certamente não afetou a tônica habitual do teatro de Nelson Rodrigues, ele próprio um "reacionário" político autodeclarado, que seguiu realizando as transformações à sua maneira, ou seja, escamoteando qualquer conotação política possível por trás da psicologia dos costumes que tanto fez questão de aplicar em sua obra. Por sua disposição para criticar a esquerda brasileira naquele período, já observada no primeiro capítulo, fosse nas crônicas que escrevia diariamente ou nas entrevistas que concedia a jornais e televisão, seus passos sempre foram praticamente livres por entre os corredores da ditadura militar.

Se Nelson Rodrigues não permitiu que sua dramaturgia fosse tocada pela ideologia de esquerda, presente nos setores sociais mais díspares daquele período, como o movimento musical tropicalista e o teatro de José Celso Martinez Correa, que encenou *O Rei da Vela* pela primeira vez em 1967, o cinema brasileiro do qual surgiu *Toda nudez será castigada* esteve contaminado por ela já desde os primórdios da década de 60. Graças a esta simbiose, dotando de caráter *político* um *estético* até então encarado apenas como divertimento, promoveu-se neste momento uma das mais significativas rupturas da cultura brasileira, na qual o cinema do passado perdeu-se definitivamente lá atrás, esmagado pela tentativa, comum a quase todos os cineastas, de transformar a sociedade com um cinema realmente novo, crítico e efetivamente brasileiro. Conforme aponta Ismail Xavier, em *O olhar e a cena*, os ventos da renovação já chegavam com um certo atraso às telas grandes do país:

*O teatro e o cinema modernos no Brasil são experiências que se adensaram nos anos 60. São duas formas de expressão que estiveram ausentes das manifestações mais incisivas do Modernismo brasileiro nos anos 20 e 30 (as peças de Oswald de Andrade só foram encenadas muito depois)*⁹⁰⁸.

⁹⁰⁷ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 255.

⁹⁰⁸ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 225.

Em *O Processo do Cinema Novo*, Alex Vianny aponta como grande causa da busca de novas bases o fato de que, em 1965, "ainda não se tinha um cinema verdadeiramente brasileiro"⁹⁰⁹. Como a própria história parece ter comprovado, o cinema só pôde surgir em países industrializados, e, quando surgiu no Brasil, em 1919, com a criação do primeiro estúdio⁹¹⁰, o país mal tinha conhecimento de sua própria liberdade. Contribuiu para o processo uma espécie de "inconsciente coletivo", segundo o pesquisador, para receber e digerir, sem críticas, tudo o que vinha de fora do país. Desta forma, a medida que o cinema se industrializava nos Estados Unidos, destruía completamente a produção incipiente que existia no Brasil na época do cinema artesanal. Vianny utiliza sua própria experiência para explicar a relação:

E todos os espectadores que se transformaram em realizadores cinematográficos, até bem recentemente, chegaram ao artesanato unicamente através da apreciação e da discussão de filmes; para eles, então, não havia outra realidade senão aquela refletida nos quadriláteros de pano. Para mim, quando garoto, Tom Mix e William Desmond eram muito mais reais do que Lampião, se bem que o cangaceiro vivesse nas páginas dos jornais. Como em tantos outros setores, também no cinema temos sido sempre mais um país consumidor do que produtor. Se ainda hoje nos faltam máquinas e filme virgem; capital e mercado; imagine a série de dificuldades que os pioneiros de nosso cinema tiveram de enfrentar⁹¹¹.

O cinema posto abaixo com a chegada da década de 60 é justamente esta indústria que custou tanto a se firmar, e cujos marcos são as criações da Atlântida, em 1943, e da Vera Cruz, logo depois, em 1950. Especializadas em filmes de entretenimento, e alicerçadas no sucesso popular das grandes estrelas, produziram comédias assistidas em todo o território brasileiro, além de incontáveis paródias sobre temas já velhos conhecidos do público, como *Nem Sansão nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), *Matar ou Correr* (Carlos Manga, 1954) etc. Embora produzissem filmes cuja consciência de brasilidade parecia sempre bastante deficitária, ou quase nula, sobretudo porque buscavam incessantemente temas "universais" capazes de entreter os mais diversos tipos de público, cabe ressaltar que

⁹⁰⁹ VIANNY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 125.

⁹¹⁰ *Ibid.*, p. 135.

⁹¹¹ *Ibid.*, p. 129.

houve, com a Vera Cruz, "uma sensível melhora o nível técnico e artístico dos filmes brasileiros"⁹¹².

O trabalho mais importante do cinema brasileiro na década de 50, porém, foi justamente o revolucionário *Rio 40°*, de Nelson Pereira dos Santos, lançado em 1955, que plantou pela primeira vez a semente do cinema que viria enterrar a era das chanchadas. Criado na Escola do Partidão, PC do B, Nelson Pereira dos Santos acabou filmando a primeira adaptação de uma peça teatral de Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro*, em 1962, entregando ao texto um viés político, como já vimos. Muito antes disso, entretanto, já acreditava que, naquele contexto, mais do que em todos os outros, a missão do cinema nacional era descobrir o Brasil, conforme explicou, em entrevista: "A grande questão, na realidade, era a discussão de uma visão brasileira para o cinema brasileiro. Por incrível que pareça, naquele momento, o grande centro, a Vera Cruz, fazia um cinema que não queria reconhecer o subdesenvolvimento, que não queria reconhecer a miséria".⁹¹³

Com a entrada de Nelson Pereira dos Santos, o meio audiovisual iniciou sua transformação temática abrindo-se justamente para as adaptações, dialogando com as mais variadas expressões artísticas de seu tempo e da tradição, distanciando-se a cada novo lançamento das opções cômicas e leves da década anterior. Produto de cinéfilos, críticos e intelectuais que conduziram a atualização estética ao mesmo tempo em que alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, o novo cinema tinha por meta promover intensas discussões com movimentos fundamentais para a compreensão da cultura brasileira, como a música popular, o teatro e a literatura. Desta forma, edificou-se num contraponto da tradição, distanciando-se cada vez mais da realidade das chanchadas, a medida que amadurecia, como relembra o cineasta:

O Cinema Novo aconteceu num momento em que o cinema brasileiro realizava raríssimos esforços para ser brasileiro de verdade, o resto era tudo pensamento colonizador; imitação de transformação social e de transformação estética por consequência, ou vice-versa. O Cinema Novo apareceu num momento em que era preciso fazer tudo, muito pouca coisa tinha sido feita, sentíamos que era preciso fazer tudo, no cinema e no país, como um todo. (...) O que se fazia em cinema antes do Cinema Novo está sendo feito hoje na televisão. O cinema dos anos

⁹¹² VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 144.

⁹¹³ *Ibid.*, p. 498.

*1950, a sociedade perfeita, sem problemas sociais, o cinema psicológico, a aceitação da ideologia da ascensão social, tudo isto sem nenhuma visão crítica.*⁹¹⁴

A década de 50 teria marcado, então, o princípio de um processo de conscientização do qual Nelson Pereira dos Santos foi pai e papa de toda a movimentação. Como lembra Viany, 1955 foi muito importante para transformar os padrões do cinema nacional e preparar o público, "amadurecê-lo"⁹¹⁵ para toda a sorte de renovações que não tardaria a acontecer. Já existia, naquele momento, e sobretudo a partir de *Rio 40°*, os três desejos que conceberam aquilo que viria a ser chamado de "Cinema Novo": a transformação radical do cinema no mundo todo, a conscientização do público e a necessidade estética de alargar os horizontes na busca do caráter brasileiro, vontade que se tornou latente após a divulgação do filme de Nelson Pereira dos Santos. Desde as suas movimentações mais embrionárias, portanto, o Cinema Novo estruturou-se sobre uma aguda consciência histórica, sempre atenta à relação do cultural com o político. Seu horizonte poético, inclusive, foi definido no calor dos acontecimentos, em plena transição do governo Juscelino Kubitschek para a Era dos Militares. Assim:

Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações. A vida social se põe como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas; o espetáculo se faz de passado e presente de lutas, dominação e resistência, num mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, inclinando-se para uma libertação do oprimido inevitável: o seu imaginário se faz de rebelião permanente e promessa de justiça.

No ensaio *O cinema brasileiro moderno*, Ismail Xavier lembra que, entre os anos 50 e 70, "o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro"⁹¹⁶, surgiram três novas direções no cinema nacional: a política dos autores, que pregava a criação de filmes que remetiam a um autor em especial; a renovação da linguagem, já não mais tão preocupada com o entretenimento puro e simples; e os filmes de baixo orçamento, em

⁹¹⁴ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 482.

⁹¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

⁹¹⁶ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 14.

contraposição às superproduções da Atlântida e da Vera Cruz. Com estas mesmas propostas, segundo Xavier, surgiram dois cinemas de objetivos diferentes: o Cinema Novo, vinculado à esquerda política, e o cinema marginal, que se diferenciava do primeiro ao insistir em estruturas de agressão que rompiam o contato com a platéia. Em comum entre os dois, uma forte discussão sobre a questão nacional, o "caráter nacional", que acabou contribuindo para que o cinema trabalhasse poeticamente com os conceitos de religião, povo, futebol, festas populares, credences, costumes etc. Viany dialoga com Xavier ao descrever a ebulição que tomava conta da cena cinematográfica na época:

Durante a década de 50, principalmente de 1955 para a frente, um movimento de renovação começou a tomar corpo, não só nos filmes apontados como também na crítica e nos clubes de cinema, dispendo-se seus participantes, desordenadamente, a provocar o sofrimento de um cinema agressivo, inquieto, mais preocupado com os problemas do povo brasileiro do que com questões formais ou técnicas. Cinema barato, cinema sem estúdios, cinema social, cinema de autor, cinema de câmara na mão: tudo isso, e muito mais, passou a ser suscitado como indispensável à definição do movimento nascente. O surgimento do Cinema Novo - a mudança de qualidade da produção cinematográfica brasileira - não ocorreu no vácuo, porém, nem é um fenômeno de difícil explicação. Decorre, antes de tudo, da própria transformação radical pela qual vem passando o cinema, nos últimos anos, em plano mundial.⁹¹⁷

Desta forma, o cinema político dos países subdesenvolvidos pode ser encarado como uma recusa radical ao cinema industrial dominante das nações desenvolvidas. A pecha de brigar com um gigante explica, inclusive, suas características mais marcantes: pensamento totalizante, cineastas como camponeses e temática do oprimido. Por isso, o cinema nacional surgido após *Rio 40°* era um cinema da busca da verdade, a verdade nacional, a identidade do brasileiro em suas raízes mais complexas. É possível visualizar com clareza a dimensão desta proposta à luz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme realizado por Glauber Rocha em 1964, a explosão inicial de uma busca que se completa de fato com a realização de *Vidas Secas*, do próprio Nelson Pereira dos Santos, em 1963. Leon Hirszman, um dos participantes mais engajados do Cinema Novo, teorizou sobre a necessidade de descortinar o Brasil, presente na sétima arte durante todo aquele período:

⁹¹⁷ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 147.

Tinha uma coisa distinta, uma atitude, um fazer cinema gostando de fazer cinema, respeitando e discutindo o homem brasileiro. Coisa que o teatro foi fazer só depois. O homem brasileiro já estava sendo procurado por toda essa gente do cinema. Como expressão, mesmo. O Cinema Novo veio, com maior base teórica, colocar o homem brasileiro, mas isso já estava sendo feito.⁹¹⁸

Um pouco mais distinto, o cinema marginal, motivado pela provocação, tingia o mundo com a agressividade do inferno. Diferentemente do Cinema Novo, não há uma conotação política de esquerda, ao menos não exposta de maneira tão explícita; a carga de violência contida nos principais filmes do gênero, porém, revela que algo no país precisa ser modificado com urgência. Suas obras centrais, como *Orgia* (Trevisan, 1970), *Jardim das Espumas* (Rosemberg, 1969) e *O Anjo Nasceu* (Bressane, 1969), reafirmam a impossibilidade nacional, sobretudo nos momentos em que esteve mais à margem, quase às margens dele próprio, com Bressane e Sganzerla, da produtora Belair. A estratégia de agressão foi levada ainda mais adiante através do cinema do lixo, que radicalizava o desencanto do cinema marginal ao eliminar qualquer dimensão utópica, desdobrando-se na encenação escatológica, "feita de vômitos, gritos e sangue", além da exacerbação do kitsch, cuja figura principal é o Zé do Caixão, dos filmes de José Mojica Martins:

Enquanto estratégia de agressão, a estética do lixo é uma radicalização da estética da fome, é uma recusa de reconciliação com os valores de produção dominantes no mercado. Dela resultam filmes que, em média, talvez sejam muito datados, sintomas da época, mas nessa atmosfera exasperada também se engendra uma poética mais densa, em que a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso.⁹¹⁹

Sua corrente mais exibida, o cinema do lixo, nasceu logo depois, mais ou menos em 1970, contemporânea a *Toda nudez será castigada*, portanto, e rendeu aproximadamente vinte filmes. Dentre as características peculiares do movimento, organizado anarquicamente, o pesquisador Paulo Emílio Salles Gomes destaca a vocação suicida desta

⁹¹⁸ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 291.

⁹¹⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 76.

"última corrente da rebeldia cinematográfica"⁹²⁰. Conforme escreveu em seu ensaio *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, o cinema do lixo parece ter sido a alternativa desencantada do cinema novo, o único caminho possível para os que perderam a fé na sociedade mas não conseguiram deixar de retratá-la nas telas do cinema:

*Conglomerado heterogêneo de artistas nervosos da cidade e de artesãos do subúrbio, o Lixo propõe um anarquismo sem qualquer rigor ou cultura anárquica e tende a transformar a plebe em ralé, o ocupado em lixo. Esse submundo degradado percorrido por cortejos grotescos, condenado ao absurdo, mutilado pelo crime, pelo sexo e pelo trabalho escravo, sem esperança ou contaminado pela falácia, é porém animado e remido por uma inarticulada cólera.*⁹²¹

Para o Cinema Novo, alheio ao desencantamento dos cinemas marginal e do lixo, e caldeirão do qual nasceu *Toda nudez será castigada*, "o horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior"⁹²²; não por acaso esta busca pela liberdade da identidade da nação encontrava eco por toda a América Latina, envolvida nesta mesma motivação estética. Ismail Xavier lembra que o contato profundo com a realidade foi o norte dos cinemas de toda América Latina a partir da década de 60, por isso a recusa generalizada aos padrões industriais, a quem não interessava um olhar mais apurado, e a exaltação do "cinema de autor" como única possibilidade viável para a realização no novo cinema.

Assim, o cinema dos anos 60 no Brasil perdeu seu caráter de entretenimento popular, mantido até a década de 40⁹²³, engajando-se politicamente através do alinhamento ao radicalismo da época, não tardando em desmanchar o reinado da Vera Cruz, com suas chanchadas e comédias populares mais ingênuas, cedendo espaço à agressividade (poética, estética e política) dos Cinemas Novo e Marginal. A mesma receita de violência sugerida por Miguel Torres em seu discurso durante as filmagens de *Mandacuru Vermelho*, em Juazeiro, na Bahia, também de Nelson Pereira dos Santos:

⁹²⁰ GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 105.

⁹²¹ *Ibid.*, p. 105.

⁹²² XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 23.

⁹²³ DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 14.

*Num país como este (...), onde tudo é de Paulo Afonso e Amazonas para cima, ainda existe quem queira fazer filme à sueca, à francesa ou à italiana. Resultado: não fazem filmes sérios; fazem filmes chatos. Nossa verdade está aqui no Brasil, num país semidesenvolvido, recentemente saído da pré-história, onde todo o mundo age emocionalmente (...). Nós precisamos matar, violentar, inclusive com requintes de perversidade. Essa é a nossa bárbara verdade.*⁹²⁴

A intenção do Cinema Novo, então, passa a ser a construção de uma linguagem do "fazer pensar", sobretudo no âmbito político, já que, como bem aponta Xavier, seu maior desejo era "produção de conhecimento"⁹²⁵. Ainda que bem articulado, sobretudo em termos de proposições e referências, Viany lembra que o Cinema Novo não foi um movimento sereno, acadêmico⁹²⁶. Com intensa variedade estilística, apresentou até mesmo uma fase mais urbana, posterior, de onde saíram grandes discussões sobre a classe média e a burguesia, e onde se encaixa *Toda nudez será castigada*. Ainda assim, as questões apresentadas (pioneiramente) ao público eram exploradas até a exaustão com uma minúcia capaz de surpreender até mesmo teóricos de pesquisas acadêmicas. O próprio Glauber Rocha já apontava a complexidade da questão ao insinuar que, por melhores cópias que conseguíssemos fazer do cinema industrializado dos grandes centros, jamais conseguiríamos criar o que eles construíram simplesmente porque éramos e sempre seríamos sobretudo *Brasil*. "Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova, e nossa luz é nova e por isso nossos filmes já nascem diferentes dos cinemas da Europa".⁹²⁷

Após o golpe militar de 64, o Cinema Novo tornou-se rapidamente estratégia de resistência. Os primeiros longas-metragens, como não poderiam deixar de ser, listaram os perrengues sociais e promoveram uma verdadeira descoberta do Brasil: *Vidas Secas (1963)*, baseado na obra homônima de Graciliano Ramos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964)*, a estréia popular de Glauber Rocha; *Os Fuzis (1964)*, de Ruy Guerra. Com o tempo, passaram do retrato da identidade brasileira ao golpe em si, discutindo a relação (ilusória) entre os intelectuais e as classes populares. Desta safra saíram *O Desafio* (Paulo César Sarraceni, 1965), *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), *A derrota* (Mário Fiorano,

⁹²⁴ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 149.

⁹²⁵ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 130.

⁹²⁶ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 147.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 149.

1967), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969).

Havia, em todos os filmes do período, a necessidade de se reconhecer um país e uma alteridade antes inoperante - o povo, a formação social, o poder efetivo. Em comum, ainda, a necessidade de dizer alguma coisa ao público, expressa por Glauber Rocha: "o cinema novo quer ser um cinema de comunicação, nunca de expressão ou sugestão"⁹²⁸. Além da politização da própria cultura, um fenômeno que acometeu o mundo ocidental quase por completo nos anos 60, ajudou a consolidar a conscientização social do cinema brasileiro também o esvaziamento das próprias chanchadas, que tiveram seus comediantes todos levados para a televisão, e a necessidade de procurar novas formas de chamar a atenção do público, posto que o cinema de estrelas já não era mais possível.

Ao mesmo tempo, depois do golpe militar, o cineasta passou a se proclamar também militante, legítimo intelectual orgânico, sobretudo pelo cenário de resistência armado após os primeiros atos de censura, e o meio encontrado para esta resistência foi o "cinema de autor". Se na França, o "cinema de autor" desenvolveu-se para ir contra o grande esquema das indústrias, no Brasil a técnica foi apropriada pelos cineastas como forma de protesto contra a Ditadura Militar, expondo visões políticas do autor. Lá, colocou-se em xeque os melodramas naturalistas (e miméticos) que orientaram a gramática cinematográfica desde sempre; aqui, no Brasil, especificamente, o ataque deu-se na direção das chanchadas, seus conteúdos políticos quase nulos e o país de sonhos que ela desenhava na tela. As características de combate deste cinema novo, como aponta Xavier, eram a câmara na mão e a falta de dinheiro, o que remete diretamente à polêmica máxima de Glauber Rocha, expoente maior do Cinema Novo: *para fazer cinema, basta uma câmara na mão e uma idéia na cabeça*.

Figura dramática à altura das transformações almejadas pela nova estética, como sugere Xavier⁹²⁹, o baiano Glauber Rocha, compreendia e defendia a hegemonia do autor como ponto decisivo do novo cinema que tentava modificar o país. Influenciado pelo neo-realismo italiano, o cinema que pregava a utilização de locações reais devastadas pela guerra ainda próxima, e pela Nouvelle Vague francesa, Glauber construiu seu próprio

⁹²⁸ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 150.

⁹²⁹ XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 128.

caldeirão de referências, sobretudo através da maneira como absorveu e interpretou as coordenadas estéticas originárias da Europa e dos Estados Unidos. Reinterpretou, inclusive, a própria (e frágil) tradição cinematográfica brasileira: foi *O Cangaceiro*, dirigido por Lima Barreto, em 1953, que o inspirou a realizar *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

(...) no Cinema Novo e, de forma mais acentuada, no Cinema Marginal, a tendência a um "cinema de poesia" favorecia a dimensão expressiva que, sem prejuízo da política e adensando o campo de debate, colocava no centro as determinações subjetivas, a performance do autor, este que Glauber desenhava como a antítese da indústria. Tal hegemonia do autor se ajustava a uma concepção do cinema-arte em princípio totalmente convencional, em termos da tradição estética que se consolidou com a ascensão da burguesia; no entanto, ela ganhou, nos anos 60, uma feição particular. No Brasil, ela se construiu em consonância com uma cinefilia internacionalizante mas se efetivou, na prática, como alavanca do nacionalismo cultural e do cinema político. Nas condições do país, o cinema dominante e o comércio internacional, contra os quais a idéia do autor se rebelava, se confundiam com os interesses imperiais de Hollywood, o que conferia uma forte conotação nacional, e de esquerda, ao moderno⁹³⁰.

O movimento encontraria resposta dentro da sociedade brasileira, que acompanhou com certa curiosidade a explosão daquele novo cinema, e teve terreno fértil para se concretizar o Cine Paissandu, inaugurado junto com a década, em 1960, no bairro carioca do Flamengo, onde circularam as duas maiores facções do cinema nacional no período: "o cinema autoral e o cinema apelativo", títulos que Rogério Durst confere aos cinemas marginal e do lixo⁹³¹. Influyente a ponto de agrupar todo um grupo de jovens sob um mesmo nome, a "geração Paissandu", o cinema apresentava como característica principal a rara programação de gaveta, diferenciada dos cinemas comerciais que cresciam aos montes pelo país, e financiada pelo Museu de Arte Moderna, MAM. Os filmes veiculados naquela "estação com ideologia e Jean-Luc Godard", "oásis de cinema diferente, inteligente, para um público afoito"⁹³², ou eram diretamente cinemanovistas ou traziam alguma relação com a nova corrente brasileira, já que o Cine Paissandu era uma das poucas salas onde era

⁹³⁰ DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 25.

⁹³¹ *Ibid.*, p. 47.

⁹³² DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 11.

possível conhecer os expoentes da Nouvelle Vague e do neo-realismo italiano, as duas correntes que mais influenciaram o novo cinema brasileiro.

Analisando historiograficamente, Paulo Emílio Salles Gomes vislumbra três momentos importantes no cinema brasileiro: a Bela Época, mais ou menos na década de 10; as chanchadas, fenômeno da década de 40; e o Cinema Novo, sobretudo após *Cinco vezes favela*, de 1962, realizado por Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Diegues e Marcos Farias, e única incursão cinematográfica do CPC e da UNE. Se o Cinema Novo nasceu também para refutar o esquema ingênuo das comédias recordes de bilheteria da época das chanchadas, não realizou seu trabalho sozinho. Suas maiores influências acabaram delimitando com precisão os contornos adotados pelo novo cinema para falar do Brasil. Do neo-realismo, surgido na Itália dos anos 40, criando um estilo que perdurou mesmo após o fim da guerra, concomitante a outras interpretações da função estética do cineasta, reinterpretou sobretudo o cinema das ruas, que inspirou a própria Nouvelle Vague francesa, adaptando à sua maneira os planos abertos e as locações reais de seu maior sucesso, *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, 1945, "o protótipo da nova tendência".⁹³³

Embora a câmara na mão e o aproveitamento do próprio Brasil como cenário tenham sido duas características do Cinema Novo, juntamente com a politização estética, as relações do cinema brasileiro dos anos 60 com a Nouvelle Vague foram ainda mais estreitas. Movimento liderado por jovens críticos da *Cahiers du Cinema*, famosa revista criada para discutir o gênero, e do semanário *Artes*, a Nouvelle Vague foi uma das poucas transformações artísticas que nasceram da teoria, e não da prática, de seus criadores. Dispostos a um cinema mais livre, distante do realismo poético que assolava o cinema francês do período, repleto de produções esmeradas, os rapazes da nova onda pregavam um cinema pessoal, com câmaras simples e espontaneidade da filmagem. Havia em comum um certo desprezo pela categoria da montagem, que, segundo teoria deles próprios, retirava a subjetividade do diretor, e o uso preponderante de planos-sequência, onde os atores poderiam construir-se com mais naturalidade. André Bazin, um dos fundadores da *Cahiers du Cinéma*, teorizou a respeito da montagem, como destaca Antonio Costa:

⁹³³ COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989, p. 104.

A contribuição fundamental de Bazin consiste em ter elaborado uma teoria da linguagem cinematográfica não mais baseada na montagem (como se tinha continuado a fazer do período mudo para a frente) mas sobre aqueles elementos - como a trilha sonora, a película pancromática, as objetivas capazes de refletir a profundidade de campo, a tela panorâmica - que, acentuando a impressão de realidade da imagem fílmica, tinham evidenciado progressivamente o caráter manipulatório e artificial da montagem tradicional.⁹³⁴

Costa lembra ainda que o novo cinema francês dos anos 60 apresentava basicamente três sustentáculos: a estrutura narrativa, que abandona o romanesco; a linguagem fílmica, incentivadora de montagens antinaturalistas e do fim da linguagem transparente (cunhada por David W. Griffith); e a ideologia, de esquerda, repleta de símbolos e alegorias.⁹³⁵ Por trás de toda esta reforma, uma estruturação alternativa da produção, que concedia caráter ainda mais independente aos filmes. Mais importante do que tudo isto, porém, era a política de autores, teoria para a qual um bom filme não precisava de estrelas dos grandes estúdios, carecendo apenas de uma identidade autoral, a marca do autor, o que acabou contribuindo para que muitos dos diretores da Nouvelle Vague fossem também roteiristas de seus próprios filmes.

Com o aval de André Bazin, mentor do grupo, os membros da Nouvelle Vague são hoje nomes conhecidos do cinema mundial: François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette - e grande parte deles não contava com quase nenhuma experiência audiovisual antes de atraírem público e crítica para o cinema. Godard, por exemplo, criou apenas cinco curtas antes de lançar seu primeiro longa metragem, *Acrossado*, de 1959, considerado hoje o marco inicial do movimento. Demonstrando o caráter revolucionário associado ao filme na data de seu lançamento, o crítico brasileiro José Lino Grünwald considerou, em crítica já do ano seguinte, que a película era "dentro do atual cinema francês, a realização mais importante logo depois de *Hiroshima meu amor*".⁹³⁶

Analisando em retrospecto, os motivos que levaram o crítico brasileiro a considerar *Acrossado* uma obra-prima moderna parecem aproximar-se bastante das interpretações

⁹³⁴ COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989, p. 118.

⁹³⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁹³⁶ GRÜNEWALD, José Lino. *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 71.

contemporâneas do fenômeno do Cinema Novo. Em primeiro lugar, a ruptura com a idéia de continuidade, ou seja, o fim da obrigatoriedade da sincronia imediata entre corte e diálogo. Em seguida, o movimento incessante da câmara, quase sempre na mão, e a atuação dos atores, que passa do modo analítico-dedutivo para a composição de um tipo com normas prefixadas. Embora todas essas características tenham sido reaproveitadas com categoria pelo Cinema Novo, nascido no Brasil no mesmo período, foi na palavra-de ordem da Nouvelle Vague que os diretores brasileiros mais se inspiraram: "política de autores", ou seja, (re) valorização do diretor-autor, em detrimento às estrelas que protagonizavam os filmes anteriormente. Com isto, nasceu no mundo não apenas um novo *cinema* mas um novo conceito de *cinesta*.

A nouvelle vague francesa não representou apenas a estréia de uma nova geração de cineastas decididos a exprimir as próprias inquietações e o próprio mal-estar. Foi também - e talvez principalmente - a afirmação de um novo tipo de cineasta, para o qual a tomada de consciência crítica do meio expressivo usado e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral.⁹³⁷

As conseqüências desta hegemonia do autor foram muitas, e aplicáveis desde a estetização presente nos filmes do período até a carga política incutida por cada um deles nos fotogramas. Em primeiro lugar, por ser um cinema de autor, não cristalizava estrelas, como a chanchada imortalizou Grande Otelo e Oscarito. Dependia, portanto, substancialmente, dos diretores de fotografia para prender o público com suas histórias. Ao mesmo tempo, porém, foi este mesmo caráter autoral que permitiu ao cinema brasileiro alcançar, enfim, o posto de produto cultural do país, nascido da pátria, criado para discutir a nossa própria nacionalidade. Glauber é enfático quanto ao novo estatuto alcançado pelos diretores com o advento do cinema novo:

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais (filmes de ópio, filmes cor de rosa, filmes convencionais para satisfazer a burguesia); queremos fazer filmes de autor, quando o cinema passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas de seu tempo; queremos filmes de combate na hora

⁹³⁷ COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989, p. 121.

*do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural.*⁹³⁸

A história parece reafirmar o anseio de Glauber Rocha ao garantir que o Cinema Novo conseguiu, de fato, transformar o cinema brasileiro, concedendo-lhe enfim a categoria de manifestação e expressão da nossa cultura. Nelson Pereira dos Santos, que começou o movimento de renovação ainda sem teoria ou pregações, na década de 50, já não hesita ao declarar que "hoje, o diretor de cinema está no mesmo nível de qualquer outro intelectual integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo há dez anos".⁹³⁹

Embora com forte conotação revolucionária, o cinema novo parece ter ensinado uma valorosa lição: a indústria cinematográfica era capaz de se sustentar mesmo sobre os novos pilares. De acordo com estatísticas de 67, havia oitenta diretores em atividade naquele ano, ainda que quase 50% não apresentasse nada de "apreciável"⁹⁴⁰. Ao mesmo tempo, porém, o país já contava com 20 diretores do cinema novo, em sua maioria jovens entre 20 e 30 anos, que produziam certo número de longas ao ano, facilitados muito em parte pela Embrafilme, criada em 1969, uma das responsáveis pelo barateamento do cinema na década de 70⁹⁴¹, também uma das financiadoras de *Toda nudez será castigada*.

Embora quase nenhum dos principais diretores (Júlio Bressane, Arnaldo Jabor, Maurice Capovilla, Walter Lima Jr, Paulo Bastos Martins, Flávio Migliaccio, Sérgio Ricardo, Trigueirinho Neto, Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Borges, Cacá Diegues, Mário Fiorani, Rui Guerra, Leon Hirszman, Domingos de Oliveira, Luís Sérgio Person, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Roberto Santos, Roberto Pires, Nelson Pereira dos Santos) tivesse conseguido ultrapassar o filme da estréia, com exceção dos últimos treze da lista, contribuíram para a criação de um celeiro do qual surgiu o próprio Arnaldo Jabor, um expoente do cinema novo, um dos poucos artistas que conseguiram colocar sob a mesma batuta a figura "reacionária" de Nelson Rodrigues e a concepção esquerdista daquele novo cinema brasileiro, de fato e por direito.

⁹³⁸ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 150.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 292.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁴¹ DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996, p. 29.

2. Duas vozes, dois autores: adaptação como diálogo e criação.

“Se rodasse *Crime e Castigo*, isso não seria bom de qualquer maneira. Se você toma um romance de Dostoiévski, não apenas *Crime e Castigo*, não importa qual deles, há palavras demais lá dentro e todas têm uma função”.⁹⁴²

Logo no princípio do livro *Hitchcock-Truffaut*, onde o cineasta francês expoente da Nouvelle Vague entrevista o cineasta inglês pai do cinema de suspense, há uma discussão sobre adaptação da obra literária para as telas do cinema. Um dos idealizadores do cinema de autor, Truffaut problematiza a velha idéia de que "uma obra-prima é alguma coisa que encontrou sua forma perfeita".⁹⁴³ Hitchcock parece sinalizar na concordância desta afirmação, embora seu cinema tenha sido marcado por adaptações de todo tipo, sobretudo quando se trata de obras literárias reconhecidas em todo o mundo por sua inventividade e originalidade, como os grandes clássicos. Para o inglês, o problema não está na adaptação em si, mas na sobreposição de sua própria autoria, forte, a uma autoria igualmente contundente:

*Eu jamais o faria [a adaptação de Crime e Castigo] porque Crime e Castigo é a obra de um outro, justamente. Fala-se freqüentemente de cineastas que, em Hollywood, deformaram a obra original. Minha intenção é não fazer isso nunca. Leio uma história apenas uma vez. Quando a idéia de base me convém, eu a adoto, esqueço completamente o livro e fabrico cinema.*⁹⁴⁴

Alfred Hitchcock de fato nunca adaptou *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, nem qualquer outra narrativa do autor, mesmo tendo ouvido a crítica defender, constantemente, a aproximação de seu cinema de suspense ao maior escritor russo de todos os tempos. Em sua opinião, o choque de autorias jamais seria capaz de produzir algo que prestasse, afinal seriam duas vozes a dizer uma mesma coisa, uma sempre tentando se sobrepor à outra, ainda que sem esta intenção. Ao mesmo tempo em que aponta para o problema da autoria, esboçado no terceiro capítulo desta tese sob as bases da precariedade da autoria do roteiro cinematográfico, em detrimento ao romance e às peças de teatro, o cineasta inglês não

⁹⁴² Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. (trad. Maria Lucia Machado) São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 46.

⁹⁴³ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

vislumbra nenhuma facilidade especial na adaptação do teatro para o cinema, especificamente, muito pelo contrário:

Não se deveria nunca comparar um filme a uma peça de teatro ou a um romance. O que está mais próximo dele é a novela, cuja regra geral é conter uma única idéia que acaba de se expressar no momento em que a ação atinge um ponto dramático culminante. Você deve ter notado que uma novela raramente é deixada em repouso, o que a torna aparentada ao filme. Essa exigência implica na necessidade de um desenvolvimento firme do enredo e na criação de situações pungentes que decorrem desse mesmo enredo e que devem ser todas, em primeiro lugar, apresentadas com habilidade visual.⁹⁴⁵

Toda nudez será castigada, o filme, era uma obra inclinada ao fracasso por razões bastante similares. Nelson Rodrigues já era, em 1973, o dramaturgo brasileiro mais controvertido do teatro nacional; embora tenha ultrapassado o fracasso polemista de seu ciclo de peças da década de 40, e se reconciliado com o público com os trabalhos da nova safra, sobretudo com a fatia que chamou de "tragédias cariocas", ainda era constantemente atacado pelos atores e críticos com quem tentava dialogar. Fora do palco, e numa cena ainda mais pública, a imprensa aproveitava suas crônicas diárias em diversos jornais e revistas para defender a ditadura militar cada vez mais dura do país, louvando os coronéis e generais dos altos escalões, criticando os padres de esquerda, os jovens líderes e a classe artística engajada. É possível dizer, inclusive, que era mais polêmico do que em sua verdadeira estréia, *Vestido de Noiva*, e mais autor do que nunca.

A realidade artística de Arnaldo Jabor era ao mesmo tempo semelhante e distante do mundo de Nelson Rodrigues: compartilhava com o dramaturgo a consolidação de uma forte autoria, deixando seu nome na história do Cinema Novo, e se afastava do pernambucano por sua própria ideologia política. Como quase todos os participantes da nova proposta cinematográfica, Jabor era um homem de esquerda, ao menos naquele tempo, companheiro de Glauber Rocha e de outros tantos na luta para transformar o país através das telas de cinema ou, mais modestamente, na batalha para conseguir levar o Brasil de todos para

⁹⁴⁵ Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. (trad. Maria Lucia Machado) São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 46.

dentro das salas mais badaladas. Suas idéias, então, refletiam-se em seus próprios filmes, fosse na escolha dos temas, fosse na maneira como eram realizados.

Arnaldo Jabor estreou no cinema em 1967, seis anos antes da realização de *Toda nudez será castigada*, com o documentário *Opinião Pública*⁹⁴⁶. Ao mesmo tempo em que *Terra em Transe*, realizado por Glauber Rocha no mesmo ano, alegorizava o golpe militar de 64, *Opinião Pública* desnuda a burguesia que encaminhou o país para o golpe. Para discutir aquela forma da identidade brasileira, apenas uma das muitas presentes no Brasil de então, buscou um inventário de comportamentos, dando voz a famílias moradoras de pequenos apartamentos, jovens roqueiros lançadores de moda, funcionários públicos, atores conhecidos por seus trabalhos na televisão e outras personagens igualmente importantes para a construção da idéia de "opinião pública". Em retrospecto, Xavier destaca a visão totalizante do diretor em seu documentário inicial, típica de grande parcela, senão a totalidade, dos cineastas cinemanovistas, e embasada naquilo que o crítico chama de "psicologia social". O próprio Jabor explica as razões de seu cinema:

*É que a ambição dos filmes dessa época era apenas a de fazer uma síntese da história do Brasil, quatrocentos anos num filme e, ao mesmo tempo, um projeto histórico para os próximos quatrocentos anos, nada menos do que isso. O lado bonito, quixotesco da época era esse, e nesse sentido era tudo ao mesmo tempo babaca e ótimo. Porque a urgência era tal, e a derrota uma coisa tão desagradável, a porrada de 1968 tão forte, que ninguém fazia por menos.*⁹⁴⁷

Em seus trabalhos posteriores, Arnaldo Jabor reposicionaria a consciência política do público para o privado, saindo das ruas, como o fez em seu documentário de estréia, para devassar segredos e repressões escondidos nas bonitas salas dos apartamentos de classe média. Seu movimento parte de uma transformação presente também no próprio Cinema Novo em geral, que, tocado pela não rara incompreensão da platéia, começou a buscar maneiras mais eficazes de se comunicar com o seu público. Xavier lembra que "o cinema brasileiro, em 69-70, apresenta um significativo deslocamento em direção ao 'drama de família' como ponto local de interesse"⁹⁴⁸. Desta safra, saíram filmes cuja temática se

⁹⁴⁶ *Opinião Pública*, Arnaldo Jabor, 1967.

⁹⁴⁷ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 236.

⁹⁴⁸ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 285.

aproxima dos dramas familiares: *Copacabana me engana* (1969), de Antônio Carlos Fontoura; *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Junior; *Matou a família e foi ao cinema* (1969), de Julio Bressane; *Os Herdeiros* (1969), de Cacá Diegues; *A casa assassinada* (1971), baseado no romance homônimo de Lúcio Cardoso, de Paulo César Sarraceni. Neste contexto, as formas de retrato da vida privada eram as mais variadas:

(...) constata-se a emergência da esfera doméstica em diferentes roteiros - decadência de grandes propriedades rurais, modernização urbana, brutalização da pobreza -, com especial destaque para as questões introduzidas pela "cultura jovem", a qual, hegemônica na música popular, no teatro e no cinema, reitera sua tônica de agressão aos emblemas da autoridade paterna em consonância com o movimento mais decisivo da sociedade em direção ao consumo.⁹⁴⁹

Xavier vislumbra dois tipos de abordagem do fenômeno da família no contexto das artes da década de setenta. A primeira delas, partindo da tradição do teatro de Arena, acentuaria o drama doméstico graças às relações de classe e às atividades políticas. Seus exemplos mais contundentes seriam *Eles não usam black-tie*, filme de Gianfrancesco Guarnieri, de 1980, e *Em Família*, de Paulo Porto, de 1971. A segunda abordagem distorceria o caráter obviamente político da primeira e recriaria a família como um universo de paixões e vícios, o oposto do porto-seguro como tantas vezes ela é retratada nas artes. Sem dúvida alguma, aqui está o primeiro liame da aproximação improvável entre Nelson Rodrigues e o Cinema Novo.

Com o desenvolvimento de sua carreira no cinema, Arnaldo Jabor evidencia sua preferência pela conotação política mais enrustida, discutindo temas familiares que buscavam abranger tanto a crítica à tradição patriarcal quanto a degeneração da figura masculina, o que acaba facilitando a realização, em última instância, de uma espécie de radiografia da decadência, sobretudo a decadência da vida privada. Esta conformação, no entanto, não era exclusividade dele: como aponta Xavier, a crise da família esteve em pauta durante toda a década de 70, e os filmes deste período, como já foi dito, várias vezes recorreram à literatura para operar esta temática. Na carreira de Jabor, porém, o tema alcançou relevo especial, sendo que após *Toda nudez será castigada*, ele realizou ainda

⁹⁴⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 285.

outros quatro projetos que envolviam, de forma direta ou indireta, discussões sobre a vida familiar: *O Casamento*, de 75, também adaptado do folhetim homônimo de Nelson Rodrigues, *Tudo bem* (1978), *Eu te amo* (1981) e *Eu sei que vou te amar* (1986).

Além da extrema modernidade estética com que dotou seu teatro, Nelson Rodrigues já era conhecido, naquela época e mais ainda hoje, por sua obsessão temática pela revisão de valores imposta pela sociedade de seu tempo. Dentro deste terreno, o campo da família era sempre o mais atacado, fosse porque ela representava um *status quo* decadente, mais próximo dos velhos tempos, fosse porque sempre existiu nela segredos inconfessáveis, o que a tornava, *a priori*, uma impossibilidade. *Toda nudez será castigada* pode ser considerada a peça onde esta discussão aparece mais bem acabada; em quase todas as outras, porém, há ao menos uma vaga referência ao remodelamento do conceito atrapalhado e confuso de *família*, que já não dava mais conta dos novos tempos.

Afora a temática familiar, um outro ponto de convergência entre o autor e o Cinema Novo, mais especificamente Arnaldo Jabor, que priorizou essa desconstrução em toda a sua obra cinematográfica, outra razão da improvável aproximação reside no próprio Ato Institucional nº 5, o AI-5, outorgado em 13 de dezembro de 1968. Defendido pelo dramaturgo como a única garantia de salvação para o país, o AI-5 conseguiu favorecer o diálogo de Jabor com o dramaturgo através do desencantamento e da desesperança que tomaram conta do país já na entrada da década de 70. Nelson e Jabor, neste sentido, pareciam manter em comum o gosto por aquilo que Xavier chama de "dicção apocalíptica"⁹⁵⁰, ou seja, o desejo de narrar quedas e tombos irremediáveis.

Outro elo capaz de explicar a improvável opção do Cinema Novo em filmar Nelson Rodrigues estaria, então, na própria utilização do "desagradável" - dos tombos, da queda, do desmanche da instituição familiar - como categoria poética de choque e desvelamento, agressivo, da sociedade. Xavier comenta esta aproximação:

Essa insistência no olhar, nos termos em que se exerce, define uma capacidade de enxergar feridas, e também uma vontade de expô-las, que marca o que Nelson Rodrigues chamou de teatro desagradável. Uma das faces desse teatro - o que esse expor feridas tem de escandaloso aos olhos de uma elite hipócrita ou de censurável para a polícia - foi observada por alguns produtores de filmes como um bem-

⁹⁵⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 322.

vindo valor de mercado, ponto de atração pelo surplus de naturalismo que o cinema possui na encenação de sexo, na construção de um olhar "devasso". Mas o melhor desse elenco de adaptações tomou o "desagradável" num sentido estético mais conseqüente, encaixando-o na tradição de desafios do Cinema Novo, com em Toda nudez, com o adendo da forte inclinação, em O Casamento, para o grotesco e o abjeto do Cinema Marginal.⁹⁵¹

Esta vocação para o desnudamento confunde-se ao mesmo tempo com a dificuldade encontrada pelos diretores do Cinema Novo para conseguir dialogar com seu público, a cada ano mais distante das alegorias repletas de significado que encontravam nas telas, e que geralmente não compreendiam. Analisando sua trajetória em retrospecto, o próprio Arnaldo Jabor desconhece se o objetivo de explicar a identidade do Brasil e do brasileiro através das inúmeras alegorias que compuseram o Cinema Novo foi a saída mais adequada. Segundo o cineasta, talvez esta proposta tenha servido apenas para afastá-los, todos os novos cineastas, do projeto principal:

Houve uma espécie de "cancerização" do cinema brasileiro em 1968. Ele entrou num certo beco sem saída, porque partia para uma jogada conceitual, uma atitude de explicitação dos traços maiores da realidade brasileira, e de repente isso ficou muito difícil, ficou impossível. Então os filmes entraram no que geralmente se chama de delírio, de fase alegórica etc. etc.⁹⁵²

Com o público desconectado daquela linguagem, os anos 70 já nasceram entre uma tentativa e outra de reaver o que ficara para trás. Por causa disto, também, neste período o Cinema Novo se aproximou mais das temáticas urbanas, priorizando em seus filmes a apresentação clara, mas não menos consistente, de conflitos familiares que revelavam a falência da instituição mais antiga da história do mundo ocidental. Ao mesmo tempo, a abertura promovida possibilitou ainda uma retomada do modelo melodramático, mais próximo do público, além de extremamente intrincado à dramaturgia rodrigueana, o que facilitou novamente a aproximação entre o Cinema Novo e o dramaturgo. Jabor assume esta mudança no percurso como meio de sobrevivência:

⁹⁵¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 320.

⁹⁵² VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 229.

*Depois disso sinto que o cinema brasileiro, no meu caso pessoal, e a minha experiência, diversa dos outros talvez, perdeu um pouco de seu caráter messiânico. Procurou de alguma forma descobrir a existência do público. Deixou de se considerar uma coisa que ia salvar a realidade brasileira, que ia salvar o Brasil. A porrada de 1968 foi muito forte.*⁹⁵³

A retomada do modelo melodramático, fundado na apresentação clara dos conflitos, sem metáforas ou alegorias, e aceito com mais facilidade, parece ter sido um dos propulsores do novo diálogo firmado entre os cineastas e o público. No entanto, Xavier⁹⁵⁴ atenta para a importância de se perceber que o melodrama surgido aqui adquiriu diferenças significativas em relação ao modelo canônico, perdendo a aura de inocência que o caracterizava desde o surgimento, e que pouco contribuiria para o pesado período que recaía sobre a sociedade brasileira. Desta forma, o melodrama que adquire novo valor estético no Brasil dos anos 70 é justamente aquele melodrama do qual Nelson Rodrigues se valia para construir suas peças, disfarçando a envergadura trágica e densa por trás das peripécias e exageros típicos do gênero, tensionando-as ao extremo estético, revigorando ambos os estilos, para por fim aproximá-las de seu público. Desta forma, a própria dificuldade de se fazer ouvir, diagnosticada pelos cineastas do Cinema Novo já no fim da década de 60, contribuiu para a retomada dos gêneros antigos, nicho no qual, novamente, encontra-se a figura de Nelson Rodrigues.

Arnaldo Jabor construiu a sua versão de *Toda nudez será castigada* em 1973, dois anos antes de *O Casamento*, e apenas seis anos após sua estréia no cinema. Até 1973, no entanto, uma série de adaptações do teatro do autor (bem como da ficção, em geral) já haviam sido realizadas, e quase sempre culminaram em resultados desastrosos. Diante de todas essas versões, num olhar em retrospecto, portanto, Ismail Xavier defende a possibilidade de dois caminhos possíveis na adaptação de uma obra de Nelson Rodrigues: o naturalismo e o expressionismo⁹⁵⁵. Na "arquitetura do drama", o cinema poderia optar ainda entre o caráter mítico do texto, enfatizando as alegorias orientadoras da poética rodrigueana, ou os aspectos que referenciam o contexto histórico-social, acentuando o uso das distorções como representações sociais, recurso típico deste "realista que tinha horror à

⁹⁵³ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 230.

⁹⁵⁴ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 87.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 169.

realidade". Diante de tantas opções, nada mais natural que uma história de cinquenta anos de adaptações, o que nem de longe significa cinquenta anos de "diálogo":

Há um elenco de vinte longas-metragens, produzidos entre 1952 e 1999. Entre eles, há obras que buscaram a leitura original, a vontade de intervir com proposta definida no espaço da cultura, mas na maioria predominou a utilização de Nelson Rodrigues como etiqueta, pelo que essa oferece de rendimento de mercado. A constelação é bastante desigual e a diversidade de posturas nos traz uma sugestiva amostra que abriga tendências que, na sucessão das décadas, conflitaram-se, marcando o cinema brasileiro⁹⁵⁶.

Embora retrate o Brasil em suas mais tensas transformações, Nelson Rodrigues não realizou sua estréia nas telas através das mãos de um brasileiro; ao contrário, o primeiro filme com seu nome nos créditos foi *Meu destino é pecar*, baseado no folhetim homônimo escrito por Suzana Flag, realizado em 1952 pelo argentino Manuel Peluffo. No Brasil, Ismail Xavier defende que as adaptações de Nelson Rodrigues aconteceram em "três ondas", organizadas segundo o pesquisador de forma cronológica. Entre elas, separada de maneira especial, para demarcar o destaque da criatividade, o que ele chamou de "Momento Jabor"⁹⁵⁷. Diferentemente da maneira como esta tese interpreta as adaptações da *dramaturgia para o cinema*, segundo tal ou qual *redução*, a pesquisa proposta por Xavier discute sob um viés cronológico todos os filmes originários de obras de Nelson Rodrigues, não apenas de sua dramaturgia, como se objetiva aqui – o que explica a presença de vários filmes desprezados no capítulo anterior.

A primeira onda teria acontecido entre 1962 e 1966 e é chamada por ele de "drama realista, expressionismo e melodrama, variações na idade da inocência"⁹⁵⁸. Composta pelos filmes *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962), *Bonitinha mas ordinária* (J. P. de Carvalho, 1963), *Asfalto Selvagem* (J.B. Tanko, 1964), *A Falecida* (Leon Hirszman, 1965), *Engraçadinha depois dos 30* (J.B. Tanko, 1966) e *O beijo* (Flávio Tambellini, 1965), esta fase teria como característica central o tom grave e a forte inclinação para o melodrama, sobretudo os que preconizavam o realismo/naturalismo. Teriam servido, na opinião de Xavier, para preparar o público, enfatizando a seriedade presente na autoria rodriguesana,

⁹⁵⁶ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 171.

⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 183.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 173.

em detrimento à tonalidade cômica mais tarde demarcada, e ao caráter erótico, tão vulgarmente explorado durante o período das pornochanchadas brasileiras.

"Entre a tragicomédia erótica e o teledrama, ou entre o incesto e o bordel na idade da vulgarização", a segunda onda teria acontecido entre 1978 e 1983, quando o Brasil já se mostrava distante das indagações sugeridas pelo Cinema Novo. Desta fase, nasceriam sete filmes, em sua grande parte adaptações de peças teatrais: *A dama do loteação* (Neville D'Almeida, 1980), *Os sete gatinhos* (Neville D'Almeida, 1980), *O beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1980), *Engraçadinha* (Haroldo Marinho, 1980), *Bonitinha mas ordinária* (Braz Chediak, 1980), *Álbum de família* (Braz Chediak, 1981) e *Perdoa-me por me traíres* (Braz Chediak, 1983). Para Xavier, a segunda onda teria sido deflagrada com o lançamento de *A dama do loteação*, primeira crônica adaptada de *A vida como ela é...*, o grande sucesso de público da vida do dramaturgo, e teria trazido de imediato as duas características que viriam marcar os próximos filmes: naturalismo e sexo.

Com cenas ousadas e valorização do erotismo, a segunda onda não teria acrescentado quase nada à obra de Nelson Rodrigues, optando por meras transposições de cenas e tramas em vez de diálogos mais completos com sua obra: *Engraçadinha*, por exemplo, "não atualizou a história, filmou o folhetim"⁹⁵⁹. Desta forma, e esta parece ter sido uma das hipóteses do capítulo anterior, na discussão da redução estética e temática operada pelas versões das peças, o naturalismo desses filmes teria engolido sem digerir toda a sutileza inerente à poética rodrigueana - no trato com a violência; no trato com o corpo; no trato com a sexualidade e o erótico. Xavier vale-se, inclusive, da expressão "mau gosto" para ilustrar as adaptações do período:

De qualquer modo, em torno de 1980, mau gosto era mau gosto mesmo, sendo rara a apropriação eficazmente paródica dos clichês, realizadas aí com claros limites, mesmo na franja em que Neville montou sua estratégia arriscada e tematizou a questão da mulher e seu mergulho nos estereótipos do Eros popular como resposta a demandas contraditórias do Brasil machista e moderno.⁹⁶⁰

⁹⁵⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 196.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 200.

Mais contemporânea, a terceira onda foi chamada de "A crise do cinema e a retomada dos anos 90: o tragicômico encolhido e amaneirado, a força do cenográfico"⁹⁶¹, e teria priorizado a plasticidade presente nos textos do autor, paradoxalmente realizando um trabalho mais apurado com a poética rodrigueana ao mesmo tempo em que dotava sua obra de uma classe que a descaracterizava. Liderada pela produtora carioca Conspiração Filmes, esta fase contou, na época em que Xavier publicou sua pesquisa, com dois longas baseados em contos de *A vida como ela é...: Traição* (Arthur Fontes, José Henrique da Fonseca e Cláudio Torres, 1998) e *Gêmeas* (Andrucha Waddington, 1999). Em comum, para Xavier, haveria um elogio ao bom gosto, muito em parte pelo desgosto causado à grande parte dos fãs de Nelson Rodrigues pelo conhecimento dos filmes realizados nas décadas de 70 e 80: "ao contrário da safra de 1980, esses dois filmes empenham-se mais no cultivo do bom gosto na esfera do design, com roteiros mais elaborados e melhores desempenhos dos atores, sem o açodamento de então na lida com o erotismo".⁹⁶²

Entre a primeira e a segunda onda, na primeira metade da década de 70, estaria o "Momento Jabor", caracterizado por Xavier como "a hora e a vez da tragicomédia nacional"⁹⁶³. O período, único, do cinema brasileiro apresenta como produto final apenas *Toda nudez será castigada* e *O casamento*, justamente as duas adaptações que melhor dialogam com a obra de Nelson Rodrigues, curiosamente as únicas realizadas pelo cineasta Arnaldo Jabor. Para Xavier, a diferença em relação às outras propostas, tanto posteriores quanto anteriores, estaria no próprio enfoque da narrativa: aqui se preza a idéia de *desmedida*, uma forma considerada privilegiada pelo crítico para a expressão de uma identidade nacional já desde a elaboração de *Terra em transe*.

A adoção da desmedida como forma privilegiada de expressão de um ethos nacional, potencializada após o choque de Terra em transe, deu ensejo a uma revisão do melodrama feita pela canção popular, em um contexto que privilegiou o senso comum de que excessos e mau gosto fazem parte da experiência brasileira, gerando um debate que criou um novo ambiente para a recepção da obra de Nelson Rodrigues. A discussão em torno da desmedida como forma de colocar em discussão certos traços da vida nacional ganha espaço, e a paródia do

⁹⁶¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 200.

⁹⁶² *Ibid.*, p. 203.

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 184.

*kitsch torna-se ingrediente legítimo na reflexão sobre a experiência nacional, inclusive em sua dimensão política.*⁹⁶⁴

Para Xavier, é este abraço à desmedida que permite que Arnaldo Jabor oriente a sua interpretação da obra de Nelson Rodrigues para a tragicomédia, tanto *Toda nudez será castigada*, onde uma certa sutileza ainda teima em se firmar diante do melodrama kitsch, quanto *O Casamento*, único dos folhetins rodrigueanos assinado por ele mesmo, sem pseudônimo, filme cuja estética delirante extrapola todos os limites mantidos sob vigilância em *Toda nudez será castigada*. A idéia de tensionar narrativa e estética num ponto onde se cruzam elementos trágicos e cômicos não é nova na arte, porém é a primeira vez que aparece associada à obra rodrigueana, justamente o dramaturgo que vislumbrou valor no acúmulo estético e nas encruzilhadas, situando-as em sua obra, sobretudo a dramaturgia, como um legítimo norte poético. Desta forma, o crítico acredita que Jabor teria inaugurado, mais do que um bom cinema rodrigueano, um ponto de vista:

*Esses diretores [os outros que adaptaram Nelson] trabalharam a tensão ente as visões de mundo de escritor e cineasta, enquanto Jabor partiu da empatia com a obra adaptada e inventou a sua perspectiva, um diagnóstico geral afirmando aqui por meio da percepção política de um estilo de vida familiar próprio de um patriarcalismo de feição muito local, estilo que não produz grande efeito quando trabalhado a sério, mas ganha força quando observado com o recuo da ironia agressiva na lida com o kitsch, acentuando o que a tragicomédia contém como expressão de crise de valores.*⁹⁶⁵

As versões de Jabor seriam então um divisor de águas, não apenas no percurso das adaptações mas também no tratamento de questões que sempre mobilizaram o cinema, aponta Xavier, como a família, a sociedade, o sexo e a política⁹⁶⁶. Da mesma forma, completa-se, as versões de Nelson Rodrigues para a sociedade brasileira também se confirmariam como um olhar apurado, uma visão crítica e bastante exclusiva que produziu uma nova interpretação da realidade, sempre na sugestão de que é a tensão, e não um possível resultado futuro, o elemento que melhor ressignificaria seu Brasil contemporâneo. Em comum entre ambos, portanto, afora as proposições políticas que coroaram em

⁹⁶⁴ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 183.

⁹⁶⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁹⁶⁶ *Ibid.*

particular tanto a carreira do dramaturgo quanto a do cineasta, opostas em princípios mas igualmente contundentes na forma como se tornavam públicas, estava a necessidade de desvendar o Brasil, este um desejo comum também ao Cinema Novo.

Ao entrar no universo rodrigueano, deixando de lado seus documentários de conteúdo político mais explícito, Arnaldo Jabor parecia seguir, ao mesmo tempo, a busca que o encaminhou para o cinema e a motivação que levou Nelson Rodrigues ao teatro: encenar a vida cotidiana, as questões do mundo privado, a sexualidade, o afeto, a família, a modernidade. Desta forma, a história de Jabor sintetizaria o espírito da história do próprio Cinema Novo, passando das representações de poder da sociedade para a vida privada, afinal ele próprio começara como documentarista instigado a desvelar, como "intelectual orgânico" que era, as margens e fissuras de sua sociedade contemporânea.

Nelson Rodrigues foi interpretado pelo cinema de Jabor como um autor cuja poética reside justamente no retrato (consciente e proposital) da decadência da família burguesa de seu tempo. O olhar lançado pelo cineasta sobre sua obra recaía quase sempre na opção do dramaturgo em desvelar a deterioração da instituição "família", salvo as exceções de praxe. Desta forma, o que importa a Nelson Rodrigues que interessa também ao Cinema Novo são, para Ismail, os mesmos motivos que explicam a possibilidade de adaptação de um autor dito reacionário por um cinema que se propunha, antes de tudo, de esquerda: o diagnóstico da decadência (dos valores, sobretudo) e o casamento que não funciona⁹⁶⁷. Ou, mais precisamente, a queda de um sistema em descontrole absoluto deste o princípio das ebulições culturais da sociedade dos anos 60:

O ponto nodal, no entanto, não está aí, nesses jovens tomados como sintoma de época, presos à cadeia mesmo quando elaboram um esquema de vingança contra a autoridade paterna. O nó da questão está na própria figura do pai, foco da mancha maior, da falha decisiva que conduz aos desmandos das novas gerações, dada sua infidelidade aos valores e a sua missão de formador. Ele é o lado patético dos desenlaces, como na dupla de irmãos - Gilberto e tio Raul - cujas fraqueza e perversidade abrem o caminho de Glorinha em direção ao bordel para, enfim, sobreviver, num percurso que inverte o de Geni, suicida como sua mãe Judite.⁹⁶⁸

⁹⁶⁷ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 210.

⁹⁶⁸ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 212.

Sob outro viés, antes da análise ponto a ponto de *Toda nudez será castigada*, pode-se afirmar, diante de todas essas premissas, nossas e de Xavier, que Arnaldo Jabor foi o único cineasta que se preocupou em dialogar com Nelson Rodrigues durante o ato da adaptação. Seu trabalho foi mais do que transposição, como fizeram os poucos que não caíram na armadilha do reducionismo; sua meta era a da tradução.

Ainda hoje é difícil discutir sobre adaptação para o cinema, em parte porque não existe nenhuma teoria sobre o assunto, apenas reflexões e apontamentos, em parte porque ainda se costuma dar muita importância à problemática da fidelidade (ou não) ao texto levado às telas. Como bem lembra Hélio Guimarães, num ensaio sobre a adaptação de *Os Maias*, romance de Eça de Queiroz, para a Rede Globo, durante muito tempo se supôs, e de certa forma esta ainda é uma idéia corrente, que havia uma leitura "correta" e "única" do original. Neste caso, quanto mais fiel fosse o reposicionamento, melhor. Logo alguns pesquisadores atentaram para a complexidade do fenômeno da adaptação, e aprofundaram a questão discutindo-a também sob o viés da intertextualidade.

A procura de alternativas ao discurso da fidelidade abre espaço para se pensar nas adaptações como um processo dinâmico em que as distorções, os deslocamentos, as discontinuidades e os desvios entre os textos não são apenas uma repetição das relações de hierarquia e poder estabelecidas entre a instituição literária e a instituição TV, mas em si mesmo uma recriação dessas relações de poder, prestígio e influência.⁹⁶⁹

Esta tese dialoga com Randal Johnson, em seu texto *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*⁹⁷⁰, ao defender a questão da fidelidade como um falso problema, por diversas razões. Em primeiro lugar, porque não é problema quando o espectador não conhece a obra primária. Em segundo, porque quase nunca é levada em conta quando se trata de uma obra pouco conhecida ou valorizada, como os incontáveis romances sem prestígio levados por Hitchcock ao cinema. Em terceiro, e mais importante, a questão da fidelidade ao "original" não pode ser encarada como um problema porque ignora a diferença entre os dois meios, geralmente descartando também "a dinâmica dos

⁹⁶⁹ GUIMARÃES, Hélio. *O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 95.

⁹⁷⁰ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003.

campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos". Johnson cita José Carlos Avellar para explicitar melhor seu entendimento:

A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nunca se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro - uma história, um diálogo, uma cena - e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio como o dos cantadores do Nordeste, onde cada poeta estimula o outro a inventar-se livremente, a improvisar, a fazer exatamente o que acha que deve fazer⁹⁷¹.

Os discursos sobre adaptações muitas vezes parecem se concentrar na interpretação realizada pelo cineasta em sua transposição da obra, o que desemboca na questão da fidelidade: até que ponto o filme se aproxima ou se afasta do original. Assim como em todas as outras versões do teatro rodrigueano no cinema, presentes no capítulo anterior, a adaptação de *Toda nudez será castigada* será pensada enquanto *experiência de diálogo*, com seus deslocamentos inevitáveis, que deveriam ser construtivos para ambas as partes. Espera-se também, portanto, que o filme (mais recente) *acrescente* alguma coisa à peça (mais antiga). Como o filme é uma nova experiência sobre o conteúdo, a idéia, acredita-se que a "fidelidade ao original deixou de ser o critério maior de juízo crítico"⁹⁷², ou, pelo menos, deveria ter deixado. Quem resume o espírito desta expectativa é, novamente, Ismail Xavier, em artigo do mesmo livro:

O lema deve ser: "ao cineasta, o que é do cineasta; ao escritor, o que é do escritor", valendo as comparações entre livro e filme mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.⁹⁷³

⁹⁷¹ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 39.

⁹⁷² XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 62.

⁹⁷³ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 62.

Embrionariamente, a idéia de fidelidade repousa na Estética de Kant, para quem a inviolabilidade da obra de arte é absolutamente necessária. O que justifica também, em última instância, as centenas de afirmações que apenas o mau romance é capaz de resultar num bom filme, como se fosse impossível a obra-prima manter seu mesmo coeficiente artístico também em um outro espaço. Descartando esta concepção retrógrada de adaptação, mais semelhante a uma mera transposição, abre-se, no entanto, a discussão para o diálogo, ou seja, a troca de experiências entre a obra que originou o filme e o próprio filme, tornando-se interessante avaliar até que ponto o cineasta trabalhou na mesma grade interpretativa que o autor da obra primeira, o que está bastante longe do significado de fidelidade. É pelo mesmo motivo que se despreza aqui as obras extremamente convencionais, que apenas reorganizam o conteúdo em outra estética, como acontece nas adaptações *O beijo no asfalto*, de Bruno Barreto, e *Perdoa-me por me traíres*, de Brás Chediack. Randal Johnson explicita esta mesma discussão ao falar em mútua admiração estética na adaptação de *Vidas Secas*:

Um julgamento normativo do filme Vidas Secas, levando em consideração as diferenças entre os dois meios, as circunstâncias de produção e a distância temporal entre as duas obras, seria inevitavelmente aistórico e criticamente suspeito. Como disse acima, a adaptação é mais uma questão de diálogo e admiração do que de diferenças fundamentais entre os autores. As duas obras são obras-primas, que de modo geral compartilham a mesma perspectiva política. Em termos puramente cinematográficos, o filme de Nelson Pereira dos Santos, com seu sóbrio realismo crítico e seu otimismo implícito, representa o melhor do Cinema Novo na sua primeira fase, encontrando o perfeito estilo para trabalhar a temática explorada.⁹⁷⁴

É necessário também discutir a atualização ao texto original (adaptação) dentro do contexto social em que foi feita - contextos praticamente coincidentes no caso de *Toda nudez será castigada*. Porque, muitas vezes, as adaptações nos colocam diante de problemas que são não apenas estéticos, mas culturais: a maneira como lidamos com a

⁹⁷⁴ JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas Secas*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 57.

literatura, a forma como encaramos o teatro, as delimitações da autoria etc. Ou, pensando de forma ainda mais abrangente:

Mais de um século depois das manifestações de Alencar e Machado, as adaptações continuam a nos colocar diante de problemas irresolvidos da cultura contemporânea, em que as tradicionais hierarquizações entre as expressões artísticas e culturais são constantemente questionadas e em que os limites entre alta e baixa cultura, cultura de massa e cultura erudita, originalidade e cópia são constantemente redefinidos. As adaptações, portanto, estabelecem uma zona de conflito entre formas culturais diferentes, muitas vezes produzidas em tempos diferentes e voltadas para públicos também muito diferentes entre si e bastante heterogêneos. Justamente por estarem nesse terreno conflituoso é que as adaptações colocam questões de interesse, tais como a apropriação e ressignificação de produtos culturais do passado pelos meios de comunicação de massa, projetando-os para diferentes públicos e atribuindo-lhes novas significações e sentidos.⁹⁷⁵

⁹⁷⁵ GUIMARÃES, Hélio. *O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 110.

3. Estética do excesso: morte e decadência na tensão entre o melodramático e o trágico.

“Os personagens de Nelson Rodrigues não falam de sua angústia. Não há neles calma bastante para isso. Do mesmo modo, eles não refletem sobre a realidade – refletem a realidade. Excessivamente dominados pela angústia (e é de supor que idêntico fenômeno ocorra com o autor), têm de livrar-se da carga incômoda da maneira mais simples. E gritam.

Quando o fazem, entretanto, derramam sobre a platéia não apenas o fluido espesso e abstrato de seus problemas individuais como também os terrores e as misérias da sociedade que os gerou. Eis por que mesmo sendo uma aberração e estampando os seus conflitos com um traço que conhece o excesso forçam-nos, ainda assim, a parar e a pensar e nos despertam indagações”⁹⁷⁶.

Se muitos cineastas encontram como principal dificuldade a recriação do texto original num outro contexto, da época de realização do filme, este não foi um problema enfrentado por Arnaldo Jabor na adaptação de *Toda nudez será castigada*, posto que apenas seis anos separam a peça do filme. A primeira impressão transmitida pelo filme aponta justamente na direção contrária deste receio: trata-se de uma obra tão rodrigueana como a peça, sobretudo no que diz respeito ao tempo histórico no qual o filme constrói seu enredo. A análise de Ismail Xavier dá conta da importância de *Toda nudez será castigada*, o filme, para a compreensão da própria poética rodrigueana, no teatro:

*Neste percurso das adaptações de Nelson Rodrigues, tal trama do "ponto de vista" em seu sentido mais estrito encontra sua mais forte construção em Toda nudez de Jabor; o filme mais bem sucedido no diálogo com o dramaturgo.*⁹⁷⁷

Embora não seja a fidelidade encarada aqui como norte do processo de adaptação, é notória a relativa fidelidade do filme à peça de Nelson Rodrigues, sobretudo naquilo que apontamos no terceiro capítulo como as questões narrativas de fábula e trama. O roteiro de Arnaldo Jabor, embora crítico e criativo, respeita quase todos os preceitos alimentados pelo dramaturgo em seu décimo quinto texto teatral, sobretudo o modo como a história se desenrola, idêntica quase do princípio ao fim, e os diálogos, reproduzidos literalmente. Isto significa dizer que, ao mesmo tempo em que preserva as encruzilhadas da dupla tensão

⁹⁷⁶ LINS, Ronaldo Lima. *O Teatro de Nelson Rodrigues: Uma realidade em agonia*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p. 132.

⁹⁷⁷ XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 83.

onde se edifica a peça, sobretudo nas opções estéticas e temáticas adotadas, entre o melodramático e o trágico, entre o grotesco e o cômico, entre os novos valores e o velho mundo, tensões próprias da modernidade orquestrada em sua dramaturgia, o filme dialoga de maneira consistente com o texto original, desviando-se de possíveis obstáculos, revalorizando temas e personagens, construindo suas próprias versões. Nelson Rodrigues, no entanto, permanece à sombra de tudo, por trás da cena.

O grande avanço da adaptação de Arnaldo Jabor, em primeiro lugar, é não ter se deixado levar pelos reducionismos que marcaram, e continuam marcando, os filmes baseados na dramaturgia do autor. No âmbito estético, a opção do diretor não poderia ter sido mais complicada: manter a tensão entre os gêneros que marca todo o percurso da peça, e da dramaturgia rodrigueana. Em vez de optar por uma das vertentes estéticas desenvolvidas por Nelson Rodrigues, cômica, trágica, realista, expressionista, naturalista, melodramática, dentre tantas outras, o cineasta conseguiu abordar cada uma delas em sua completude, exatamente como acontece no texto, dilacerado em tantos acúmulos. Sua grande categoria, no entanto, parece firmar-se na tensão absoluta que mantém entre o melodramático e o trágico sem se valer de qualquer espécie de síntese, simplificadora, como preferiram os (poucos) cineastas que buscaram na tela o mesmo resultado oscilante dos palcos. A escolha, no entanto, exigiu uma série de atitudes e opções.

Em primeiro lugar, a história de Geni, Herculano e Serginho é condensada ao máximo para atingir o mesmo estatuto trágico que consegue no teatro. Se no palco ela se revela, nos primeiros minutos, com um desfecho que já alcançou a ordem do irremediável, o filme acentua esta característica ao transformar o famoso começo no limiar - da tensão, do clima, da história, um recurso tipicamente rodrigueano - numa estética semelhante a um precipitado de sonhos (ou pesadelos). Concentrado em seus pormenores, o roteiro enxuga qualquer tipo de excesso na narrativa para revelar, através da capacidade de síntese e das imagens grandiosas, um drama ainda mais estupefacente. Tecnicamente, Jabor acentua o tempo febril típico da peça com a condensação (ainda maior) da narrativa, aproximando-o, inclusive, do tempo característico do cinema - mais fechado, mais coeso, infinitamente mais enfático.

Temporalmente, Jabor vale-se do artifício de condensação da narrativa para edificar o tempo de *Toda nudez será castigada* segundo pressupostos de Aumont para o tempo

fílmico, enfatizando aquela sensação de tempo que corre sempre, “até mesmo quando tudo parece parado, estagnado, suspenso”⁹⁷⁸. Não parece haver subterfúgios: a história que se desenrola na tela é exatamente o enredo da queda de um homem infortunado, Herculano, interpretado por Paulo Porto, que confunde sua libertação pessoal à vinculação íntima com a infeliz prostituta Geni, de Darlene Glória O estatuto de protagonista transparece com clareza do princípio, quando percorre de carro a orla do Rio de Janeiro, antes de chegar em casa e se deparar com a fita deixada pela prostituta, ao fim, quando acaba de ouvir a confissão de suicídio narrada pela voz grossa de Geni no gravador. A câmara de Jabor, sem dúvida, persegue Herculano, coloca-o no centro da narrativa, acentuando desta maneira um foco já esboçado no teatro. Assim, se foco é entendido nos limites desta pesquisa como “estrutura da fábula perseguida pelo autor durante todo o percurso ficcional”⁹⁷⁹, no cinema a câmara de Jabor tem especial papel para demarcar o título de protagonista de Herculano.

Ismail Xavier acredita que o filme seja dividido em três partes: na primeira delas, a recuperação de Herculano para a vida; na segunda, a introdução de Serginho, o filho; e na terceira, totalmente dominada por Serginho, o relacionamento do garoto com a prostituta.⁹⁸⁰ No universo desta pesquisa, entretanto, o respeito à peça rodrigueana dá-se justamente na idêntica divisão defendida para a peça no capítulo 2: no primeiro ato, o impulso de Herculano para a vida; no segundo, o início da decomposição; no terceiro, e último, a explosão da gangrena, seguida da deterioração completa da família - divisão que resguarda sua posição de protagonista. A inclusão de Serginho na cena central seria, desta forma, apenas a maneira mais rápida de levar a casa pelos ares.

Por mais que no último terço do filme Herculano realmente esteja em segundo plano, do momento em que escuta as primeiras palavras da fita até a percepção concreta do suicídio de Geni é sempre Herculano e sua trágica trajetória em linha descendente quem está no centro da história. Um bom exemplo aparece já na primeira cena longa, após o intróito livremente construído por Jabor, onde Herculano percorre a orla do Rio de Janeiro. Enquanto Nelson Rodrigues opta por um diálogo introdutório entre Herculano e sua empregada, que lhe entrega a fita deixada por Geni, o cineasta nos coloca diante de um Herculano solitário que percebe pelo barulho do gravador que algo ali está fora do

⁹⁷⁸ Cf. Capítulo 3, página 365.

⁹⁷⁹ Cf. Capítulo 3, página 346.

⁹⁸⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 288.

cotidiano ordinário. Embora bastante simples, esta pequena modificação já situa o espectador diante da solidão do protagonista, tão bem caracterizada no texto teatral, justamente uma das marcas do trágico. Assim, na opção de excluir a cena criada por Nelson Rodrigues, *Toda nudez será castigada* apresenta-se na tela já desde os seus primeiros minutos como um filme capaz de refletir a grande perda de um herói:

Neste sentido é que o herói trágico sempre se representa iluminado pela grandeza da perda. E tão solitário e profundo se desvela o itinerário da vida psíquica, que absolutamente impossível se torna atingir-lhe o fundo ou fixar-lhe o limite. Experimentando a transcensão de todo e qualquer caminho, aviando-se impavidamente por toda parte e por lugar nenhum, o personagem tragicamente educado realiza a perigosa travessia da insondável liminaridade em que se atualiza a terrível possibilidade da excursão rumo à inexorável vereda do nada.⁹⁸¹

Para tornar ainda mais contundente o caráter trágico desta solidão, Jabor também retirou do filme duas importantes personagens: o padre e o médico. Se na peça a necessidade da existência dessas personagens parecia residir na importância de tornar claro ao espectador as mudanças de espírito atravessadas pelo protagonista, já que é para o médico que ele expõe claramente seu novo desejo de se casar novamente, e é para o padre que revela os planos de mandar Serginho para uma longa viagem pelo exterior, no cinema essas personagens não têm razão de existir. Ao menos não no cinema de Arnaldo Jabor, que prefere recorrer às imagens para demonstrar as modificações no estado de seus protagonistas: Herculano troca a escuridão de sua casa pelas ruas ensolaradas do Rio de Janeiro, Herculano troca o luto completo pela gravata preta, Herculano passa talco nos pés, Herculano sorri pela primeira vez. Xavier comenta esta opção:

Concentrado na ação e no suspense, o diretor evitou as cenas que não compõem a espinha dorsal da trama. Ou seja, as conversas de Herculano com o médico o com o padre, figuras clássicas de aconselhamento, que são engraçadas pelo kitsch filosófico mas exacerbam o lado sentencioso do teatro de Nelson Rodrigues.⁹⁸²

⁹⁸¹ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Édipo tirano, Édipo Freud: humanismo e cultura*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 122.

⁹⁸² XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 289.

Ao mesmo tempo em que ratifica a posição estética entre o melodramático e o trágico, por exaltar a trajetória dramática e descendente do protagonista através da condensação da narrativa apenas nos fatos mais relevantes, a eliminação das personagens do médico e do padre, construídas para a peça, já que são, sobretudo, diálogos, diminui consideravelmente o caráter "carioca" da nova versão. Se o delegado levado à tela reúne as características típicas do profissional vagamente estereotipado - atarefado, malandro, experiente, preguiçoso, capaz sempre de "dar um jeitinho" -, conforme apontamos no capítulo 2, o médico humanista e o padre moralista eram duas figuras bastante esclarecedoras do Brasil de então. Deixá-las de fora, portanto, não apenas solidifica a imagetização de um ideal rodrigueano, enxugando no texto o que pretende extrapolar nas imagens, como também amortece o caráter "social", no sentido mais amplo da palavra, tão obviamente circunscrito no teatro rodrigueano a partir da década de 60.

A escolha dos cenários e das cores, neste sentido, é bastante elucidativa das opções selecionadas pelo diretor. Há sempre a possibilidade, muitas vezes encarada como "necessidade" pela crítica, de expansão dos espaços quando se adapta do teatro para o cinema, uma atitude encarada como "arejar o texto". No caso específico de Jabor, a ênfase nas demarcações do trágico atravessou também os cenários, já que parece não haver um único espaço de salvação dentro das fronteiras imagéticas do filme. Esta impossibilidade de abrigo rima obrigatoriamente com o universo trágico, já que não pode, nem poderá, existir refúgios e esconderijos para um crime do qual somos nós mesmos os culpados. Desta forma, o Herculano de Arnaldo Jabor, sozinho num mundo sem portas, consegue reproduzir no cinema, um universo disperso, muito mais afeito ao melodrama, a mesma marca trágica que Nelson Rodrigues imprime nele no palco. O filme de Jabor, então, reconstrói através dos novos cenários a velha culpabilidade do herói trágico:

O homem volta-se necessariamente contra o todo da vida, pois obedece às leis de individuação; ele é aniquilado por sua própria natureza, pelo fato de ser o que é.⁹⁸³

A violência explícita tanto na estética melodramática, comentada nas próximas páginas, que expõe claramente a dicotomia bem e mal, quanto na condição trágica inerente

⁹⁸³ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 64.

à inexorabilidade da pulsão e do desejo, parece marcar presença no filme personificada em imagens de violência. Desta maneira, nada mais natural do que a recorrência, durante toda a película, de cores que remetam à morte e ao sexo, como o vermelho das entranhas, presente no batom de Geni, no filtro da lente, nos lençóis da casa onde Herculano morava com a ex-mulher, e o preto da morte, que domina o lar onde mora com as tias desde que ficou viúvo, que tinge suas roupas, que colore seu próprio estado de espírito no primeiro terço do filme. Presentes nos móveis escuros da velha casa, nas tapeçarias e obras de arte do antigo casarão onde viveu com a ex-mulher, nos vestidos bem cortados e sensuais de Geni, no luto fechado e insistente de Serginho, o preto e o vermelho são utilizadas por Arnaldo Jabor para construir em seu filme a idéia da tragédia como o dilaceramento do si, no caso, o si de Herculano.

Para transformar em imagens a trajetória conceitualmente trágica e descendente de seu protagonista, Jabor construiu apenas universos de decadência, microcosmos onde a morte está sempre à espreita e nos quais tudo já parece contaminado, infecto, insalubre. Ao adotar a morte como universo, dialoga claramente com a idéia da peça, chamada pelo autor de "obsessão em três atos", e com a própria concepção rodrigueana de teatro, reafirmando uma máxima de sua poética: "o teatro ou é desesperado ou não é teatro"⁹⁸⁴. Para alcançar seu objetivo maior, ignora a falta de indicações do autor, fato incomum na dramaturgia de Nelson Rodrigues, e transforma a casa de Herculano em um lugar escuro, ermo, repleto de móveis de madeira pesada e parentes empilhados. Embora elucide a condição financeira do protagonista, um "bom partido"⁹⁸⁵, as três tias de luto e o irmão malandro e folgado, Patrício, e, depois, o filho Serginho, sempre junto às tias, apenas contribuem ainda mais para a sensação de clausura operada pela câmara. A casa idealizada por Arnaldo Jabor como lar de Herculano atende às expectativas rodrigueanas, para quem o espaço do convívio doméstico muitas vezes infere ao protagonista a própria decadência da vida, como em *Os sete gatinhos*, onde a casa já desmoronou - um passo além do lar de Herculano, *prestes a* desabar. É, portanto, no "transbordar de realidade"⁹⁸⁶, tão típico da autoria

⁹⁸⁴ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

⁹⁸⁵ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1054.

⁹⁸⁶ Cf. Capítulo 1, página 98.

rodrigueana, que o diretor vai buscar munição para reposicionar na cena do cinema uma “estética do efeito” tão cara à cena teatral rodrigueana.

Revelando um diálogo mais atento com a dramaturgia de Nelson Rodrigues, *para-almém* da peça que adapta, problematizando referências, a casa escura, quase que inteiramente tingida de negro, seja de fato, através dos móveis escuros, ou metaforicamente, através do luto fechado das três tias e do filho, assemelha-se à outra casa rodrigueana, igualmente fétida e embolorada, voltada para o passado: aquela onde Dorotéia aporta quando decide abandonar a prostituição em troca de uma vida decente, na peça homônima. Lá, encontra mulheres que não dormem para não sonhar, vestidas de preto da cabeça aos pés, e uma casa onde não existem camas a relembrar o desejo nem quartos que convidem ao descanso. Recriando o lar como um espaço de decomposição, onde a morte impera como grande "vertigem trágica", onde tudo está apodrecendo, como na peça, Arnaldo Jabor reconstruiu em seu filme, através das facilidades e do apelo das imagens, o verdadeiro palco de obsessões que se completa apenas no âmbito do conteúdo na cena rodrigueana (muito além de *Toda nudez será castigada*). Dentro deste contexto, salta aos olhos uma recriação, totalmente de autoria de Jabor, que concede ainda mais sentido trágico ao filme, reafirmando ao mesmo tempo o caráter expressionista do texto: em nenhum momento aparecem no vídeo as janelas da casa de Herculano.

No pólo oposto, Geni, aparentemente a personagem mais leve da peça, livre ao menos das amarras sociais que tanto sufocam Herculano, parece absorvida por uma realidade não muito distinta. Embora seu universo seja ensolarado, menos lúgubre que a rotina de Herculano, sem tantos cemitérios reais e metafóricos, desde as primeiras cenas, Jabor sugere através da decadência de seu cenário que não está ali o abrigo do protagonista: seu camarim é sujo e vazio, seu batom vermelho está quase no fim, seu bordel é pobre e a boate onde se apresenta todas as noites cantando tango parece apinhada de tipos dos mais bizarros, como o homem que lhe paga apenas para recitar poemas parnasianos e o cliente que cita pontos de física durante o ato sexual (referência à peça *Perdoa-me por me traíres*). Apenas citada no texto, a relação de Geni com os dois clientes é transformada em cena no filme, numa típica transformação criativa da "palavra falada" em "discurso imagético", afirmando a recusa do diretor ao “caráter demonstrativo das palavras”, elemento legítimo da cena teatral, jamais do cinema, conforme apontamos no capítulo 3. O mais interessante

aqui é que Jabor faz questão de preservar a sutileza desses momentos, apresentando-os ou rapidamente ou apenas pelas frestas da porta entreaberta, numa alusão à famosa atribuição de Nelson Rodrigues a ele mesmo: "apenas um menino que espiava o mundo pelo buraco da fechadura"⁹⁸⁷.

O mundo de Herculano deseja estar num outro tempo, como denunciam os fantasmas que o rodeiam: seu carro, a casa onde vive com a família, o tango, as tias, o luto fechado, a sua própria dor. Suas coisas demonstram mais a decadência (subjéctiva) que foi acometido do que o status, ao menos financeiro, que de fato possui. Geni e seu mundo aparentemente destoante de prostituta vistosa e bem arrumada chamam-lhe a atenção logo no princípio, sobretudo porque lá o universo parece transcórrer um tom acima, exatamente o contrário do que está acostumado. O contraste entre o sórturo universo de Herculano e aquela Geni ao menos aparentemente ensolarada ressignificaria o caráter contrastante estabelecido por Nelson Rodrigues entre as duas personagens através de suas falas no palco: ele sempre com a cabeça baixa, os gestos comedidos e as palavras mansas, ela dona de gestos largos e um palavreado repleto de referências sexuais e palavrões. No entanto, ao cruzar a camada da aparência, é um universo desbotado e triste que Herculano vislumbra em Geni, num atravessar duplo de fronteiras: a de Geni, que se revela deteriorada e descrente como ele, a de sua própria vida, que adentra tragicamente num universo que não lhe pertence, de prostituição e sexo livre:

Segundo Hebbel, assim como os pedaços de gelo o herói trágico se desprende de seu contexto original, ultrapassando com isso sua medida e causando a resistência de um outro. Uma vez que, por meio de sua forma modificada, ele contradiz a idéia da vida que flui, o herói trágico precisa sucumbir; embora a sua metamorfose em algo rigidamente isolado não advenha meramente de sua vontade, mas ao mesmo tempo do processo vital objetivo".⁹⁸⁸

O momento, decisivo, em que Herculano decide se envolver com Geni, movido por uma força contrária à de seus valores, mas infinitamente superior, constrói uma das cenas extras, totalmente criada pelo diretor, que melhor dialogaram com Nelson Rodrigues em todo o percurso de suas adaptações. Apenas citado através da voz de Geni no gravador,

⁹⁸⁷ www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

⁹⁸⁸ SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 64.

como lembrança e não ato do presente, portanto, a primeira vez que Herculano procura Geni no bordel da Laura é tratada com minúcias na película. Embriagado pela garrafa de uísque oferecida por Patrício, o protagonista encontra no bordel também uma decadência expressionista que adquire significado sobretudo através do exagero, justamente o tônus do dramaturgo.

Primeiramente, atravessa meio trôpego uma fila de mulheres insinuantes, quase todas seminuas, com os seios de fora e os lábios oferecidos. Em seguida, pára em frente ao quarto de Geni, deparando-se com um corredor imenso em profundidade e mínimo em largura, repleto de homens à espera de sua mais recente obsessão. Dali até o momento em que a prostituta abre a porta, chamando pelo próximo, Herculano permanece caído na porta, com as costas apoiadas numa das paredes e os pés roçando na outra. Esta cena parece expressar a criatividade de mão dupla de Arnaldo Jabor que, não apenas transforma palavra falada em discurso imagético, potencialidades respectivamente do teatro e do cinema, problematizando a "transformação do texto em cena", conforme abordado no terceiro capítulo, como se apropria de uma envergadura estética própria do *operar* do dramaturgo, o expressionismo, para realizar a adaptação plenamente.

Se aproximam-se no caráter violento de corrosão e bolor, sobretudo diante das paredes sutilmente descascadas do quarto de Geni, algo soa estranho a Herculano naquele universo: há luz natural por ali. O contraste, já mencionado no segundo capítulo, entre a necessidade de Herculano, renascer para o mundo, e o desejo de Geni, extinguir-se por completo, aparece no filme de Arnaldo Jabor não apenas como a trágica tentativa de união dos opostos, como acontece na peça, mas também, e sobretudo, personificado imageticamente num intenso jogo de luz e sombra. Enquanto a casa de Herculano é escura e mal iluminada pelas fracas lâmpadas amarelas, dormindo ele, inclusive, num quarto sem janelas, onde estiver Geni ela estará abrindo as janelas para a luz do sol entrar. Pois a acentuação deste contraste, por parte do cineasta, contribui para salientar o caráter trágico do texto, amplificando-o, pondo em relevo justamente a unidade de salvação e aniquilamento que configura todo universo trágico⁹⁸⁹:

⁹⁸⁹ FISCHER, Luís Augusto. *Indivíduo contra a massa: Nelson Rodrigues trágico*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 89.

Uma esfera no qual princípios e valores que se excluem mutuamente podem estar simultaneamente presentes e ser simultaneamente pertinentes. Tais situações fazem os agentes sentirem-se confusos, pressionados e propensos a cometerem erros e enganos.⁹⁹⁰

Desta forma, boa parte das expansões do espaço físico (premissa de toda adaptação do teatro para o cinema) apresenta-se a serviço de apertar e espremer a condição de Herculano, iludido quanto as suas reais possibilidades de salvação. Afastar as cortinas e abrir a grande janela de seu quarto no bordel da Laura é, inclusive, a primeira atitude tomada por Geni quando se levanta após seu primeiro encontro, de setenta e duas horas, com Herculano. Se no palco ela vai dizer a Patrício, na seqüência, que "tarou"⁹⁹¹, no filme bastam as imagens criadas por Jabor (e inexistentes na peça, até mesmo em diálogo): Geni deixa o quarto, enquanto Herculano ainda dorme, e dança alegremente com Odésio, funcionário, no salão principal do bordel, justamente um local iluminado por uma imensa janela de vitral, que vai de um lado a outro da imensa parede, toda colorida. Pela obstinação de acrescentar cenas recriadoras de pensamentos insinuados na peça, favorecendo as potencialidades de seu próprio meio, Arnaldo Jabor parece seguir a cartilha de Xavier, para quem a boa adaptação deve estar sempre no indefinível espaço do *para-além*.

Esses são exemplos que se localizam num ponto-chave - o cinema construindo pontos de vista, confirmando o olhar e o rosto com suas instâncias de expressão fundamentais, procurando ir além do que a cena teatral oferece.⁹⁹²

A questão das janelas pode ser lida à sombra da presença intermitente da morte, um dos nortes do texto rodrigueano, e uma das vertigens desenvolvidas à exaustão por Arnaldo Jabor no decorrer do filme. Quando decide se casar com Geni, Herculano imediatamente tenta apressar a viagem de Serginho para fora do país, a fim de impedir o filho de importuná-lo naquela importante escolha. O projeto fracassa, na peça por causa do padre e das tias, contrários à decisão, no filme exclusivamente por conta da teimosia das tias, que alegam só terem Serginho na vida. Então, Herculano imediatamente instala a prostituta em

⁹⁹⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Os lugares da tragédia*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 11.

⁹⁹¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1065.

⁹⁹² XAVIER, Ismail. *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 85.

sua outra casa, onde morou com a mulher até enviuar. Duas diferenças contundentes marcam a adaptação aqui. Na peça, o período posterior é retratado num *fora de cena*, apenas relatado pela voz de Geni no gravador. Além disso, aquela casa do subúrbio não era o local onde vivia com a ex-mulher, apenas um imóvel que disponibilizava para aluguel: "Eu tenho uma casa, longe da cidade. No subúrbio. Mobiliada, tem tudo lá. A família que estava lá saiu."⁹⁹³

No filme, além de reafirmar o caráter decadente também daquele universo, mais um local que flerta com a morte, Jabor vale-se da sugestão rodrigueana para operar o diálogo apontado por Xavier como crucial para as adaptações: "idéia de filmagem como transplante de efeitos e sentidos". Geni, então, é deixada por Herculano na casa onde, ele promete, morarão juntos em breve. A primeira visão que temos desta casa suspensa no tempo, parada desde a viuvez precoce, perpetuando sua condição de provisório, é a mesma de Geni: um imenso casarão luxuoso e bem decorado, cuja quase totalidade dos móveis está coberta com lençóis brancos, aludindo diretamente a fantasmas, tanto os fantasmas eternos da vida de Herculano, afinal na casa onde ele agora agora, "louco é quem esquece os mortos"⁹⁹⁴, quanto, em última instância, o fantasma principal, que ronda a vida de Serginho e, até tão pouco tempo, a do próprio Herculano, sua ex-mulher, que viveu e morreu ali, naquela mesma casa. A opção de Jabor por situá-la num lugar distante, sem vizinhos, no topo de um morro, não apenas reafirma o caráter de solidão já diagnosticado aqui como retoma a confusão, típica das personagens rodrigueanas, de que basta se esconder do mundo para ser feliz, como se o inferno fosse os outros.

Solitários naquela casa distante, opção cuja responsabilidade recai exclusivamente sobre Arnaldo Jabor, o casal Geni e Herculano da versão cinematográfica dialoga abertamente com a dramaturgia rodrigueana ao personificar o desejo utópico de Glorinha e Edmundo, os irmãos incestuosos de *Álbum de família*. Na peça, é o rapaz quem sugere: "A gente podia ir para um lugar onde não tivesse nenhum conhecido. Tem lugar assim!!"⁹⁹⁵. De certa forma, este microcosmos alheio à sociedade, imune a ela, portanto, é vivido por Geni e Herculano nos dias de idílio erótico na antiga casa do viúvo, espaço não por acaso às

⁹⁹³ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1078.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 1072.

⁹⁹⁵ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 554.

margens da cidade. A ilusão, porém, logo vem abaixo, pois o inferno da poética de Nelson Rodrigues não são os outros, e sim nós mesmos: nós e nossos fantasmas, nós e nossas trapaças, nós e nossos passos em falso. Sozinha em meio aos destroços, vestígios do passado que Herculano teima em resguardar, bem como suas tias e seu filho, Geni arma-se de paciência e retira cada um dos lençóis, assoprando a poeira que se desprende. Ao fim da operação, não hesita em abrir todas as janelas, já torcendo para que o sol, ao menos ele, consiga queimar todas aquelas lembranças e rastros.

A cena anterior, dos lençóis cobrindo os móveis daquela casa suspensa no tempo, uma inclusão totalmente arbitrária do diretor, revela como o próprio filme, a adaptação, consegue dotar de novos significados, e às vezes conceder ainda mais valor, a obra da qual se originou, numa típica ressignificação visual, na qual a plasticidade teatral rodrigueana é redirecionada em suas sutilezas, já que neste caso não há indicações na cena, para uma imagetização cinematográfica que é jaboriana, antes de tudo. Ao fim do quadro, quando Geni faz questão de abrir as janelas mais uma vez, retorna a sugestão de que onde estiver a prostituta, as janelas estarão escancaradas. Por isso, não se leva muito tempo para perceber, ela jamais poderá se manter na casa de Herculano, nem sequer entrar em sua vida sem janela alguma. Uma vida com janelas, inclusive, insinua-se como uma impossibilidade ao próprio Herculano, tanto que sua mulher, que lhe proporcionou esse frescor durante algum tempo, morreu, e ele logo precisou voltar à antiga casa sem janelas, símbolo (cinematográfico) do universo embolorado que insiste em manter de pé.

Os espectros que rondam a peça *Toda nudez será castigada* do início ao fim do texto, conforme escrito no segundo capítulo, readquirem nova força ao serem transplantados para a tela, tanto na alusão feliz dos lençóis brancos quanto na presença mórbida das tias, sempre juntas num luto fechado, arrastando-se de um lado a outro envolvidas com seus terços enormes e suas orações quase sussurradas. A forma dramática de suas aparições, recitando as falas no tom declamado do teatro, "como uma débil mental"⁹⁹⁶, envoltas em lençóis negros, com os rostos fechados sem nenhum sorriso, acaba, inclusive, por assemelhá-las às moiras gregas, três também, antigas divindades legendárias que trabalhavam na roda da fortuna, tecendo, cortando e esticando os fios da vida de cada

⁹⁹⁶ RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sabato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1057.

mortal. Exatamente como as tias de Herculano tentam fazer com a vida dele, exatamente com a morte como obsessão maior, já que sonham constantemente com ela. A única alteração sem sentido, ao menos aparentemente, é a inclusão do nome Neneca para apenas uma delas, o que as desarticulam de um bloco maior, diferenciando-as sem nenhuma serventia - atitude oposta ao esforço empreendido por Nelson Rodrigues em seu texto. Ainda assim, a força da presença das tias no texto serve, também, para acentuar o caráter trágico da obra, afinal "não há tragédia sem a presença ameaçadora da morte".⁹⁹⁷

Por conta da sugestão de um porvir absolutamente incontrollável, além da obsessão de Geni pelo seu futuro câncer no seio, e da absorção de Herculano por um universo, sua casa, à beira da falência irremediável, a morte transforma o texto rodrigueano num verdadeiro palco de obsessões, conforme já comentado na análise da peça. Esta condição da morte como "situação", muito mais do que "ação", é transplantada para o filme em detalhes que não comprometem a sutileza com que o tema é retratado pelo dramaturgo: as tias de luto, a casa sem janelas, o camarim embolorado, o pó dos móveis, o ato do suicídio. Todos esses rastros trazem à tona, repetidamente, o caráter de inevitável que marca a trajetória de Herculano. A aproximação reside, portanto, no caráter deste inevitável, encarado tanto na peça quanto no filme como a força que oblitera as saídas do protagonista, conforme aponta Hans Gumbrecht: "Pois o potencial dessa situação [trágica] se coagulará numa realidade paradoxal somente se certos modos de escape forem bloqueados, ou seja, se todas as possibilidades de desparadoxificação forem negadas"⁹⁹⁸. Para Xavier, os vários sinais de vida e morte apresentados pelo filme nascem sobretudo através da figura de Geni:

O papel de Geni como ponto de condensação do drama se reforça, o que dá maior espaço à interpretação de Darlene Glória, fazendo da prostituta uma personagem solar, de modo a reforçar o impacto de seu rosto inerte ao final, ainda com as marcas do drama, imagem que coroa o sistema de sinais que, ao longo do filme, sublinhou o conflito vida/morte. Tudo confirma Geni como figura positiva maior, embora seu sacrifício não configure nenhuma promessa de redenção, apenas a vitória de uma pulsão de morte a atingir a fúria luminosa que, no

⁹⁹⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Os lugares da tragédia*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 11.

⁹⁹⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Os lugares da tragédia*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 11.

*entanto, carrega também ela própria as falhas que marcam sua atração abismal pela família.*⁹⁹⁹

Mesmo preservando a imanência da morte por toda a hora e quarenta de duração da película, Arnaldo Jabor ainda fez questão de incluir uma cena, totalmente inventada, novamente, onde ela se personifica num *dentro da cena*, fato para o qual o próprio Nelson Rodrigues não se atenta. A cena extra reforça o caráter da morte ao transformar o cemitério metafórico por onde transitam as personagens da peça num cemitério único e real, adotando como cenário um espaço evidentemente próximo ao clima da peça de Nelson Rodrigues, bem como de sua dramaturgia em geral. Em *Bonitinha, mas ordinária*, por exemplo, o dramaturgo dialoga pela primeira vez com outras mídias audiovisuais, optando por apresentar um vídeo com algumas cenas de interação com os atores no palco. Uma das cenas apresentadas no telão é justamente a de um casal mantendo relações sexuais num cemitério, posto que Nelson Rodrigues reconhecia a impossibilidade de se "construir" um cemitério "realista" no palco¹⁰⁰⁰.

Embora na peça o cemitério permaneça no campo do simbólico, muito em parte pelas dificuldades inerentes ao meio, no filme, o cemitério "real" onde Serginho reencontra o pai diante do túmulo da mãe, cena ausente do texto primeiro, sequer em referência, retoma a própria poética rodrigueana como um todo, tecendo uma cadeia de relações que se desenvolve muito além de *Toda nudez será castigada*, em específico, extrapolando-a. Na peça, a primeira conversa entre o viúvo e o filho após o encontro com Geni acontece no próprio quarto de Herculano, onde ele é questionado, ao mesmo tempo, por estar passando talco nos pés e por ter limitado o luto apenas a uma gravata preta. No filme, Herculano visita o túmulo da mulher após ouvir de Geni que ela só manterá relações com ele "casando", "só casando", logo após ela soltar uma "gargalhada de bruxa"¹⁰⁰¹, e lá encontra Serginho, recém-chegado do colégio.

⁹⁹⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 295.

¹⁰⁰⁰ "Edgard olha, fascinado, o túmulo aberto. Na tela, panorama do cemitério. Edgard salta dentro do túmulo".

RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha mas ordinária*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1022.

¹⁰⁰¹ RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha mas ordinária*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1069.

Se somente a criação da cena já ressignificaria muito do caráter da peça, Arnaldo Jabor, no entanto, estende ainda mais o diálogo ao enfatizar, através do sol e da claridade, que o espaço visitado por Herculano é muito mais iluminado e vivo do que a casa onde vive com suas tias e Serginho. No âmbito do processo de adaptação, o que acontece, então, é ainda mais profundo: Jabor transforma em cena um clima, de morte e decomposição, presente em toda a dramaturgia rodrigueana, ao mesmo tempo em que rediscute a inserção deste mesmo clima (de morte) para a compreensão do texto em específico de *Toda nudez será castigada* (posto que após aquela visita ao cemitério, a casa de Herculano se torna ainda mais austera, escura e pesada). A atitude sugere, inclusive, compreensão do fenômeno de adaptação semelhante a considerada “ideal” nos limites desta pesquisa: “pensar a adaptação implica uma elaboração bastante criteriosa do que existe de imagético no corpo do texto teatral que originará o filme posterior”¹⁰⁰².

Patrício, outra personagem secundária do texto, sofre mudanças profundas ao ser transplantado para a tela. Sua nova trajetória deve ser lida juntamente a de Geni, que tem sua condição alterada de forma irrefutável e definitiva pela medida de sua transformação. Num primeiro momento, no âmbito mais superficial do engendramento do filme, Jabor segue sem dificuldade as instruções insinuadas por Nelson Rodrigues no texto da peça, onde Patrício garante: “me tratam como um bicho”¹⁰⁰³. Valendo-se desta declaração, e sem seguir qualquer indicação do autor, já que são inexistentes rubricas nesta direção, o cineasta vai construir em sua adaptação um Patrício sempre descalço, vestido todo de branco, geralmente de pijama, com barbas enormes, fora de moda, e quase sempre acorçado como um animal nos mais diversos cantos da casa.

Curiosamente, como já foi comentado, a personagem de Patrício é uma das poucas da peça, e a única do filme, que conserva uma certa lucidez, numa inversão tipicamente rodrigueana. A interpretação de Paulo César Peréio, selvagem, animalesca, estendendo o naturalismo até o limite do realismo, e algumas vezes ultrapassando a marca da verossimilhança, parece trabalhar com a idéia da imagem como violência, uma violência intensa e sem razão contra o mundo, exatamente como é sugerido na peça. O instinto animalesco da condição humana parece ser uma outra constante do teatro rodrigueano, no

¹⁰⁰² Cf. Capítulo 3, página 341.

¹⁰⁰³ RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha mas ordinária*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1095.

qual os homens se debatem entre a domesticação excessiva desses instintos e a entrega absoluta a eles, sem meio termo. Adriana Facina explicita bem a intrincada relação entre lucidez e animalidade ao defender o que acredita ser um pensamento capital da obra de Nelson Rodrigues:

A visão pessimista de Nelson Rodrigues sobre o homem também se funda na idéia de que a razão dissimula essa condição animal. E a revelação mais explícita dessa animalidade é o predomínio dos instintos no comportamento humano. Para o nosso autor, no entanto, embora essa animalidade seja inerente ao ser humano, ela o desumaniza. Portanto, ao mesmo tempo que é necessário ao homem reconhecer o animal secreto que há em si, é também preciso domá-lo, não permitindo que os instintos predominem.¹⁰⁰⁴

Se no âmbito estético Jabor acentua as características animais de Patrício, insinuadas já no texto, no arranjo das cenas o tratamento destinado ao personagem é bastante diverso do oferecido pelo dramaturgo. No teatro, há um relativo poder nas mãos de Patrício, em parte porque seus olhos são os mais lúcidos do texto, em parte porque ele próprio detém a capacidade de exteriorizar os desejos mais bem guardados das outras personagens. Não se acredita, conforme já foi defendido, numa espécie de poder absoluto, capaz de encaminhar a ação, como defende Magaldi, mas sim, o que não retira sua força, na inegável capacidade de potencializar os acontecimentos, apressando-os.

Na peça, muitas das ações que desencadeiam o cruzamento entre o melodramático e o trágico decorrem de suas próprias sugestões, incitadas como sussurros ao pé do ouvido: é ele quem instiga Herculano a procurar Geni, é ele quem incita Geni a evitar Herculano, é ele quem entrega a Serginho o relacionamento do pai com a prostituta, é ele quem sugere o casamento e o caso posterior, é ele quem conta a Geni que Serginho fugiu com o ladrão boliviano, encaminhando-a para o suicídio, na culminação da derrocada de Herculano. A imensa força da voz de Patrício no curso da peça pode gerar, com toda a razão, aquela dúvida já mencionada (e esclarecida): até que ponto é trágica uma trajetória cujas responsabilidades recaem tantas vezes fora do protagonista?

¹⁰⁰⁴ FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004, p. 262.

Descartando qualquer dúvida quanto ao caráter verdadeiramente trágico do texto de Nelson Rodrigues, Arnaldo Jabor retirou parte da força das mãos de Patrício, recolocando-a ora em Geni, ora em Herculano, e aproximando-se, desta maneira, da nossa interpretação para o limiar estético da peça, entre o melodramático e o trágico, e, por conseqüência, distanciando-se do pensamento de Sábato Magaldi. As modificações são pequenas, mas significativas para o decorrer da história: no hospital, é o próprio Serginho quem decide conversar com Geni, e aceitá-la como madrasta para depois poder trair seu pai; é Serginho quem decide que eles devem se casar; por conseqüência, é a própria Geni quem assiste Serginho fugindo do país junto ao ladrão boliviano. A única cena destoante acontece quando Patrício aparece enviando a foto da prostituta para Serginho, no correio, inexistente na peça, mas bastante didática no filme, como para elucidar o verdadeiro caráter do irmão de Herculano. Desta forma, com o poder de Patrício deslocado para o seu devido lugar, não resta dúvidas ao espectador, desacostumado, ao menos em tese, ao conteúdo trágico do enredo rodrigueano, que a grande responsabilidade, no sentido genealógico do termo dentro da teoria do trágico, é, sim, de Herculano, o que enfatiza ainda mais a idéia de um erro ontológico, que não passa pela razão, como convém aos moldes trágicos:

No magistério da poesia, o trágico se inscreve no próprio ser do mundo e do tempo, não resultando, portanto, de um erro que pode ser evitado pela astúcia da razão filosoficamente educada. O erro genuinamente trágico nada tem de lógico. Pelo contrário, resulta da errância ontológica fundamental da própria vida que não subsiste, senão porque a morte existe.¹⁰⁰⁵

Desta forma, Arnaldo Jabor retira um pouco do maquiavelismo de Patrício principalmente ao poupá-lo da função de revelar o desfecho à prostituta, concedendo às trajetórias de Herculano e Geni - ela em busca da degradação; ele à procura da libertação - uma envergadura ainda mais trágica, o que reafirma nossa idéia inicial. Para o cineasta, a culpa pela deterioração que acomete a vida do viúvo não é do irmão invejoso e sim do seu próprio tempo histórico, envolvido numa tensão por definição já trágica, posto que se firma entre o velho mundo e os novos tempos, bem como dele próprio, caso contrário o caráter trágico estaria enfraquecido. A necessidade de responsabilizar Herculano recai sobre as

¹⁰⁰⁵ SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Atualidade da tragédia grega*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 124.

próprias condições do trágico, que requer, para existir efetivamente, uma impossibilidade de ajuste, posto que o mal resulta de toda tentativa de fazer o bem, afinal, deve pensar o herói, "meu erro foi exatamente a minha intenção":

A tragédia só pode existir se o herói trágico não possuir a possibilidade de desculpar-se pelo seu erro (ou pelo seu diferendo com as demandas da ordem objetiva), mediante a alegação de que seu erro não correspondeu às suas intenções.¹⁰⁰⁶

Ao mesmo tempo em que reafirma a responsabilidade exclusiva de Herculano para o desenvolvimento de sua própria trajetória trágica, a diminuição do poder de Patrício, além de tornar o texto mais conciso, torna o espectador cúmplice da prostituta. Se na peça tudo o que nos é contado advém da própria confissão de Geni, como no filme, lá temos o gravador, pontuando as cenas, a nos lembrar que aquela é a versão da prostituta para os fatos, a sua visão das coisas, fruto da sua subjetividade, única e intransferível, espécie de confissão que vem à galope. No filme, porém, como o gravador aparece enfaticamente apenas na abertura, explicando ao espectador as raízes daquela voz rancorosa, o ponto de vista de Geni torna-se igualmente contundente a medida que arrefece o poder de decisão de Patrício no fluxo da história. Somos cúmplices da prostituta, e colocarmo-nos ao lado dela é uma atitude que remete diretamente a Nelson Rodrigues: como autor, ele sempre se posicionou do lado dos que caíam, sucumbindo, desaparecendo, morrendo. Dentro deste contexto, no segundo capítulo defendeu-se que:

A platéia, por sua vez, aproxima-se do protagonista [Herculano] ao só tomar conhecimento dos acontecimentos junto com o próprio viúvo. Ela compartilha da ignorância de Herculano quanto ao ladrão boliviano, por exemplo.¹⁰⁰⁷

No filme a situação é bastante diferente: a platéia parece cúmplice de Geni, numa significativa mudança de foco. A aproximação com a prostituta, embora acentue o caráter trágico do filme, afinal somos cúmplices daquele que sofre a derrocada, daqueles que erram por conta própria, e não de quem assiste a tudo com distanciamento, como seria o caso de

¹⁰⁰⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Os lugares da tragédia*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 11.

¹⁰⁰⁷ Cf. Capítulo 2, página 233.

Patrício, encontra eco na própria história do cinema na época. Conforme já foi falado, o Cinema Novo pregava o desvelamento do povo, da mesma forma que os cinemas marginais da década de 70 procuravam a colocação no centro de figuras marginais, tipos do *underground* social. Nada mais condizente com essas inclinações do que a opção de aproximar o espectador de uma prostituta carioca, e não da elite, posição onde se destacava Patrício e Herculano. Isto explica, também, a inexistência de qualquer imagem da mulher morta do viúvo, pois, embora ela não apareça na peça, sua presença é tão forte e constante que soaria natural se sua figura se agigantasse na tela. Como no filme o espectador compartilha com Geni suas visões e observações, a primeira companheira de Herculano, um dos pesadelos da prostituta, sobretudo após a luta para se casar com o viúvo, em nenhum momento pode se fazer imagem na tela grande.

A recolocação de Geni num ponto essencial da narrativa, o centro, retoma aquela idéia esboçada no primeiro capítulo de *Toda nudez será castigada* funcionar como um "mundo possível"¹⁰⁰⁸, na expressão de Tânia Pellegrini. Se na peça a narração de Geni, via gravador, confundia-se com o caráter manipulador de Patrício, que articulava os acontecimentos, desmanchando a verdadeira noção de responsabilidade, no filme as contradições se ajustam. Com a prostituta no centro, revelando a subjetividade do seu tempo histórico por trás do precipitado de memórias e declarações, o filme adquire um caráter ainda mais confessional, entregando um "mundo possível" cuja responsabilidade, também aqui, recai unicamente sobre Geni, uma prostituta, uma suicida, uma "marginal".

Confessando alguma coisa, ou seja, despejando a sua verdade, Geni firma-se então como uma espécie de narradora do filme, caráter que se evidencia na película sobretudo após a recolocação do foco da história, agora direcionado às verdades da prostituta. Desta forma, então, Arnaldo Jabor consegue, se não retirar, ao menos enfraquecer uma das dificuldades do meio cinematográfico, comentada no capítulo anterior. Ao mesmo tempo, porém, o redirecionamento do foco narrativo não deixa de ser também uma deformação, posto que retira Herculano do centro, confundindo sua condição de protagonista. A opção de acentuar ainda mais a voz de Geni, que na tela ganha força também por causa do timbre grave da atriz Darlene Glória, revela mais uma vez o diálogo mantido por Jabor com a obra

¹⁰⁰⁸ PELLEGRINI, Tânia. *Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003, p. 20.

rodrigueana, já que, ao mesmo tempo em que modifica substancialmente uma indicação do dramaturgo, o faz para destacar duas outras indicações dele, o trágico e o melodramático, como veremos a seguir.

O filme é narrado da mesma maneira que a peça, sob um ponto de vista na terceira pessoa. Manter esta opção, aparentemente mais trabalhosa no cinema do que no teatro, sobretudo por não se contar aqui com a presença dos gravadores de lá, acentua ainda mais o caráter trágico do texto, resultando na desconfortável sensação de que se está escutando toda aquela história, a de Geni, em sussurros ao pé do ouvido. Um bom exemplo disto está na própria descoberta da fuga de Serginho com o homem que o estuprou na cadeia: se no texto teatral, todos vão ao aeroporto, menos Geni, no filme apenas a prostituta acompanha a partida, o que leva Xavier a afirmar que, para Jabor, "o que importa é o drama de Geni"¹⁰⁰⁹. A descrição da cena, feita pelo pesquisador, retrata como tudo transcorre:

A cena abre-se com os dois caminhando no saguão, Serginho preocupado com livrar-se dela. Os dois despedem-se. O som traz o ruído incômodo de uma turbina enquanto Geni olha o que supomos ser a caminhada de Serginho até o avião. O primeiro plano dela junto ao vidro do saguão a olhar para a pista sinaliza, por uma alteração no rosto, que o choque da partida traz uma dimensão mais insuportável. Geni desanda a chorar (não temos o contracampo). Novo plano do saguão e vemos Geni desesperada junto a uma das colunas de sustentação, enquanto a câmera na mão faz o giro, buscando marcar esse momento especial de dor como vertigem. A amplificação do drama prepara o salto para o banheiro da casa, onde, diante do espelho, Geni corta os pulsos. O sangue escorre pelo ralo da pia, ela desce para a sala e pega o gravador. Começa aos prantos seu discurso. Quando vem a revelação maior - "seu filho fugiu com o ladrão boliviano" -, a imagem retorna ao aeroporto, agora com a explicitação do contracampo sonogado na primeira versão da cena. O tango de Piazzola irrompe na faixa sonora, Serginho e o ladrão acenam para todos com um sorriso (na verdade, para Geni, que é foco do olhar que partilhamos).¹⁰¹⁰

Se tivesse "apenas" realizado um filme trágico, Arnaldo Jabor não estaria construindo um feito inédito na história das adaptações de Nelson Rodrigues, afinal *A falecida*, de Leon Hirszman, como já vimos, também parece adquirir sua diferenciação

¹⁰⁰⁹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 291.

¹⁰¹⁰ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 290.

diante das outras recriações por se situar na sutil encruzilhada entre o trágico e o expressionismo. *Toda nudez será castigada* impressiona esteticamente justamente por não reduzir em nada, absolutamente nada, as referências todas que compuseram o mapa da dramaturgia rodrigueana. Ao contrário das outras adaptações, esta não prioriza o trágico, ou o expressionismo, ou o cômico, ou o erótico, ou o melodramático, ou o violento, ou o bizarro; a versão de Jabor recebe seu posto especial justamente porque se preocupa em negar o caminho trilhado por todas as outras: reduzir, facilitar, selecionar.

Por isso, então, concomitante à envergadura trágica da história e ao realismo processado à moda expressionista, que veremos a seguir, o filme reconstrói-se esteticamente também no embate com o melodramático, situando a narrativa na tensão sugerida por Nelson Rodrigues em todo o seu teatro: entre o melodramático e o trágico. Para conseguir encarnar uma espécie de *operar* melodramático, Jabor apoiou-se em três maneiras de afirmar o gênero. Em primeiro lugar, selecionou recursos técnicos e cenográficos que contribuíram para ratificar esta estética, favorecendo um melodramático visual e imagético praticamente impossível no teatro, ao menos o brasileiro, carente de recursos financeiros, ao mesmo tempo em que "homenageava" o gênero, marcado por alto teor de plasticidade e plena utilização de cenários de impacto e de alta-redundância.

Neste primeiro momento, não encontrou muitas dificuldades, afinal, como aponta Xavier, o melodrama é próprio cinema. A opção de apresentar-se esteticamente em detalhes de cenário, típica do melodrama, estende-se também à interpretação e ao figurino, num segundo momento, trabalhados no filme de Jabor, respectivamente, com os exageros comuns ao gênero, posto que reflete sentimentos exacerbados na dicção exagerada, e com as cores primárias, fortes e plenas de significado, como o vermelho, o verde, o azul:

Os efeitos visuais de impacto, desde o melodrama do século XIX, são embalados por uma trilha sonora melodiosa (o melos do drama), reforçando a expressão das emoções, sua intensidade. É preciso afetar o espectador, "ganhá-lo" para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo "enche os olhos" e ganha sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na "voz muda do coração" e na plena espontaneidade do gesto embora este seja produto de convenções teatrais. Vale na imaginação melodramática a idéia da expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou fisionomia que sublinha uma reação ou uma intenção da personagem, seja pela

simples marca (de nascença ou adquirida) que assinala traços de caráter. Tudo aí se traduz em imagem - o vilão é antes de tudo nos bigodes e na postura insinuante, a heroína é inocente na conformação do rosto e na contenção do gesto, o herói destila virtude no asseio e na presença modesta e respeitosa. A aparência pode enganar mas jamais até o fim. O mundo visível, embora passível de equívocos sem os quais não haveria o drama, é um espelho da moral que termina por triunfar, fazendo valer sua verdade.¹⁰¹¹

O filme mantém a idéia de oscilar entre excessos numa "desmedida" constante, a desmedida encarada pelo cinema da época como significativa para a compreensão do próprio *ethos* nacional. Em seu universo, não há medidas; tudo é fora do limite. Se na peça também não há, aqui nem mesmo as imagens melodramáticas aliviam-se com sutilezas: Geni beija os pés de Herculano, acororado no chão sujo do bordel de Laura; Herculano fica "de gatinhas" na cama da prostituta; Geni contraria o texto primeiro ao chupar com fúria o dedo do viúvo durante o ato sexual, enfim, não há subterfúgios - o que não significa, de modo algum, declarar qualquer coeficiente de apelação na adaptação de Arnaldo Jabor, muito pelo contrário. O cineasta despreza a sobriedade, sim, mas de forma semelhante ao texto. Se não concede sutileza, retirando ou enxugando algumas cenas cuja conformação parece mais adequada ao teatro, onde a diminuição do fenômeno da ilusão diminui também o poder de choque, Jabor recria o mesmo coeficiente melodramático do texto teatral mantendo as cenas originais de exagero, sem acrescentar quase nada a mais, sem tornar cena um *extra* que poderia descambar para o exagero, transformando o *kitsch* estilizado num mero mau gosto borrado e tendencioso.

Sua maneira de preservar o *melodramático*, então, acontece pela expressão direta dos sentimentos na superfície do corpo, seja pelo gesto ou pela fisionomia. Embora o filme apresente inteiramente uma estética do melodrama, dificultando com a ênfase generalizada a diferenciação de suas características, como as películas do diretor espanhol Pedro Almodóvar, algumas soluções precisam ser destacadas, como o filtro cor de rosa que modifica nossa primeira imagem de Geni, quando aparece cantando; o vermelho do batom da prostituta, que a acompanha por todo o filme, como a morte a qual se sente tão atraída; e a própria casa onde Herculano a aloja, imensa, repleta de pinturas fortes, lençóis vermelhos

¹⁰¹¹ XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 94.

e decoração em tons escuros, numa cenografia dramática que costumava encontrar palco apenas no teatro melodramático das culturas mais abastadas.

Da mesma forma que a exclusão de Patrício como peça chave acentua o caráter trágico da história, também minimiza o coeficiente melodramático já que, conforme vimos, o melodrama não apenas comporta como “pede” um excesso de ação, com todas as suas peripécias, falsas pistas, lances inesperados e surpresas, que sempre se ajustou perfeitamente à figura intempestiva do irmão de Herculano, em última instância uma personificação do mal absoluto das vilãs típicas do gênero. Para sanar esta redução, no entanto, Jabor construiu algumas novas cenas que entregaram diretamente a chave de acesso ao universo melodramático. A primeira delas já foi rapidamente comentada acima e traz a primeira apresentação de Geni para o espectador, ou seja, a primeira vez que ela se faz imagem, já que antes “aparece” apenas na voz do gravador e, na seqüência, numa conversa com Patrício em seu quarto de bordel (e não no camarim desbotado idealizado por Jabor, nota-se). Embora no filme esta cena revele fortemente a autoria de Nelson Rodrigues, curiosamente não há, no texto da peça, qualquer indicação nesse sentido.

Geni aparece primeiramente de costas, com um vestido vermelho, de imenso decote nas costas. Já está no palco, iluminada ao mesmo tempo pelos holofotes e por um sutil filtro cor de rosa. Uma música começa a tocar, ela se vira para a câmara e, microfone na mão, mãos na cintura, começa a cantar. Está de batom vermelho, com os cabelos loiros com as raízes escuras aparecendo e já tem os olhos tristes que irão iluminar a expressão de Darlene Glória durante todo o desenrolar do filme, inclusive nos momentos (que deveriam ser) de felicidade. O filtro vermelho que acompanha a primeira aparição de Geni aos seus espectadores acentua ainda mais o caráter dramático de sua história, bem como as noções de morte e salvação que lhe perseguem por todo o texto. O tom melodramático, além da própria figura exagerada da prostituta, acentua-se também com a música que ela canta com os olhos rasos d'água, nada menos do que um tango, dramático por excelência, e um dos gêneros preferidos do próprio Nelson Rodrigues.

A outra cena capaz de reafirmar o caráter melodramático do texto, sem, em momento algum, descaracterizar sua envergadura trágica, acontece no fim da narrativa, quando Geni descobre que Serginho foi embora com o ladrão boliviano que o estuprou na cadeia. Se na peça ela sequer assiste à despedida, sabendo de tudo por Patrício, o que gera

um distanciamento imediato, no filme ela vai até o aeroporto, encarando a cena toda com seus próprios olhos, e lá mesmo chora, entre um soluço e outro, encostada a um dos pilares, numa cena tão melodramática que às vezes causa efeito contrário (o riso em vez do choro). Enquanto chora agarrada dramaticamente ao pilar, a câmara gira ao seu redor, dando conta do desespero abissal que, enfim, acomete a vida da prostituta naquele curto instante. A peça termina neste ponto, com Patrício contando a ela o que descobriu no aeroporto, e Herculano ouvindo tudo aquilo através da fita. No filme, a narrativa se desenrola de maneira bem diferente, e o ato do suicídio se dirige ao centro da cena.

Além de enfatizar o trágico, a maneira como o suicídio é levado à cena remete imediatamente ao melodrama, posto que surge recheado de típicos elementos de suspense. Geni volta para a casa, desesperada, e se tranca no banheiro. Está na frente do espelho, com um barulho de avião ao fundo. A prostituta, então, levanta dramaticamente uma gilete. Olha-se, grita. O avião decola. O sangue vermelho enche o ralo da pia branca. Gritos, ao mesmo tempo em que o sangue continua pingando na louça. Ao fundo, a repetição da frase primeira, que abre o filme e a peça: "Herculano, quem te fala é uma morta". Agora, está agarrada ao lençol branco, todo ensangüentado, com o gravador próximo à boca. Inicia, então, suas confissões, e justamente com a revelação mais dramática: "Teu filho fugiu com o ladrão boliviano". Na tela, aparece pela primeira vez a cena de Serginho e o ladrão boliviano, na escada do avião, debochando da surpresa de Geni com risos escancarados. A câmara volta para Geni, sentada numa cadeira, aos prantos. Ela grita para o gravador: "Vou morrer só".

A cena seguinte ao ato de suicídio preserva os mesmos elementos de suspense, tão tipicamente melodramáticos. Da frase cuja ênfase é a solidão, passa-se diretamente para Herculano, que percorre a orla do Rio de Janeiro dentro de seu carro, com um sorriso fácil e um ar feliz. A câmara volta, então, para Geni, que termina sua declaração, amaldiçoando os seios, e deixa cair o gravador ao chão. Com dificuldade, a prostituta caminha até a escada, enrolada na toalha suja de sangue e já vítima da febre. Na seqüência, o público observa Herculano entrando em casa, e se deparando pela primeira vez com o gravador. Um novo corte mostra Geni se ajeitando na escada, próxima do último suspiro. Herculano, então, ouve a primeira frase: "Herculano, quem te fala é uma morta". No próximo quadro, Geni, morta, com a boca aberta e o rosto suado.

Desta forma, dois discursos finais da peça são transformados em cena através da câmara do cineasta, impulsionados ainda por uma legítima acentuação de efeitos tipicamente rodrigueana. O primeiro, de Patrício, quando ele conta para a prostituta que Serginho foi embora com o ladrão boliviano, é trocado pela imagem da própria Geni assistindo à partida do amante - versão que diminui o poder de Patrício, reafirma o caráter trágico do enredo e posiciona Herculano solitário e dono de seu próprio erro, recolocando as personagens todas em suas respectivas solidões. O segundo discurso é o da própria Geni, que apenas insinua sua morte na fita, lá no início, quando diz "Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei."¹⁰¹² No filme, a sugestão da morte é transformada em ato: Geni se suicida numa cena longa e excepcionalmente melodramática em seus lances plenos de plasticidade e surpresa. Ao mesmo tempo em que reafirma o caráter mórbido do texto do autor, comum a quase todo seu teatro, este *tornar cena*, bem como os outros todos, parece dialogar em contraponto com grande parte das adaptações do teatro rodrigueano que, se não reduzem ao extremo sua obra, mantendo uma ou outra ambigüidade, pouco se preocuparam em transformar palavras em imagens, como apontou Victor Hugo Adler Pereira, em seu ensaio *Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade*.

*As montagens teatrais e adaptações cinematográficas que ignoram os procedimentos de cruzamento entre a visibilidade e a palavra, e os processos de intensificação de sentido instituídos pelas obras de Nelson Rodrigues amortecem o seu efeito, submetendo-as a uma ótica coerente com a produção massiva de mensagens midiáticas e a lógicas redutoras como a da obscenidade.*¹⁰¹³

É possível perceber na modificação deste final a subversão de todas as (débeis) regras de adaptação. Embora o teatro seja o espaço nobre da ação, é na peça de Nelson Rodrigues que algumas das mais importantes atitudes são conhecidas apenas pelo discurso dos outros, ou seja, através de um narrador, ainda que não no sentido restrito do termo. E embora o cinema seja o espaço das digressões, e até mesmo narrações, embora obviamente muito menos capaz do que a literatura, é o filme de Arnaldo Jabor que se preocupa em *tornar cena* aquilo que é apenas referenciado na peça, tornando-se mais "teatral", no

¹⁰¹² RODRIGUES, Nelson. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p. 1052.

¹⁰¹³ PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade*. In *Revista Travessia* (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Edufsc, 1994, p. 215.

sentido de revelar as potencialidades do meio, do que o próprio texto rodrigueano. Talvez seja aqui, então, que o diálogo entre o adaptador e o adaptado se torne mais contundente, mais livre, mais criativo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

As 250 páginas destinadas ao teatro de Nelson Rodrigues, na primeira parte desta tese, e as 150 páginas relacionadas às versões do cinema baseado nas peças do autor, analisadas a partir do terceiro capítulo, parecem revelar não uma ausência de unidade formal, como tal disparidade poderia deixar entrever, mas o próprio princípio de onde partimos: quase trinta anos após sua morte, a trajetória do dramaturgo nos palcos nacionais se transformaria, sem dúvida, numa história de sucesso. As adaptações cinematográficas de seu teatro, ao contrário, insinuam a construção de um percurso marcado por fragilidades e apostas duvidosas que pouco contribuíram tanto para a releitura do universo do autor quanto para a renovação estética do cinema nacional.

A análise do teatro rodrigueano sugere a dupla tensão como singularidade possível de sua poética. O embate firmado por volta da década de 40 entre o país anterior à gripe espanhola, marco histórico eleito pelo autor em suas crônicas, e a nova formação social que começava a despontar com o advento da modernidade, sobretudo após a revolução cultural, parece revelar-se a partir da tematização da tripla decadência, investigada pelo projeto rodrigueano desde seu primeiro texto, *A mulher sem pecado*. Por meio da dramatização da derrocada da família, da Igreja e da experiência, paradigma do pensamento de Eric Hobsbawm para o século XX, suas dezessete peças buscam encenar o caos, o desgoverno de algo incapaz de funcionar em sua plenitude, o mal-estar do descompasso que dota sua civilização de angústia, frustração e desejo.

A aposta principal na constituição deste cenário de derrocada, pautado numa modernização que se confunde com decadência, teria sido o desmantelamento da instituição familiar, demarcado em todo o seu teatro por meio da elaboração de mundos distintos como *Dorotéia*, cujo lar alcança o estatuto de impossibilidade plena, e *Anti-Nelson Rodrigues*, em que a salvação se torna facilitada graças à organização de uma nova família, alimentada pelo amor, por parte do casal formado por Joyce e Oswaldinho. Concomitantemente, a tensão temática presente na obra do autor, retirada de um contemporâneo vislumbrado como incapaz das respostas mais simples, parece ter sido desenvolvida também na reconstrução da crise da fé, sobretudo na personagem de Zulmira, autora da fantasia do

próprio enterro de luxo, e da crítica à dominação cada vez maior do poder jovem, projeto incipiente, que costura sobretudo o *ethos* de suas personagens, como a fragmentada Sônia, de *Valsa nº 6*, e as tantas meninas que se entregam ao sexo e ao dinheiro como se não houvesse outra redenção possível.

A tensão temática proposta na dramatização da impossibilidade presente no paradoxo de um mundo repleto de promessas, ainda que seus indivíduos não consigam se afastar do mal-estar, nem mesmo com todas as reformulações sociais e culturais em andamento, e às vezes até por causa delas, insinua também o desdobramento numa outra tensão, estética agora: posicionar-se *para-além* do melodramático e do trágico, tangenciando limites, sempre. Por meio da oscilação entre as potências melodramáticas e o gênero trágico, o teatro do autor firma-se num *entrelugar* estético, inédito no teatro nacional do período, ao mesmo tempo em que consegue dar conta do afastamento do drama, movimento típico da dramaturgia moderna, segundo teoria de Peter Szondi, alimentando certa tensão perseguida quase sempre como finalidade primeira, jamais apenas como percurso até o alcance de algum tipo de síntese ou simplificação. Esteticamente, seu teatro parece caminhar sobre fronteiras.

O teatro impuro de Nelson Rodrigues consegue amplificar potências contraditórias, muitas vezes paradoxais, acolhendo sem distinção o cômico, o grotesco, o *nonsense*, o expressionismo, além do melodramático e do trágico, dentre tantas outras sugestões, cada qual capaz de render um olhar exclusivo ao universo da pesquisa. Tematicamente, seguindo a mesma sugestão de acúmulo, sua dramaturgia parece operar já numa envergadura dionisíaca ao optar quase sempre pela encenação das crises e rupturas: a derrocada da família, a impossibilidade da fé, o desleixo com a maturidade. Seu ponto de partida seria sempre uma afirmação incomum na história do teatro brasileiro: celebrar a vida é festejar ao mesmo tempo o bem e o mal, revelando a beleza da morte, a feiúra do cotidiano, a potência da dor, seja dos santos ou dos canalhas.

Da mesma forma que seu tempo histórico demarca uma fronteira, contaminada pelo passado ainda presente e pelo futuro já carregado de sombras, a estética desenvolvida em seu projeto teatral também se desdobra em fissuras, marcada ora por escolhas articuladas sobre a preponderância de certo trágico formal, caso de suas “desagradáveis”, numa movimentação quase via síntese, ora sobre um abraço irrestrito aos dois gêneros

fundamentais para sua trajetória, como o melodramático e o trágico, seu principal limiar. As vezes em que transforma suas tensões em compartimentos estanques, caso das “desagradáveis”, com sua configuração formal trágica e seus excessos melodramáticos, parece não conseguir ultrapassar a dialética demonstrativa dos gêneros que se dispôs a manejar. Nas outras vezes, quando ambas as potências aparecem diluídas a ponto de dificultar a análise, alcançaria o estatuto do paradoxo.

A construção de um duplo paradoxo, impossibilitando tanto a busca da felicidade num tempo histórico exclusivo quanto a sintetização em algum gênero em específico, parece ter sido alcançada, com especial resultado, em *Toda nudez será castigada*, peça de 1965, ponto alto de ambas as tensões características do autor. Em primeiro lugar, pode ser considerado o texto em que o autor melhor trabalhou as derrocadas com que definia seu projeto moderno, sobretudo a familiar, tema do qual jamais se distanciou. Ao mesmo tempo, pode ser tomada também como a peça em que o embate entre as potências melodramáticas e trágicas estão problematizadas de maneira tão complexa, sem qualquer tipo de redução, que a constituição de seu *entrelugar* chega a alcançar o estatuto de paradoxo, fato não muito comum no teatro rodrigueano.

Sob a (des) ordem da dupla tensão, a dramaturgia do autor parece demarcar três características fundamentais: avanço histórico, irregularidade estética e incompletude do projeto teatral. O avanço histórico aparece circunscrito em várias posições, e oposições: antes de qualquer definição, Nelson Rodrigues já é considerado o pioneiro de muitas das renovações significativas do teatro moderno brasileiro, inclusive a sua própria instauração, a consolidação de sua tradição e até mesmo a renovação desta tradição, ainda tão frágil, no momento das renovações seguintes. Ao mesmo tempo, a condição de dupla tensão já parece carregar algumas ultrapassagens em sua própria configuração inicial, sobretudo pelo caráter “pós-dramático” de seu abraço irrestrito aos mais diversos gêneros, principalmente os dois principais, opostos em tantas definições, e pela própria temática capaz de desnudar os embates de seu tempo, reproduzindo no palco o mal-estar das personagens para construir na própria platéia o mesmo mal-estar.

A irregularidade pode ser creditada ao acúmulo de sua conformação estética, tensional já em suas raízes. Conforme já foi apontado, durante muitos anos o teatro rodrigueano foi dividido em fases, seja pelo próprio Sábato Magaldi, quem

institucionalizou as etapas através da teoria das “psicológicas”, “míticas” e “tragédias cariocas”, quanto pelos tantos outros críticos que ainda seguem dividindo seu trabalho em antes e depois de *A falecida*, suposto marco da descida do Olimpo. Nesta trajetória, o autor muitas vezes foi considerado irregular justamente pela série de influências que fez questão de trabalhar, sobretudo as referências originárias do próprio gênero teatral. Bárbara Heliodora, por exemplo, resume esta leitura ao apontar que Nelson Rodrigues falha sempre que tenta ser greco-trágico, afirmação já discutida nos capítulos anteriores.

Partindo da teoria da dupla tensão como um possível norte à poética do dramaturgo, é possível assinalar a irregularidade como característica, marca, subversão, e não defeito proveniente de um autoria que experimentou vários caminhos até chegar ao seu destino final, as tragédias de costumes, elaboradas com mais didatismo de fato após *A falecida*. A irregularidade parece ser dado importante de seu projeto não porque demarca os passos em falso do autor mas, sim, porque consegue afirmar a impossibilidade de pureza como certa garantia de sobrevivência de seu próprio estilo. A dupla tensão, portanto, consegue responder tanto pela riqueza de textos como *Toda nudez será castigada*, capaz de encenar certa ambigüidade estética com complexidade, quanto pelos momentos mais marcadamente trágicos, ao menos no âmbito formal, de seu teatro, como as “desagradáveis”, orientadas todas segundo viés já articulado na poética aristotélica, insinuando sempre alguma inclinação à redução estética.

É a demarcação desta poética incapaz de se organizar sob a forma de fronteiras, misturando gêneros e estilos, iluminando a decadência da experiência humana, que parece fazer do *quase* um ponto de partida para o *para-além*, como sugeriu Berta Waldman ao apontar a ambigüidade como mote da dramaturgia do autor. Ao mesmo tempo, também é esta conformação que parece afastá-lo do “drama puro”, articulando a discussão do próprio fenômeno da tragédia tantas vezes armada no palco, como pensou Ângela Lopes Leite em sua pesquisa sobre o trágico no teatro do dramaturgo. Impossibilidade temática, a não ser quando o indivíduo consegue enfim alcançar o amor, a felicidade humana desdobra-se em premissa estética – na encenação da tensão entre o melodramático e o trágico, que se apropria da tematização dos fracassos contemporâneos para articular a ausência de saída agora no âmbito estético.

Parece partir também desta irregularidade, singularidade de seu teatro, jamais defeito, certa incompletude de seu projeto, seja pelas dialéticas urdidas entre o novo mundo e os velhos tempos, entre o melodramático e o trágico, entre o excesso e o cômico, sempre sem solução, a dialética com restos de que trata Nietzsche, seja pelos paradoxos alcançados em tantos momentos, tratando de questões metafísicas próprias do ser humano, como a permanência do mal-estar e a vontade de vida, quase sempre soterrada pelos caprichos de uma época sem poesia, seja ainda pelos restos de que se alimenta, desprezando o cálculo exato, priorizando sempre a movimentação, a fenda e as fissuras, jamais a classificação líquida e certa. Por conta de tal processo complexo, desnudo no palco, é possível afirmar que a dramaturgia rodrigueana (des) organiza seu palco a partir, sobretudo, de alguns elementos que jamais possuiu: a possibilidade de se encaixar em algum padrão de teatro, a capacidade de se deixar perceber como exemplo de algo anterior, seja outro dramaturgo, seja determinada escola característica.

Seu maior avanço, então, parece originar-se do fracasso sugerido por todas as tentativas de classificação de uma dramaturgia maculada em tão diferentes ordens (o novo invadindo a velha vida, o cômico contaminando o trágico, a formalidade da tragédia em contraste com a *mise-en-scène* melodramática das personagens). O posicionamento da dupla tensão como característica fundamental afastaria o perigo da classificação já no momento em que toma a impureza como potência autoral, demarcando sua irregularidade, agora diante de um sinal positivo, e articulando a explicação do fracasso das adaptações, mesmo as que renderam excelentes filmes, como movimentações redutoras de uma poética que parece fazer do paradoxo seu desejo maior, ainda que muitas vezes apenas esboçado, sem conseguir alcançá-lo na prática.

Tal envergadura oceânica, incapaz de se deixar dividir, estruturada segundo contaminação constante por águas diversas, responderia à nossa pergunta inicial, proposta já na introdução: afinal, por que o fracasso? Em quase quatro décadas de trabalho, Nelson Rodrigues criou dezessete peças, quase sempre experiências únicas, embora, paradoxalmente também, seus temas e suas escolhas estéticas fossem quase todas da mesma ordem. Morreu desejando escrever uma autobiografia em nove atos, mas acabou deixando uma dramaturgia que contempla não apenas o seu sujeito como o próprio Brasil contemporâneo, em suas potências e quebras, constituindo-se ainda atual e renovadora.

Diante de tal obra, acrescida com os 2.000 contos de *A vida como ela é...*, as reportagens sobre futebol, as crônicas de memórias e as tantas reportagens policiais e críticas de óperas, o cinema brasileiro parece ter perdido de vista justamente as sugestões capazes de definir a dramaturgia rodrigueana, ao menos na ótica desta pesquisa: a tensão, o embate, o acúmulo, todas as impossibilidades.

A história das adaptações do teatro de Nelson Rodrigues construídas pelo cinema brasileiro parece ser ela própria uma impossibilidade. Pouco se vê do universo do autor nas telas, pouco se percebe de sua ficção, menos ainda se acrescenta a ela. O mais grave é que, ao menos no país, grande parte do público tem seu primeiro contato com o autor através do cinema, o que leva à perpetuação de títulos dos mais descabidos: violento, pornográfico, tarado, maníaco por palavrões. Quase todas fantasias falsas, porém. Respondendo à pergunta inicial, então: o fracasso da trajetória cinematográfica sobre a obra teatral do autor parece surgir da tentativa de “consertar” a tensão típica de sua dramaturgia, “limpando” os excessos estéticos, demarcando a sexualidade apenas na “pornografia”, desviando-se do trágico para abraçar a potência cômica, desprezando o amor como única redenção possível para o mal-estar, pintando a modernidade sem revelá-la em contraste com o tempo ido, sugestiva nostalgia de seus textos. Em última instância, esta tese nos permite apontar que os filmes simplificam a dupla tensão, sintetizando os paradoxos sobre tal ou qual rótulo, dependendo de interesses diversos.

A dupla tensão sugerida aqui como centro do teatro do autor parece explicar, também, a dificuldade de se entrever tal dramaturgia nas sete principais adaptações da história do cinema brasileiro. Com exceção de *Toda nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor, nenhuma delas parece ter sido capaz de reconstruir nas telas as fronteiras temáticas e estéticas do autor. Pior: parecem ter se pautado numa movimentação contrária, corrigindo os acúmulos em reduções (de vários estilos, na priorização de um único) ou excessos (justamente na priorização do único selecionado) de toda ordem. Algumas adaptações sintetizaram a obra primeira numa discussão social, caso de *Boca de Ouro*, por exemplo, filme de Nelson Pereira dos Santos. Embora seja unanimidade nas principais listas das grandes produções do cinema novo, a teoria da dupla tensão consegue rearticulá-lo agora na ordem do fracasso, posto que parece incapaz de reconstruir em imagens o universo

tensional do autor, dificultando, por sua ênfase exclusiva no social, a compreensão das potencialidade de tal dramaturgia.

A falecida, de Leon Hirzsmann, outro filme muito bem cotado pela crítica, enfatizaria o trágico justamente na versão da peça em que a tensão estética configura-se de forma mais explícita, mas não melhor acabada, amplificada ainda pela presença de certa potência cômica que, embora bastante evidente no texto, inexistia no cinema. Ainda que se apresente como um dos grandes produtos do cineasta, demarcando alguma importância já dentro do próprio movimento do cinema novo, não parece ter conseguido nas telas a adaptação do universo multifacetado, pleno de *entrelugares*, entrevisto nesta tese como marca principal do projeto rodrigueano. Tal redução, no entanto, parece atender a um apelo da época, cuja influência maior foi o advento do cinema novo, bem como a ditadura recém-iniciada, que priorizava certa temática social, como *Boca de Ouro*, ao mesmo tempo em que estimulava a ênfase numa aridez vislumbrada como parte do *ethos* brasileiro – o que explica, ao menos em teoria, a necessidade de enquadramento na ordem do trágico.

Outras versões, casos de *Bonitinha, mas ordinária* e *Os sete gatinhos*, sintetizaram numa potência cômica instituindo justamente uma oferta do *excesso*, pornografia no caso, em nada relacionada, e também com pouco a acrescentar, ao erótico sugerido nas linhas do autor. O fracasso aqui porém parece ser duplo: não conseguem dialogar com a dramaturgia de Nelson Rodrigues ao mesmo tempo em que não articularam nenhum passo importante para a história do cinema brasileiro. Tais adaptações, definidas por Ismail Xavier como ícones do “mau gosto”, ainda promoveram outro afastamento duvidoso: alimentaram o mito de dramaturgo maldito incentivando leituras pornográficas, interpretação que o próprio teatro, analisado solitariamente, sem o fantasma das adaptações, não permitiria. Diferentemente dos casos anteriores, que operaram a redução por conta de certa subserviência ao cinema novo, grande renovação estética nacional, estes filmes parecem ter articulado suas sínteses segundo as leis do capital: a pornochanchada era um mercado em ascensão.

Ao mesmo tempo que a teoria da dupla tensão, desenvolvida aqui como característica fundamental da dramaturgia do autor, parece ser responsável pela (re) definição do grupo das sete adaptações agora sob a ordem da debilidade, *Toda nudez será castigada*, o filme, também consegue explicar o fracasso que nos serviu de ponto de partida

nesta pesquisa. Dentro os oito filmes analisados, baseados em sete peças de teatro, a película de Arnaldo Jabor insinua-se como a única capaz de rearticular as tensões típicas da dramaturgia rodrigueana dentro do espaço do cinema. Ao contrário das outras versões, parte do acúmulo e do embate como referências possíveis à estruturação de certo caráter nacional, foco do cinema novo, sua origem, desprezando, no decorrer de todo o seu processo, através de todas as suas escolhas, a síntese, as reduções, as facilidades – num abraço à autoria de Nelson Rodrigues como um todo.

Toda nudez será castigada parece se constituir como a única obra cinematográfica que conseguiu reorganizar um possível universo do teatro rodrigueano nas telas. Não se trata de fidelidade, vale a repetição aqui: trata-se de conseguir promover um diálogo efetivo com a obra do autor, ao mesmo tempo em que atende às potencialidades típicas do meio, ou seja, transformando em imagens um contexto antes prioritariamente textual (ainda que Nelson Rodrigues tenha concedido tanta importância à plasticidade, como já vimos nos capítulos anteriores). O filme, inclusive, afasta a questão do âmbito da fidelidade já a partir do momento em que redireciona o enredo, priorizando as questões de Geni, em detrimento ao forte potencial adquirido por Patrício no teatro, ao mesmo tempo em que articula na cena, com invenção, criatividade e *acréscimos*, parte do mundo de tensão desenvolvido pelo autor em sua dramaturgia, dialogando, inclusive, com outras peças do autor, não apenas a obra de que se origina.

A inscrição do teatro de Nelson Rodrigues dentro das sugestões propostas pela teoria da dupla tensão parece ter sido capaz de oferecer um novo olhar para a dramaturgia do autor, partindo justamente da tensão para compreendê-la, da mesma forma que o autor teria partido da tensão para compreender o mundo, ao menos o seu mundo ficcional. Buscou também, ao mesmo tempo, responder a velhas questões ainda pouco tocadas na academia, sobre o universo periférico à poética do dramaturgo, relacionando as sugestões daqui (a dupla tensão) com as falhas de lá (os filmes que abraçam as peças ao mesmo tempo em que parecem rejeitar seu autor). Em ambas as trajetórias, certa coincidência permaneceu: o ponto alto de *Toda nudez será castigada*, peça de maturidade do autor e, ao mesmo tempo, único filme até então capaz de dialogar com o complexo universo tensional elaborado em seu projeto para o teatro.

No percurso desta caminhada, muitas outras sugestões foram surgindo, sobretudo por partirmos de um ponto de acúmulo, com seus rastros e suas múltiplas referências, sejam temáticas ou estéticas. Muitas delas foram descartadas, para garantir mínima unidade ao texto, enquanto outras foram rapidamente comentadas, como as potências do cômico e do expressionismo, além da categoria do excesso, igualmente relevantes à compreensão do teatro do autor, bem como ao entendimento das adaptações surgidas na seqüência (sobretudo porque muitas delas operaram através de sínteses nessas direções). Embora tenhamos priorizado a tensão entre o melodramático e o trágico, bem como o embate entre os novos costumes e os velhos tempos, é possível continuar partindo da tensão para contemplar diversas outras questões: entre o grotesco e o cômico, entre homens e mulheres, entre o dramático e o épico, entre a casa e a rua, entre o *nonsense* e a transcendência, entre amor romântico e sexualidade acentuada.

Sugestão semelhante acontece no âmbito da temática: os enredos do teatro rodrigueano repetem-se constantemente ao mesmo tempo em que, quase sempre, se reinventam, sugerindo certa dobra sobre sua própria poética, na elaboração de um teatro apto a discutir ele próprio. São as irmãs apaixonadas pelo mesmo homem, os crimes que mancham gerações inteiras, as tentativas de redenção em vidas marcadas pelo excesso, as deficientes que retomam a normalidade física, as famílias que partem de experiências ditadas pela transgressão, os incestos, a interdição da fé, dentre tantas outras situações a que sempre retorna. Algumas dessas inclinações, inclusive, pouco dialogam com a temática sugerida aqui, a múltipla derrocada como movimento típico do século XX.

A oferta de novas possibilidades de leituras durante o próprio percurso da pesquisa, lançadas pela conclusão de certos objetivos, aconteceu também com as teorias relacionadas à tese principal, muitas vezes simplificadas em decorrência do vasto empreendimento (relacionar *todo* o teatro a *todas* as adaptações distribuídas em território nacional). A temática da tripla decadência, articulada em função da teoria do mal-estar de Sigmund Freud, seria capaz de relações ainda mais diversas, sobretudo se relacionada à vontade de vida vislumbrada por Nietzsche como marca absoluta do trágico. Embora a civilização rodrigueana reproduza certo mal-estar tão típico da contemporaneidade, como sugerimos aqui, ele parece se configurar de maneira exclusiva e específica em cada texto, dada a complexidade da autoria do dramaturgo.

Zulmira, por exemplo, a personagem a que dedicamos mais linhas para tratar da celebração da vida, justamente aquela que limita sua existência à busca ininterrupta de uma morte, também parece esclarecer outras tantas personagens, e destas não podemos dar conta (Glorinha, de *Perdoa-me por me traíres*, por exemplo, com sua necessidade aparentemente incompreensível de subversão e sua tendência ao afastamento imediato dos velhos valores). Da mesma forma, Zulmira também parece capaz de explicar, com mais complexidade do que a sugerida nesta tese, por não se tratar deste apenas o nosso ponto de vista, o excesso entrevisto na civilização rodrigueana: exagerados, densos, monstros, moralistas, românticos, animais, regenerados... mas jamais ausentes, jamais distantes da experiência da vida, jamais cansados da exuberância do mundo.

O amor como única forma possível de redenção também pode sugerir desdobramentos múltiplos dentro do conjunto de peças. Ao mesmo tempo em que parece afastar aquela espécie de moralidade tantas vezes atribuída à autoria de Nelson Rodrigues, por se constituir como a salvação possível, de responsabilidade exclusiva de cada indivíduo a quem dá voz, a escassez de seu aparecimento dota tal poética de forte pessimismo, ainda que carregado de esperança, como bem apontou Adriana Facina, capaz de rearticular outras diretrizes esclarecedoras de seu teatro. A importância concedida pelo dramaturgo às personagens no ato da decisão, a sexualidade “abjeta” do contemporâneo ou o amor romântico dos velhos tempos, poderia inclusive influenciar certa releitura direcionada às maneiras elaboradas por sua civilização para interditar este amor, exemplos desenvolvidos com frequência no teatro do autor, e deixados de fora nesta análise, sobretudo pela restrição do foco e a pretensão do empreendimento.

Segundo as premissas levantadas nesta tese, *Toda nudez será castigada* é a peça que funciona, o ponto alto de uma trajetória de tensão iniciada já desde o primeiro texto, com a elaboração de um universo eticamente trágico travestido sob a roupagem melodramática do homem que se finge de paralítico para testar a fidelidade de sua mulher, pura e casta como ele jamais conseguiu enxergar. O percurso até a maturidade parece ter sido apenas esboçado aqui, sobretudo com a análise do teatro “desagradável”, capaz de produzir sínteses (numa formalidade trágica) distantes do acúmulo como objetivo, finalidade de sua dramaturgia. A análise minuciosa dessas falhas, os pontos baixos da carreira do autor, as irregularidades companheiras de sinais negativos, bem como seus desdobramentos em *A*

serpente, a mais concisa de suas peças, também já nos parece capaz de acréscimos valiosos à configuração da dupla tensão.

Nelson Rodrigues foi um polemista, e quase todos sabem disso. Escreveu duas mil histórias sobre a traição feminina, que quase todos conheceram no Fantástico, programa televisivo de alta audiência. Desejou tornar-se um reacionário convicto, e suas tiradas debochadas sobre a esquerda, os psicanalistas e as mulheres quase todo o brasileiro também já ouviu alguma vez na vida, sempre em tom de piada. Sua grande contribuição, porém, embora todas as outras tenham colaborado esteticamente de alguma forma, parece ter sido para o teatro brasileiro, e é justamente este Nelson Rodrigues dramaturgo que quase ninguém conhece. Fora do meio acadêmico, sua obra teatral costuma ser lida em conjunção com seus filmes, o que alimenta aquela série de equívocos já comentados. Desmistificar essas versões, o pornográfico, o tarado, o triste, o dramático, o imoral, o trágico, o debochado, o moralista, sempre solitariamente, como se sua poética sugerisse já de antemão as sintetizações operadas nas adaptações de sua obra teatral, foi o empreendimento desta pesquisa durante os últimos cinco anos.

Nossa trajetória, porém, não poderia se completar sem a construção de um olhar exclusivo sobre tal poética, e é justamente daí, como um eterno retorno, que poderemos partir para novas interpretações capazes de responder a tantas questões ainda presentes na dramaturgia do autor. Não pretendemos, com essas considerações finais, empreender o movimento contrário ao seu teatro, chegando a tal ou qual conclusão, nem mesmo as mais óbvias. Nossa idéia aqui é justamente propor o acúmulo como norte para qualquer pesquisa sobre o teatro do autor, também nesta ordem do acadêmico, não apenas nas adaptações que ainda estão por vir, convidando todos à revisão, à elaboração de outras tensões, à criação de pontos de partidas diversos. A complexa tensão proposta pelo autor em sua dramaturgia merece toda a multiplicidade possível, para sempre: e esta já parece ser uma unanimidade, ainda que ele tenha nos ensinado a odiá-las.

A arte é tão difícil como o amor:¹⁰¹⁴
Miguel Torres

¹⁰¹⁴ VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p. 185.

BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. (trad. Artur Morão) Lisboa: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, Ana Luiza. *O Voyeur Nelson Rodrigues e a Teatralidade do Sexo. In: Travessia*. Revista de Literatura Brasileira. Florianópolis: UFSC, n° 28, 1994.
- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. (trad. Tereza Ottoni) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- ANSPACH, Sílvia. *Nelson Rodrigues: Teatro Vital/Letal*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ARAÚJO, Emanuel. *A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia*. In DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (trad. Jaime Bruna) São Paulo: Cultrix, 1997.
- _____. *Ética a Nicômacos*. (trad. Mário da Gama Kury). 4ª edição. Brasília: Editora UnB, 2001.
- ARMONY, Adriana. *A fome de Nelson*. São Paulo: Record, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. (trad. Teixeira Coelho) São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- ASSIS, Machado de. *Crítica e Variedades*. São Paulo: Globo, 1997.
- ATHAYDE, Tristão de. *Caminhos e Descaminhos*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ATKINSON, Michael. *Veludo Azul*. (trad. Pedro Pap Vasquez e José Laurenio de Melo) Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável [cinema e pintura]*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. (trad. Eloísa Araújo Ribeiro) São Paulo: Papirus, 2003.

ÁVILA, Myriam. *Rima e solução: A poesia nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Annablume editora, 1996.

BALÁZS, Béla. *Nós estamos no filme*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

BANDEIRA, Manuel. *Vestido de noiva*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARBIERI, Ivo. *A voz da literatura e o olho da câmara*. In Letras e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. (trad. Mario Laranjeira) São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____ *O óbvio e o obtuso*. (trad. Léa Novaes) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____ *Rumor da Língua*. (trad. Léa Novaes) São Paulo: Brasiliense, 1988.

BASSANEZI, Carla. *Mulheres dos Anos Dourados*. In DEL PRIORE, Mary (org). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo, 1997.

BATAILLE, George. *O Erotismo*. (trad. Antônio Carlos Viana) São Paulo: L&PM, 1988.

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. (trad. Fábio de Souza Andrade) São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

BENDER, Ivo. *Comédia e Riso*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Alegoria e Drama Barroco. In Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie.* (trad. Sergio Paulo Rouanet) São Paulo: Edusp, 1986.

_____ *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* In LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Cultura de Massa.* (trad. Luiz Costa Lima) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____ *Magia e Técnica, Arte e Política.* São Paulo: editora brasiliense, 1985.

BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro.* (trad. Ana Zelma Campos) Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____ *O dramaturgo como pensador.* (trad. Ana Zelma Campos) São Paulo: Civilização Brasileira, 1981.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade.* (trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria Ioratti) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo.* São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ *O que é cinema.* São Paulo: Brasiliense, 1996.

BORBA, José Cesar. *Vestido de Noiva.* In MAGALDI, Sábado (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira.* 32ª edição. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro.* (trad. Fiana Pais Brandão) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURCH, Noel. *Praxis do Cinema.* (trad. Marcelle Pithon e Regina Machado) São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAMPOS, Paulo. *Os sete gatinhos*. In MAGALDI, Sábato (org). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CANDIDO, Antônio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____ *Dialética da Malandragem*. In *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____ *Ficção e confissão*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ *Formação da Literatura Brasileira*. 9ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____ *Literatura e Sociedade*. 5ª edição. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

_____ *Tese a antítese*. 4ª edição. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CARNEIRO, Geraldo. *Uma alucinação provocada pela febre da utopia*. In Letras e Imagem. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. (trad. Fernando Albagli e Benjamin Albagli) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude & BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. (trad. Teresa de Almeida) São Paulo: JSN, 1996, 2ª edição.

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

CHARNEY, Leo. *Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade*. In CHARNEY, Leo e SCWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. (trad. Regina Thompson) São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COELHO, Caco. *O Baú de Nelson Rodrigues: os primeiros anos de crítica e reportagem (1928 – 35)*. São Paulo: Companhia das Letras: São Paulo, 2004.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. (trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa) São Paulo: Editora 34, 1995.

DEMARCY, Richard. *A leitura transversal*. In GUINSBURG, J. (org) et alí. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003.

D'INCAO, Maria Ângela. *Mulher e Família Burguesa*. In DEL PRIORE, Mary (org.). *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp, 1997.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Cadernos de Tradução*. Santa Catarina: Núcleo de Tradução, 1996.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. (trad. Paulo Bezerra) São Paulo: Editora 34, 2001.

DURST, Rogério. *Geração Paissandu*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. (trad. José Mendes Ferreira) Lisboa: Lisboa, 1972.

_____ *Apocalípticos e Integrados*. (trad. Pérola de Carvalho) São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____ *A semiologia dá um salto de quantidade*. (trad. Teixeira Coelho Netto) In GUINSBURG, J. (org) et alí. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____ *Lector in fabula*. (trad. Atílio Cancian) 2ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____ *Obra aberta*. (trad. Fábio Lira) São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____ *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (trad. Hildegard Feist). 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

EISENSTEIN, Serguéi. *Novos problemas da forma cinematográfica*. (trad. Vinicius Dantas) In XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

EPSTEIN, Jean. *A inteligência de uma máquina*. (trad. Marcelle Pithon) In XAVIER, Ismail. *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

ESPINOSA. *Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

ESQUILO. *Oresteia*. Portugal: Edições 70, 1998.

FACINA, Adriana. *Santos e Canalhas: uma leitura antropológica da obra de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. 4ª edição. Rio de Janeiro: editora Globo, 2001.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855 – 1865*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Literatura em Cena*. In GUINSBURG, J. (org) *et ali. Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. (trad. Álvaro Ramos) Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FISCHER, Luís Augusto. *Indivíduo contra a massa: Nelson Rodrigues trágico*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FLAG, Suzana (Nelson Rodrigues). *Escravas do amor*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

_____ *Meu destino é pecar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____ *Minha vida*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

_____ *Núpcias de Fogo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. (trad. Luiz Felipe Baeta Neves) Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____ *A verdade e as formas jurídicas*. (trad. Antônio Pinto de Carvalho) Rio de Janeiro: Nau, 1996.

_____ *História da Loucura*. (trad. José Teixeira Coelho). 6ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____ *História da sexualidade: a vontade do Saber*. (trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque) Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____ *L'Herménétique du Sujet*. 1ª edição. Paris: Seuil/Gallimard, 2001.

_____ *Microfísica do poder*. (trad. Roberto Machado) Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____ *O que é um autor*. (trad. Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro). São Paulo: Passagens, 1992.

_____ *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. (trad. Ligia M. Ponde Vassallo) Petrópolis: Vozes, 1987.

FRAGA, Eudinyr. *Nelson Rodrigues Expressionista*. São Paulo: Atelier Editorial, 1998.

FRANCIS, Paulo. *Nelson nunca foi um Intelectual*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

FREUD, Sigmund. *Eros e Tanatos*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____ *O mal-estar na civilização*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____ *O princípio do prazer*. (trad. José Octávio de Aguiar Abreu) Rio de Janeiro: Imago, 1997.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____ *Nelson Rodrigues, escritor*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

GATTI, José. *Barravento: a estréia de Glauber*. Santa Catarina: Editora da UFSC, 1987.

GEORGE, David. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. (trad. Magda Lopes) São Paulo: Unesp, 1993.

_____ *As conseqüências da modernidade*. (trad. Raul Fiker) São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____ *Crítica de cinema no suplemento literário* (volume 1). São Paulo: Paz e Terra, 1982.

GOMES, Valdevez Cardoso. *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

GRÜNEWALD, José Lino. *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Um filme é um filme: o cinema de vanguarda dos anos 60*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001, p. 185.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* (trad. Fátima Saadi) São Paulo: Perspectiva, 2004.

GUIDARINI, Mário. *Uma Dramaturgia de Opostos Intercomplementares*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Nelson Rodrigues: Flor de Obsessão*. Florianópolis: Edufsc, 1990.

GUIMARÃES, Hélio. *O romance do século XIX na televisão: observações sobre a adaptação de Os Maias*. In *Literatura, Cinema e Televisão* (org. Tânia Pellegrini). São Paulo: Senac, 2003.

GUINSBURG, J. (org) *et alii. Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Os lugares da tragédia*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. (trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento) São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HANSEN, Miriam. *Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade*. (trad. Regina Thompson) In CHARNEY, Leo e SCWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. (trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves) São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HELIODORA, Bárbara. *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

HOBBSAWN, Eric. *Era dos Extremos: o breve século XX*. (trad. Marcos Santarrita) Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997, 2ª edição.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

HONZL, Jindrich. *A mobilidade do signo teatral*. In GUINSBURG, J. (org) et ali. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003.

HOWARD, David & MABLEY, Edward. *Teoria e Prática do Roteiro*. (trad. Beth Vieira) Rio de Janeiro: Globo, 1996.

HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

INGARD, Romand. *As funções da linguagem no teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) In GUINSBURG, J. (org) et ali. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 151.

JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema, Diálogo e Recriação: O caso de Vidas Secas*. In PELLEGRINI, Tânia (org). *Literatura, Cinema, Televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

KOWZAN, Tadeusz. *Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo*. In GUINSBURG, J. (org) et ali. *Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003.

KURZ, Roberto. *O colapso da modernização*. 3ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 1993.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 7, a ética da psicanálise*. (trad. Antônio Quinet) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

LACERCLE, Jean-Jacques. *Philosophy of nonsense – The intuitions of Victorian Nonsense Literature*. Londres: Routledge, 1994.

LETRA & IMAGEM – *Cinema e Literatura: duas linguagens*. Rio de Janeiro: Uerj, 1994.

LIMA, Luis Costa. *Mimesis e modernidades: formas das sombras*. Rio de Janeiro: graal, 1980.

_____ (org.) *Teoria da literatura em suas fontes* (volumes 1 e 2). 3ª edição. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

LINS, Álvaro. *Uma Tragédia da Memória*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LINS, Ronaldo Lima. *Apenas ali, depois de um túnel!*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LOBO, Luiza. *A Hora da Estrela*. In *Letra e Imagem*. Rio de Janeiro: UERJ, 1994.

LOPES, Ângela Leite. *As Mulheres de Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LUIZ, Macksen. *Um Teatro Desagradável*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

LUKÁCS, George. *Narrar ou Descrever?* In *Ensaíos sobre Literatura*. São Paulo: Civilização Brasileira, s/d/.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: Dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____ *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____ *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global, 1997.

_____ (org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

- _____ *Teatro da obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Global, 2004.
- _____ *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MARCOS, Plínio. *Melhor teatro*. São Paulo: Graal, 2003.
- MARQUES, José Carlos. *O futebol em Nelson Rodrigues*. São Paulo: Fapesp, 2000.
- MASCARENHAS, Eduardo. *Um Verdadeiro Democrata*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MATTOS, Maria Aparecida Hidalgo Fernandes. *O privilégio da autoria e da referência nos estudos sobre a Imagem*. In *Estudos de Cinema (Socine 2 e 3)*. São Paulo: Annablume, 2000.
- MERCADANTE, Luiz Fernando. *20 perfis e uma entrevista*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: artes e ofícios, 1995.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. (trad. Jean-Claude Bernadet) São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo – Rio de Janeiro: Editora Hucitec e Ministério da Cultura/Funarte, 1995.
- MILARÉ, Sebastião. *Nelson Rodrigues e o Melodrama Brasileiro*. In *Revista Travessia* (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.
- MILLIET, Sérgio. *Álbum de Família*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MOLES, Abraham. *O kitsch*. (trad. Sergi Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. São Paulo: Record, 2000.

MOSTAÇO, Edécio. *Costuras de um Vestido*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Nelson Rodrigues: a transgressão*. São Paulo: Cena Brasileira, 1996.

MOURÃO, Maria Dora e LEONE, Eduardo. *Cinema e montagem*. São Paulo: Ática, 1993.

MUSTENBERG, Hugo. *A memória e a imaginação*. (trad. Teresa Machado) In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

MYRNA (Nelson Rodrigues). *A mulher que amou demais*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

_____ *Não se pode amar e ser feliz ao mesmo tempo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Origem da Tragédia*. (trad. Luís Lourenço) Lisboa: Lisboa, 2001.

_____ *A visão dionisíaca do mundo*. (trad. Marcos Fernandes e Maria Cristina de Souza) São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *Crepúsculo dos Ídolos*. (trad. Paulo César de Souza) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____ *Ecce Homo*. (trad. Marcelo Backes) Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 83.

_____ *Humano, demasiado humano*. (trad. Heloisa da Graça Burati). São Paulo: Rideel, 2005.

NOVAIS, Fernando & MELO, João Manuel. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In *História da Vida Privada no Brasil – Volume 4*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, Luis Arthur. *Nelson Rodrigues: Um realismo processado*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Wilton Fred Cardoso. *Nelson Rodrigues: a casa aberta e a disseminação do poder patriarcal*. UFSC: Florianópolis, 2000 (dissertação de mestrado).

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. (trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira) São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____ *A análise dos espetáculos*. (trad. Sérgio Salvia Coelho) São Paulo: Perspectiva, 2003.

PELLEGRINO, Hélio. *Boca de Ouro*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Nelson Rodrigues e a lógica da obscenidade*. In *Revista Travessia* (org. Ana Luiza Andrade). Florianópolis: Edufsc, 1994.

PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, Palco e Letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

PRADO, Décio de Almeida. *Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ (seleção). *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global editora, 1996.

_____ *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Luís André do. *Cacilda Beker – Fúria Santa*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, Cinema e Televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

PELLEGRINI, Tânia (org.). *Narrativa verbal e narrativa visual: Possíveis aproximações*. In
Literatura, Cinema e Televisão. São Paulo: Senac, 2003.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PUDOVKIN, V. *Os Métodos do Cinema*. (trad. João Luiz Vieira) In XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

QUEIROZ, Raquel de. *Nelson Rodrigues na Literatura Brasileira*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RIBEIRO, Léo Gilson. *O sol sobre o pântano: Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha. *Ambigüidade Exemplar*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RIDENTI, Marcelo. *A canção do homem enquanto seu lobo não vem – as camadas intelectualizadas na Revolução Brasileira*. In: *O Fantasma da Revolução Brasileira*. São Paulo: Unesp, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *A cabra vadia – Novas confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

A coroa de orquídeas. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

A falecida. In MAGALDI, Sábato (org.) *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Álbum de família. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *A menina sem estrela*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

_____ *A mentira*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

_____ *A mulher sem pecado*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Anjo negro*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Anti-Nelson Rodrigues*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *A pátria em chuteiras: novas crônicas de futebol*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2001.

_____ *A Serpente*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *À sombra das chuteiras imortais: crônicas de futebol*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

_____ *Asfalto Selvagem – Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

_____ *A vida como ela é*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.

_____ *A vida como ela é...: O homem fiel e outros contos*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

_____ *Boca de Ouro*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*(*org.*). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Dorotéia*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Flor de Obsessão*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

_____ *O beijo no asfalto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *O casamento*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1994.

_____ *O óbvio ululante: primeiras confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

_____ *O profeta tricolor: cem anos de fluminense*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

_____ *O Reacionário*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.

_____ *O Remador de Ben-Hur*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

_____ *Os sete gatinhos*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Otto Lara Rezende ou Bonitinha, mas ordinária*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Perdoa-me por me traíres*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Senhora dos afogados*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Toda nudez será castigada*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Valsa n° 6*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Vestido de Noiva*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____ *Viúva, porém honesta*. In MAGALDI, Sábato (*org.*). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. *Filosofia e Literatura: O Trágico*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____ *O Trágico*. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. (trad. Yan Michalski) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____ *Introdução às grandes teorias do teatro*. (trad. André Telles) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. (trad. Paulo Neves) São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ *Ler o teatro contemporâneo*. (trad. Andréa Sathel M. da Silva) São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *O demoníaco, o caos e o renascimento no teatro de Nelson Rodrigues*. Cascavel: Edunioeste, 2003.

SCHWARTZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____ *Que horas são*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2002.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. (trad. M. F. Sá Correia). Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da Vida Privada no Brasil - volume 3: República: da Belle Époque à Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. (trad. Regina Thompson) In CHARNEY, Leo & SCHWARTZ Vanessa (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SOARES, Mariza de Carvalho e FERREIRA, Jorge. *A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores*. São Paulo: Record, 2001.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 10ª edição. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

SOFÓCLES. *Édipo-Rei*. (trad. Paulo Neves) Porto Alegre: L&PM, 1998.

SOUTO, Carla. *Nelson Trágico Rodrigues*. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.

_____ *O inferno de todos nós*. Rio de Janeiro: Junqueira e Marin, 2007.

SOUZA, Ronald de Melo. *Atualidade da tragédia grega. In Filosofia e Literatura: O Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____ *Édipo tirano, Édipo Freud: humanismo e cultura*. In *Filosofia e literatura: o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

STAM, Roberto. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. (trad. José Eduardo Moretzsohn) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SUSSEKIND, Flora. *Frases e seu fundo falso*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. (trad. Pedro Sússekind) Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____ *Teoria do drama burguês*. (trad. Luiz Sérgio Repa) São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____ *Teoria do drama moderno*. (trad. Luiz Sérgio Rêpa) São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TIGGES, Wim. *An anatomy of literary nonsense*. Amsterdam, 1988.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: Entrevistas*. (trad. Maria Lucia Machado) São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora UnB, 2003.

VELTRUSKI, Jiri. *O texto dramático como componente do teatro*. In GUINSBURG, J. (org.) *et alii. Semiologia do Teatro*. (trad. Teixeira Coelho Netto) São Paulo: Perspectiva, 2003.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. São Paulo: Nova Fronteira.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. (trad. Anna Lia Prado) São Paulo: Perspectiva, 1999.

VIANNA, Antônio Moniz. *Um filme por dia: crítica de choque (1946 – 73)*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2004.

VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

VOGT, Carlos & WALDMAN, Berta. *Vestido de Noiva em Branco e Preto*. In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema* (organização). Rio de Janeiro: Graal, 1981.

_____ *Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.* In PELLEGRINI, Tânia (org.). *Cinema, Literatura, Televisão.* São Paulo: Senac, 2003.

_____ *O cinema brasileiro moderno.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____ *O olhar e a cena.* São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEITEL, Amália. *Nelson Rodrigues: Autor Vital.* In MAGALDI, Sábato (org.). *Teatro Completo de Nelson Rodrigues.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna.* (trad. Betina Bischof) São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Filmes e sites:

www.jornalismo.ufsc.br/nelson_rodrigues

A falecida, Leon Hirzsmann, 1965.

Beleza Americana. Sam Mendes. 1999.

Boca de Ouro, Nelson Pereira dos Santos, 1962.

Bonitinha, mas ordinária, Brás Chediack, 1981.

Cão Andaluz, Luis Buñuel, 1929.

Dogville, Lars Von Trier, 2003.

Memórias Póstumas de Brás Cubas. André Klotzel, 2001.

O beijo, Flávio Tambellini, 1966.

O beijo no asfalto, Bruno Barreto, 1980.

O Homem do Sputnik. Carlos Manga, 1960.

Opinião Pública, Arnaldo Jabor, 1967.

Os sete gatinhos, Neville D'Almeida, 1980.

Perdoa-me por me traíres, J. B. de Tanco, 1983.

Toda nudez será castigada, Arnaldo Jabor, 1973.