



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE-UFRN  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES-CCHLA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS-PPGARC**

**Erickaline Bezerra de Lima**

**ARQUIVOS CENSURADOS DE NELSON RODRIGUES: UMA  
LEITURA CRÍTICA NAS REDES DA CRIAÇÃO**

**Natal-RN  
2016**

ERICKALINE BEZERRA DE LIMA

**Arquivos censurados de Nelson Rodrigues: uma leitura crítica nas  
redes da criação**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha II: Linguagens da cena: Memória, cultura e gênero

Orientador(a): Prof. Dr Naira Neide Ciotti

Natal-RN  
2016

Catálogo da Publicação na Fonte  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes - DEART

Lima, Erickaline Bezerra de.

Arquivos censurados de Nelson Rodrigues: uma leitura crítica nas redes da criação / Erickaline Bezerra de Lima. - 2016.  
173 f: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Natal, 2016.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Naira Neide Ciotti.

1. Teatro brasileiro - Rodrigues, Nelson, 1912-1980 - Dissertação. 2. Crítica de processo - Dissertação. 3. Censura - Brasil - Dissertação. 4. Teatro - Censura - Dissertação. 5. Redes da criação - Dissertação. 6. Arquivo Miroel Silveira - Dissertação. 7. Artes cênicas - Dissertação. I. Ciotti, Naira Neide. II. Título.

RN/UF/S-DEART

CDU 792(81)(043.3)

# **Arquivos censurados de Nelson Rodrigues: uma leitura crítica nas redes da criação**

Erickaline Bezerra de Lima

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Prof. Dr Naira Neide Ciotti.

Natal, 22 de abril de 2016

---

Prof. Dr Naira Neide Ciotti -UFRN  
(Orientadora)

---

Prof. Dr José Sávio Oliveira de Araújo - UFRN  
(Interno ao programa)

---

Prof. Dr Elaine da Graça de Paula Caramella– UNESP  
(Externo à Instituição)

Dedico esta pesquisa a Deus e a minha família, que juntos formam o alicerce das grandes conquistas da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Inicio estes necessários agradecimentos com uma frase do filósofo dinamarquês Sören Kierkegaard, que ilustra esse momento nos dizendo: “A viagem para a perfeição é feita de trem, em boa companhia, e antes que nos apercebamos do trajeto, alcançamos o destino”. Foi por ter tido excelentes companhias durante os anos que decorreram a aprovação do processo seletivo para ser aluna do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFRN, que o resultado de tamanha pesquisa não poderia ser diferente. Foram dois anos de aprendizado em um trem carregado de conhecimento, novas experiências e pessoas incríveis. Os trilhos que definiram o caminho estavam tomados por desafios, recomeços e desvios, mas entre as dificuldades e descobertas que se mostraram durante essa viagem, uma pesquisadora ia surgindo.

Agradeço primeiramente a Deus por estar sempre ao meu lado, protegendo e me guiando em direção à boas escolhas. À minha família, minha e meus irmãos Erickinson Bezerra e Erickarla Bezerra pela paciência e apoio em momentos bons e ruins. Aos professores que fizeram parte da minha trajetória acadêmica até aqui, especialmente à minha orientadora Naira Ciotti, pela parceria e atenção. Aos colegas do mestrado: André Salvador, Ildisnei Medeiros, Renata Otelo, Aldair Rodrigues e os demais, que em situação semelhante à minha, compartilhavam medos e dúvidas, bem como, solidariedade e conquistas. Enfim, aos amigos antigos e novos que de vez em quando perguntavam: - “Como vai indo a dissertação?” E eu, ainda cheia de incertezas próprias de uma pesquisa em andamento, respondia sinceramente: - “Tá indo”.

Bem, só posso dizer a todos que a viagem ainda não acabou, esta dissertação é somente uma das inúmeras pesquisas que virão em torno da área artística, afim de fortalecê-la com reflexões pertinentes. Uma pequena parada na estação do Mestrado, para logo seguirmos rumo a estação do Doutorado e às outras etapas que fazem parte da viagem de trem de uma pesquisadora.

OBRIGADA!

## RESUMO

Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980) autor que introduziu a modernidade cênica no Brasil, também se tornou conhecido por retratar, em suas obras, um mundo obscuro tomado por personagens obsessivos e perturbados, tais características foram decisivas para que a censura do Rio de Janeiro e São Paulo o acompanhassem em toda sua trajetória artística. Nesta dissertação, trazemos à luz processos da censura paulistana, das décadas de 40 a 60, referente à três obras teatrais: *Senhora dos Afogados*, *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro*; os quais foram disponibilizados pelo Arquivo Miroel Silveira – AMS da Escola de Comunicação e artes-ECA da Universidade de São Paulo- USP. Através da abordagem denominada *Crítica de Processo* (SALLES, 2008a), enquanto extensão da Crítica Genética, problematizamos alguns fatores que atravessaram o processo criativo das obras teatrais do dramaturgo. Para tal explanação, fomos guiados pelo conceito de *Redes da Criação*, do qual foi possível propor a construção de uma *rede da criação rodriguiana*, que em nossa leitura abarca: o termo filosófico *deformação* (DIDI-HUBERMAN, 2010); a *autocrítica*; e a Censura. Propomos uma leitura das 17 peças teatrais do dramaturgo e, em particular dos arquivos em censura, uma vez que indicam um momento específico da construção da obra por conterem originais que foram afastados do alcance do autor. No confronto Documentos de processo *versus* obra publicada foram mapeadas diversas modificações. Construimos, portanto, essa complexa rede, delimitada pela nossa leitura crítica, porém, capaz de nos aproximar ainda mais do dramaturgo que marcou uma época e continua na contemporaneidade a nos inquietar com seu *Teatro desagradável*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nelson Rodrigues; Crítica de processo; Redes da Criação; Censura; Arquivo Miroel Silveira.

## ABSTRACT

Nelson Rodrigues (1912-1980) author who introduced the scenic modernity in Brazil, also became known for portraying in his works, an obscure world taken by obsessive and disturbed characters, such characteristics were decisive for the censorship of Rio de Janeiro and Sao Paulo accompany him throughout his artistic career. In this thesis, we bring to light cases of censorship São Paulo, of the 40 to 60, referring to the three theatrical works: *Lady of the Drowned*, *Forgive me for me and betray Golden Mouth*; which were provided by Miroel Silveira Archive - AMS School of Communication and Arts ECA-University of São Paulo USP. Through the process called Critical approach (SALLES, 2008a), as an extension of Genetic Critic, problematize some factors that have gone through the creative process of theatrical works of the playwright. For this explanation, we were guided by the concept of *Creation Network*, which was proposed the construction of a Rodriguean creation, which in our reading includes: the philosophical term deformation (DIDI-HUBERMAN, 2010); self-criticism; and censorship. We propose a reading of 17 theatrical playwright parts and, in particular files on censorship, because they indicate a specific time of the construction work to contain documents that were kept out of reach of the author. In comparison process documents *versus* work published several modifications were mapped. Built, so this complex network bounded by our critical reading, however, able to bring us closer to the playwright that marked an era and continues the contemporary to unsettle us with their unpleasant Theatre.

**KEYWORDS:** Nelson Rodrigues; process critical; Networks of Creation; Censorship; Archive Miroel Silveira.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Imagem 1</b> – Crítica de processo a partir da crítica genética.....	22
<b>Imagem 2</b> – Rede de proteínas interagindo.....	31
<b>Imagem 3</b> - Representação da rede de criação rodriguiana a ser explorada.....	32
<b>Imagem 4</b> - O grupo <i>Os Comediantes</i> na peça 'Vestido de Noiva', 1943.....	39
<b>Imagem 5</b> - Irmã do dramaturgo, Dulce Rodrigues em 'Valsa nº 6', 1951.....	50
<b>Imagem 6</b> - Os atores Milton Moraes, Beatriz Veiga e Ivan Cândido em 'Boca de Ouro', 1960 – versão apresentada no Rio de Janeiro.....	52
<b>Imagem 7</b> - Os atores Cleyde Yáconis (Geni) e Nelson Xavier (Patrício) em 'Toda Nudez Será Castigada', 1965.....	55
<b>Imagem 8</b> - Programa da peça Toda Nudez Será Castigada, 1965.....	56
<b>Imagem 9</b> - A atriz Stella Perry (Lídia) em 'A Mulher sem Pecado' encenada em 1946.....	60
<b>Imagem 10</b> - Os atores Maria Della Costa (Virgínia) e Orlando Guy (Ismael) em 'Anjo Negro', 1948.....	63
<b>Imagem 11</b> - Os atores Orlando Guy (Ismael) e Nicette Bruno (Ana Maria) em 'Anjo Negro', 1948.....	64
<b>Imagem 12</b> – Sônia Oiticica na primeira montagem de Senhora dos Afogados, em 1954.....	68
<b>Imagem 13</b> - Os atores Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso e Leonardo Villar em montagem de A Falecida. 1953.....	71
<b>Imagem 14</b> - O elenco de 'Bonitinha, mas Ordinária', 1962.....	74
<b>Imagem 15</b> - Os atores Neila Tavares e José Wilker em cena de 'O Anti-Nelson Rodrigues', 1973.....	77
<b>Imagem 16</b> - Cláudio Marzo e Sura Berditchevsky durante a peça "A Serpente" (1980).....	79
<b>Imagem 17</b> - Maria de Nazareth, Nelson Rodrigues e Glaucio Gill em cena de 'Perdoa-me por me Traíres.....	83
<b>Imagem 18</b> - A atriz Sônia Oiticica e o dramaturgo Nelson Rodrigues na peça 'Perdoa-me por me Traíres', 1957.....	84
<b>Imagem 19</b> - Fregolente em ação na peça 'Os Sete Gatinhos', com Hélio Ary, Ana Maria Magalhães e Diana Antonaz.....	89

<b>Imagem 20-</b> Requerimento de abertura do processo censório da peça "Senhora dos afogados", note que o carimbo no canto superior consta a data de 4 de março de 1953.....	116
<b>Imagem 21-</b> Parecer da censura sobre a peça "Senhora dos afogados", emitido pelo censor A. Conde Scrosopi.....	117
<b>Imagem 22-</b> Abertura do processo da obra "Perdoa-me por me traíres".....	119
<b>Imagem 23-</b> Carta das senhoras Católicas ao governador de São Paulo Jânio Quadros.....	122
<b>Imagem 24 -</b> Resposta da classe teatral à interdição da peça "Perdoa-me por me traíres".....	123
<b>Imagem 25 -</b> Solicitação para reexame da peça "Boca de Ouro", através da leitura dramática na presença de representantes de diversos setores da sociedade paulistana (página 1).....	126
<b>Imagem 26 -</b> Continuação do documento de solicitação para reexame da peça "O Boca de Ouro' (página 2).....	127
<b>Imagem 27 -</b> Texto censurado (Original), marcado em vermelho o trecho inexistente na versão pública.....	144

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b> - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: alteração nos diálogos dos personagens (Senhora dos afogados).....	135
<b>Quadro 2</b> - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: alteração em diálogo de personagem em “Perdoa-me por me traíres”.....	136
<b>Quadro 3</b> - Comparativo entre os documentos de processo e obra publicada: alteração nos diálogos dos personagens “Perdoa-me por me traíres”.....	137
<b>Quadro 4</b> - Comparativo entre os documentos de processo e obra publicada: alteração no diálogo da personagem em “Perdoa-me por me traíres”.....	138
<b>Quadro 5</b> - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: inserção dos espelhos no diálogo da personagem Avó (Senhora dos afogados).....	139
<b>Quadro 6</b> - Comparativo entre Documentos de processo e obra publicada: segunda inserção dos espelhos em diálogo da personagem Avó (Senhora dos afogados).....	140
<b>Quadro 7</b> - Comparativo entre Documentos de processo e obra publicada: inserção dos espelhos no diálogo da personagem Moema (Senhora dos afogados).....	140
<b>Quadro 8</b> - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: inserção dos espelhos no diálogo da personagem Moema e modificação na fala do personagem Misael (Senhora dos afogados).....	141

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
<b>PARTE 1 - <u>NAS TRAMAS DAS REDES DA CRIAÇÃO: POSSIBILIDADES DE LEITURA CRÍTICA</u>.....</b>	<b>18</b>
1. DA CRÍTICA GENÉTICA À CRÍTICA DE PROCESSO.....	20
2. AS ESCRITURAS CÊNICAS DE NELSON RODRIGUES: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EM REDE.....	27
<b>PARTE 2 – <u>ARQUIVOS DE CRIAÇÃO DO TEATRO RODRIGUIANO</u>.....</b>	<b>34</b>
1. DEFORMAÇÕES NA DRAMATURGIA RODRIGUIANA.....	37
1.1 Ação rodriguiana.....	38
1.2 Forma reacionária.....	58
1.3 Na realidade do teatro desagradável.....	80
2. SOBRE O NELSON AUTOCRÍTICO.....	92
3. CENSURA E (NO) TEATRO BRASILEIRO: DE QUE (ARQUIVO) ESTAMOS FALANDO?.....	104
3.1 Abrindo os arquivos.....	114
3.1.1 <i>Senhora dos afogados</i> .....	115
3.1.2 <i>Perdoa-me por me traíres</i> .....	118
3.1.3 <i>Boca de Ouro</i> .....	124
<b>PARTE 3 – <u>ARQUIVOS EM CENSURA</u>.....</b>	<b>129</b>
1.DOCUMENTOS DE PROCESSO <i>VERSUS</i> OBRA PUBLICADA.....	134
1.1 Dos espelhos em <i>Senhora dos afogados</i> .....	139
1.2 Da censura em <i>Perdoa-me por me traíres</i> : uma intervenção direta sobre a obra.....	142
1.3 Da ausência/presença de <i>Boca de Ouro</i> .....	145
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
REFERÊNCIAS.....	151
APÊNDICE A.....	155

## INTRODUÇÃO

Nesta dissertação nos aproximamos dos manuscritos cênicos do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), identificando aspectos que de certo modo interferiram e agiram sobre eles. Embasados pela abordagem denominada *Crítica de Processo* (SALLES, 2008a) como uma extensão da Crítica Genética e de seus objetivos, abriremos processos da censura paulistana da década de 40 a 60, referente à três obras do autor, afim de problematizar a relação censura-obra-artista.

O jornalista e cronista Nelson Rodrigues inicia sua carreira artística em meados da década de 40, mesmo período em que o teatro brasileiro reinventa as formas de construção cênica e dramatúrgica. Tais fatos não são coincidências, pois a revolução a culminar na modernidade teatral em nosso país, segundo críticos teatrais da época, deve-se a representação da peça *Vestido de Noiva* em 1943 – segunda peça de Nelson. O dramaturgo desconstrói as convenções temporais expondo, nesse texto dramático, três planos distintos que ocorrem simultaneamente em cena: presente, passado e alucinação.

Segundo o próprio dramaturgo, depois de ter vivenciado o sucesso dessa peça ele escolheu seguir um caminho diferente, que não levava a mesma apoteose (RODRIGUES, 1994). Logo, vieram obras teatrais consideradas pelo público como monstruosas por trazer em seu enredo: incestos, assassinatos, suicídios, adultérios dentre outros; temáticas que confrontavam os regimentos morais e éticos instituídos pela sociedade da época.

Devido essa preferência criativa, a censura foi implacável para o *Anjo Pornográfico*, o perseguindo em toda sua vida artística. Se considerarmos somente a censura paulistana, cerca de 15 obras do dramaturgo tiveram sobre elas ações de impugnação, interdição ou supressões. Em um contexto mais abrangente, reiteramos que censura fez parte da realidade artística do Brasil condicionando artistas e suas obras aos ditames de questões políticas, morais e sociais com enfoque estratégico à manutenção do poder vigente. Os documentos censórios abarcam dados importantes da “*via crucis*” que o artista enfrentava para ver sua obra chegar até o público com o mínimo de danos a sua intenção estética.

As pesquisas acadêmicas recentes sobre Nelson Rodrigues e a censura, entre artigos e dissertações, exploram o viés histórico, questões que dizem respeito

as atitudes da censura em uma determinada obra rodriguiana, outras exploram o perfil jornalístico do autor em conformidade com esse momento histórico, como é o caso dos artigos de Mayra Rodrigues Gomes (2007) e de Barbara Heller (2009), e da dissertação de Jorge Petrola Filho (2013). Por fim, há aqueles que dirigem a pesquisa somente ao estudo da censura usando como exemplos diversas obras e autores censurados, nesse viés trago a dissertação de Carla Risso (2012). Diferente destas, a presente dissertação propõe ver de modo mais próximo possível as ações da censura sobre a obra do artista, percebendo em contraponto as possíveis reações geradas pelo autor, afim de amenizar os danos sofridos.

As três obras do dramaturgo Nelson Rodrigues contidos em processos da censura paulistana que iremos elucidar são: *Senhora dos Afogados* (1954), *Perdoa-me por me traíres* (1956) e *Boca de Ouro* (1959); selecionadas pelas especificidades históricas distintas que representam muito bem a forma como a censura agia e como o artista procurava contornar as intervenções gerenciadas. Assim, analisaremos guiados pela *Crítica de Processo*, sendo viável a escolha por analisar geneticamente tais *documentos* em censura, por se tratarem de originais que foram afastados do alcance do autor. Por isso, retirando a possibilidade do dramaturgo intervir sobre essas versões, isto é, qualquer modificação seria concretizada sob outros exemplares, e aqueles estariam congelados no tempo, como indicador de um momento específico do processo criativo.

Convém explicitar que a Crítica Genética é um método de pesquisa relativamente recente, os primeiros estudos genéticos surgem no final dos anos 60, na França e, chegam ao Brasil em meados dos anos 80. Nesta abordagem analítica são levados em consideração os elementos constituintes da obra - sua gênese - ou o que chamamos de processo criativo. O crítico genético visa compreender o caminho percorrido pelo artista na criação, e isso diz respeito à obra enquanto um constructo de ideias, decisões e experimentos que convergem para um mesmo fim. Em sua fase inicial tais estudos se concentravam na análise literária e nos desdobramentos de seu processo, como: cartas, rascunhos, diários etc. E ainda, em estudos de autores específicos da literatura.

Entretanto, contemporaneamente há um movimento expansivo sobre sua prática, a fim de alcançar outras linhas artísticas, como também entender que a obra de arte é permeada pela pluralidade e não linearidade dos elementos que conduzem sua forma. Ou seja, há uma variedade de materiais que podem indicar participação

em um mesmo processo criativo, seja cênico ou não, como por exemplo o entrecruzamento de entrevistas, músicas, pinturas, fotografias, leituras, dentre outras. Nesse sentido, a forma de análise desse material diversificado deve tracejar suas ações na busca pelos vestígios da criação que, às vezes, não estão aparentes na obra, mas que fazem parte de sua genética.

Por essa razão surge a *Crítica de processo*, proposta pela pesquisadora Cecília Almeida Salles, com objetivo de ampliar a dimensão analítica envolvida sobre os materiais genéticos elucidados, para além da história da obra – seu passado – para englobar questões que dizem respeito ao movimento e pensamento em criação. Salles destaca em seu livro *Gesto Inacabado: processo de criação artística* (2007), a continuidade e o inacabamento da obra que se situa no mundo como algo em permanente estado de construção, passível de sofrer influências das mais diversas ordens. Em *Redes da criação: construção da obra de arte* (2008) a autora ampara nossa dissertação através do conceito de *redes*, que nos permite organizar e melhor compreender o que estamos evidenciando sobre as obras teatrais de Nelson. Ao gerar nosso próprio esquema de redes explicitaremos a problemática que circunda essa pesquisa.

Quando se reconhece a dinamicidade do processo criativo de uma obra de arte, torna-se mais fácil vê-la como uma *rede de criação* que abrange um número infinito de elementos que se interconectam rumo a formação do projeto poético do artista. A noção dessa realidade também convoca o crítico de processo a ocupar o lugar de quem precisa delimitar sua pesquisa no estabelecimento de conexões das quais tem referência. Entretanto, isso não quer dizer que a obra se limita naquilo que o crítico expõe, pois, o processo de uma obra não cabe nas mãos de uma única pessoa que a analisa, nosso olhar é tomado por nossa própria finitude e cabe perfeitamente na infinidade da obra – mas o contrário não acontece.

Por esse motivo, expomos essa dissertação como uma pesquisa que não tem a pretensão de montar uma rede completa sobre a criação rodriguiana – tal feito seria impossível – mas, uma rede da qual apresentamos alguns pontos que o olhar crítico conseguiu captar em meio a documentos, livros (biográfico e autobiográfico), obras, fotos, relatos diversos de Nelson Rodrigues e os processos de censura – que atravessam violentamente suas criações. Logo, essa dissertação estrutura-se em três partes que se conectam formando uma única rede.

A primeira parte deste trabalho denominada *As tramas das Redes da Criação: possibilidades de leitura crítica*, abordaremos os fundamentos teóricos que estruturam nossa metodologia de pesquisa. Inserimos, dessa forma, o *Capítulo 1 – Da Crítica Genética à Crítica de Processo*, onde discutiremos sobre esses dois pensamentos, destacando quais os conceitos e principais ideias que nos guiarão nessa imersão ao universo rodriguiano. Existem, todavia, diferenças entre ambas que precisam ser esclarecidas nessa parte do trabalho, de antemão a *Crítica de processo* “certamente nos possibilita examinar com maior acuidade aquilo que se tornou ficção ou os aspectos que estão em proeminência” (SALLES, 2008b, p.169), que estão além do passado das obras.

No *Capítulo 2 – As escrituras cênicas de Nelson Rodrigues: uma proposta de análise em rede*, aplicaremos alguns dos conceitos elucidados na prática, identificando de modo introdutório os elementos que compõe a rede. Com isso, apresentaremos o esquema que ilustra e exemplifica esse importante conceito, fazendo uma analogia com a imagem da rede de proteínas interagindo, que nos sugere as múltiplas interconexões dos elementos envolvidos que agem e reagem entre si – semelhante ao que ocorre no processo criativo da obra de arte e as variáveis que a formam.

O termo *escritura cênica* empregado no título do capítulo e em alguns momentos da dissertação relaciona-se a ação de Nelson Rodrigues de explorar através de sua dramaturgia os elementos da encenação, auxiliando a própria execução dramaturgia-cena junto aos encenadores nas primeiras montagens de suas peças. A escritura pensada, portanto, no sentido derridiano refere-se à ligação: pensamento-ação englobando todas as modalidades de escrita não-fonéticas; ou terminologicamente o que o filósofo denominou *pensamento do traço* (Derrida, 1967, p. 297-318).

Logo trata-se de um termo que explora camadas mais extensas do Teatro, não somente dramáticas, mas outros fatores que Nelson fazia questão de se envolver, de certo modo, isso incidiu no texto na mesma medida que agiu sobre a cena.

Por conseguinte, na parte 2- *Arquivos de criação do teatro rodriguiano*, organizamos em três capítulos cada ponto que compõe a rede. Sendo assim, munidos da importância de tecer essa rede de criação rodriguiana, nos deteremos a refletir sobre o artista diante desse espaço de transformações e relações que é o da criação

da obra de arte, perceberemos como os fatores externos (censura, sociedade) e internos geram confluências sobre ela.

No capítulo 1, intitulado *Deformações na dramaturgia rodriguiana* traremos às 17 obras de Nelson Rodrigues. Através de uma leitura transversal – sem seguir ordem cronológica, nem temática – problematizaremos nessa investigação, diferentes significados retirados do conceito *Deformação*. Conceito empregado pelo filósofo francês George Didi-Huberman para designar que a obra de arte enquanto imagem dialética, “produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*” (idem, 2012, p.173).

Nessa perspectiva, a partir de uma leitura crítica sobre o universo teatral rodriguiano perceberemos as distintas deformidades que autor profere à medida que define seu projeto poético. A cada obra posta ao alcance do nosso olhar de leitores-críticos-artistas veremos estampados nos subcapítulos que seguem, *A ação rodriguiana; Forma reacionária; e a Realidade do teatro desagradável*.

No capítulo 2 denominado *Sobre o Nelson Autocrítico* iremos investigar os escritos autobiográficos do autor publicados em formato de crônicas, na intenção de identificar os momentos em que ele elucida abertamente acerca de suas criações teatrais, refletindo como esse discurso crítico se realiza numa posição autorreferente. Explicitamos a instância *autocrítica* como uma atitude expressa e presente no ato criador, assim como um produto oriundo de uma outra linguagem – no caso de um retorno à obra. É importante salientar que a trazemos não como característica exclusiva de Nelson, mas destacamos o modo como ela é suscitada pelo autor, enquanto elemento presente na nossa *rede*, que interfere mutuamente sobre as obras e os demais elementos.

Ainda, no capítulo sobre *autocrítica*, nos aproximamos da vida pessoal do autor conhecendo alguns acontecimentos cruciais que determinaram, segundo ele, seus gostos estéticos e poéticos. Veremos mais nitidamente sua forma de pensar a existência humana, e, a personalidade marcante de muitos de seus personagens monstruosos.

Então, segue o próximo elemento que compõe a nossa rede em Nelson Rodrigues, no capítulo 3 *Censura e (no) teatro brasileiro: de que (arquivo) estamos falando?* Evidenciamos o ambiente repressor a que estava subjugada a arte teatral e, momento que a censura e Nelson Rodrigues se chocam com seus respectivos ideais. Ao remontar esse trajeto histórico da Censura teatral concomitantemente é exposta

uma discussão filosófica a respeito da ideia de arquivo, utilizando como guia Jacques Derrida em seu livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* (2001). A intenção de enfatizar o arquivo nesta parte da dissertação deve-se ao fato de tentar aproximar ela, enquanto objeto de análise, dos conceitos da Crítica de processo. Pois, não seria o arquivo da censura também um arquivo do artista? Veremos em quais sentidos.

Aprofundaremos a relação de Nelson e a censura nos subcapítulos que se sucedem, onde iremos em 3.1 *Abrir o arquivo* censório de três obras teatrais do dramaturgo, respectivamente: *Senhora dos afogados*, *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro*. Em cada uma delas existem especificidades que acometeram Nelson ao submetê-las obrigatoriamente a um parecer da censura com a finalidade de que viessem a ser representadas. Os arquivos são referentes à censura paulistana da década de 40 a 60, às primeiras tentativas de representação das peças em São Paulo.

Os processos censórios a serem investigados foram disponibilizados pelo Arquivo Miroel Silveira - AMS, localizado na Escola de Comunicação e Artes - ECA da Universidade de São Paulo-USP, onde estão reunidos ao todo 6.147 documentos de censura entre os anos de 1925 a 1970 emitidos pelo Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Referente ao dramaturgo encontram-se 15 processos, incluindo uma peça com nome modificado, conhecida nacionalmente por *Dorotéia* (1950), que nestes documentos, passa a se chamar *Vinde ensaboar vossos pecados*. Esta simples modificação já denota a capacidade de interferência da censura sobre as criações, mesmo que indiretamente.

Com os arquivos da censura em mãos e compreendendo autor e obra através de várias instâncias formadas em *rede*, abre-se às portas para analisar os *documentos de processo* em censura mais detalhadamente através da *Crítica de Processo*. Assim, na parte 3 – *Arquivos de censura*, se concretiza outros aspectos analíticos agindo agora diretamente sobre os materiais selecionados. A discussão se orienta, principalmente sob dados comparativos entre a obra que permaneceu estagnada pela censura e a versão que chegou ao público. Nesse confronto, o crítico profere as interpretações que versam sobre as diferentes modificações realizadas pelo autor, estampadas na obra pública, mas que não se constata na obra reservada pela censura.

Identifica-se nas análises sobre as três obras selecionadas nesta pesquisa modificações variadas, onde em cada obra selecionamos um aspecto para explorar detalhadamente, encaminhando assim os subcapítulos (1.1) *Dos espelhos em*

*Senhora dos Afogados*; (1.2) *Da censura em “Perdoa-me por me traíres”*: uma intervenção direta sobre a obra; e (1.3) *Da ausência/presença em Boca de Ouro*.

Desse modo, as intervenções podem incidir da *censura*, *autocensura* ou da *autocrítica* - quando o artista repensa sobre escolhas técnicas e estéticas de sua obra. Geneticamente, é possível estabelecer hipóteses dos motivos que levaram Nelson a modificar alguns aspectos de suas obras, na maioria delas perceberemos que o autor não foi motivado pela censura, mas guiado por seu olhar crítico sobre a obra (autocrítica). Sendo assim, a partir da *Crítica de processo* comprova-se o quanto Nelson refletia continuamente sobre suas peças de modo a modificar ou acrescentar seguindo, na maioria das vezes, princípios artísticos próprios, mesmo que ainda haja pontualmente imposições externas como as da censura ou indiretas que indiquem *autocensura*. Uma das provas disso é a ação do autor em acrescentar conteúdos nas falas dos personagens independente do que poderia acarretar em termos de censura.

Constitui-se, portanto, um modo de investigar as obras teatrais de Nelson Rodrigues, através de uma abordagem processual, problematizando-a a partir de um material raramente visitado pelos pesquisadores para compreensão da obra de arte, os *documentos de processo criativo* em arquivos de censura. O interessante ao ler a obra rodriguiana é a abertura para outros questionamentos sobre sua constituição e procedimentos cênicos, que nos levaram a agregar ao arcabouço metodológico a abertura dos arquivos. Iniciativa que demonstra a possibilidade de o pesquisador propor novos ângulos de análise e, conseqüentemente participar da construção de teorias.

Assim, temos diante de nós uma complexa rede construída por elementos encontrados ao longo do desenvolvimento da pesquisa, que nos possibilitou conhecer alguns dos fatores externos e internos que influenciaram o autor na progressão de suas obras teatrais. Todos os aspectos destacados nessa rede de conexões foram problematizados, de modo que a cada ponto explorado fosse possível conhecer mutuamente o dramaturgo, sua vida, seus interesses artísticos (projeto poético) e como a censura se insere – enquanto espaço de interferência direta e indireta nesse contexto. Assim se justifica essa complexa *rede*.

**PARTE 1**

**NAS TRAMAS DAS REDES DA CRIAÇÃO: POSSIBILIDADES DE LEITURA  
CRÍTICA**

Esta pesquisa se configura a partir do estudo de obras censuradas do dramaturgo brasileiro Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980), para análise dos materiais – arquivos – que iremos explorar nos próximos capítulos desta dissertação usufruiremos da *crítica genética* em sua abordagem processual. Conquanto, nesta parte, objetivamos trazer a discussão os principais conceitos que nos guiarão no decorrer da pesquisa, bem como apresentaremos a estrutura de análise em *rede* (SALLES, 2008) proposta para leitura crítica das escrituras do *Reacionário*. Assim, compreenderemos o modo como o teatro rodriguiano pode ser trazido à contemporaneidade, enquanto real objeto de análise.

## 1. DA CRÍTICA GENÉTICA À CRÍTICA DE PROCESSO

Nesta dissertação, optamos pela abordagem analítica da *crítica de processo* que embora seja parte extensiva da *Crítica Genética*, possui procedimentos que distinguem seus interesses de reflexão. Lidaremos com materiais genéticos em censura, que poderiam sem nenhum problema ser denominados manuscritos, porém, iremos fazer referência a tais materiais como *documentos de processo*. Ocorre que seguimos problematizar não somente a condição histórica de interferência censura-obra-artista, mas as implicações variadas que também compõe o processo criativo de Nelson Rodrigues, na dinâmica e nas relações.

Perante esse ideal o conceito *manuscrito* que designa terminologicamente *aquilo que é escrito a mão*, passa a significar para a análise genética qualquer material que indique relação com o objeto de estudo, independentemente se é de natureza literária ou não. Entretanto, nesse caso, para Cecília Salles (2008a, p.39) o termo que melhor representaria a diversidade dos materiais angariados seria *documentos de processo*, pois:

Seria difícil continuar falando de esboços, maquetes, vídeos, contatos, projetos, roteiros, copiões, esboços, ensaios, partituras, como manuscrito. Buscou-se outro termo, que desse conta da diversidade das linguagens. *Documentos de processo* pareceu cumprir essa tarefa. Acredito que esse termo nos dá mais amplitude de ação. Fica claro que os manuscritos dos escritores são documentos dos processos de criação literária.

O conjunto de *documentos de processo*, bem como de *manuscritos* recebem o nome de *Dossiê*, etapa em que o geneticista reúne um material significativo sobre uma obra para então iniciar suas interpretações (HAY, 2007). Quanto a isso, podemos pensar a respeito das artes consideradas efêmeras, como a Dança e o Teatro. Para ambas as formas, os vestígios da criação encontram-se na maioria das vezes na experiência corpórea do artista, visto que se tratam de artes cênicas constituídas primariamente a partir da presença do corpo do ator ou bailarino em cena. Mais do que as formas habituais de registro que o crítico genético pode ser valer entre anotações, diários, fotografias e filmagens sobre a obra, há o contato com o próprio processo criativo em tempo real.

Diante desse panorama fica evidente as formas analíticas que caracterizam a Crítica Genética desde o momento de seu advento até os dias de hoje. A busca por

vestígios materiais da criação, assemelha-se à atividade do arqueólogo, um retorno à obra, escavando seu processo. Por outro lado, existe a possibilidade de acompanhar o artista no ato da criação *in loco*. É justamente essa versatilidade que cede a *Crítica de processo* diferentes espaços de atuação e maior liberdade para o crítico em sua análise, devido as opções que se mostram tão variadas quanto o material artístico com o qual se defronta. Em ambas as formas:

É feito um acompanhamento teórico-crítico dos percursos de produção, por meio de uma abordagem fenomenológica. A atenta observação dos documentos propicia o estabelecimento de relações entre as informações oferecidas pelo documento, assim como entre os documentos e a obra entregue ao público. (SALLES, 2008, p.54).

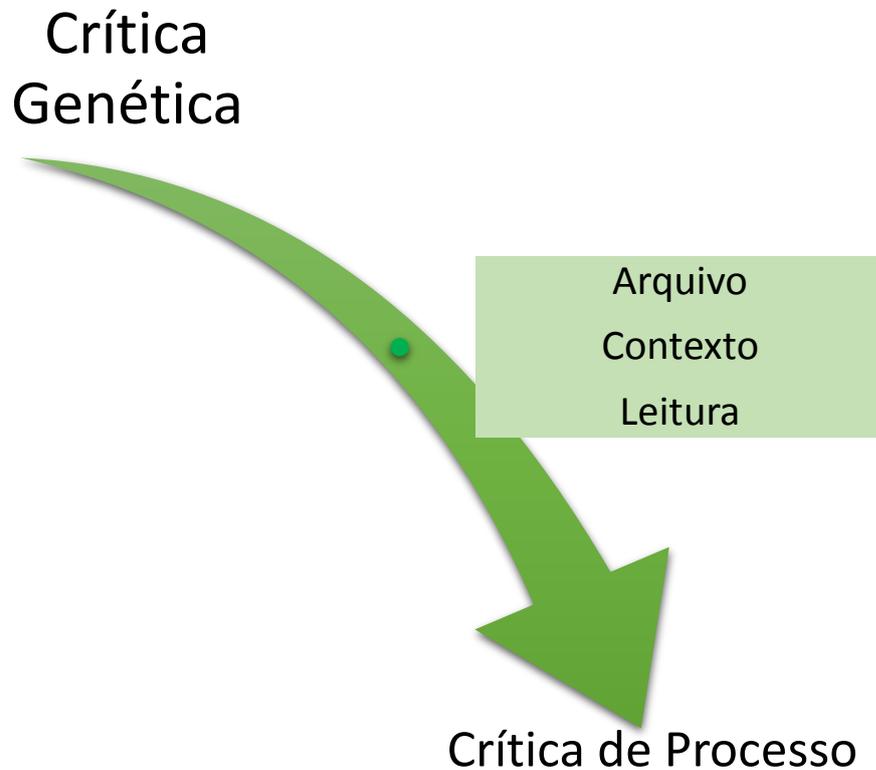
A partir daí percebemos como o pensamento em torno da crítica genética se reconfigura no olhar de Cecília Salles, além disso vemos um deslocamento de interesses. A perspectiva inicial dos estudos genéticos, introduzidos pelas alemãs Almuth Grésillon e Louis Hay, percorriam a noção de *processo* principalmente como “um processo de leitura, e não de um autor, mas do geneticista. Os manuscritos não constituem em si um processo: é na leitura desses documentos que um processo será construído” (PINO; ZULAR, 2007, p. 27). Por outro lado, mais do que a reconstituição é preciso problematizar o movimento que caracteriza o fazer artístico, segundo Salles (2008b) os elementos de construção da obra nos possibilitam pensar relações complexas e isso deveria ser valorizado em uma análise genética.

Em *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística* Cecília Almeida Salles (2008a, p.15), nos diz ainda que é necessária essa transposição de limites e sua adequação às outras fontes de criação porque “esse é o caminho para os estudos genéticos sobreviverem no século XXI”. Por essa razão que a Crítica Genética continua em pleno desenvolvimento de ideias, constituindo assim, um espaço profícuo para pesquisa sobre este meio de análise em consonância com suas aplicações.

Assim, podemos entender a existência da *Crítica de processo* a partir da Crítica Genética, como algo nascente da necessidade de abranger em sua análise outras questões mais próximas do fazer artístico, enquanto objeto de problematização. Sem se desvincular da crítica genética totalmente, a crítica de processo traz para si alguns de seus princípios, tais como: aspectos históricos que podem ser considerados também em uma análise processual (contexto); *Documentos*

de *processos/manuscritos* (arquivos); e a Interpretação do crítico sobre os arquivos (Leitura). Observe na ilustração abaixo como se percebe essa distinção:

Imagem 1 crítica de processo a partir da Crítica Genética



FONTE: elaborado pela autora da dissertação.

A intenção de deslocar interesses foi um dos aspectos decisivos para se pensar uma nova forma de análise genética que, justamente, priorizasse o processo criativo do artista para além dos bastidores ou gavetas, como retorno ao passado, mas que fosse sobretudo, um acompanhamento prático e atento ao que se está à frente. Nesse sentido, a partir da crítica genética nasce a abordagem denominada *crítica de processo* (imagem 1), a qual se focaliza a problematizar o percurso de criação do artista discutindo e compreendendo suas limitações, materiais, plano poético e estético, dentre outras, em consonância com aspectos variados da relação artista-obra.

Em suma, a *crítica genética* se pauta na reconstituição da leitura e a *crítica de processo* agrega isso, mas estende seu interesse à valorização da mobilidade e

desorganização natural das etapas de criação – tentando situar a posição do artista em cada etapa de sua criação. Como nos complementa Salles (2008b, p.182):

A perspectiva processual, se levada às últimas consequências, não se limita, portanto, a documentos já produzidos, que, portanto, pertencem ao passado das obras. Ficou claro que estavam sendo construídos instrumentos teóricos, que se ocupam de redes móveis de conexões. Ao olhar retrospectivo da crítica genética, estávamos adicionando uma dimensão prospectiva, oferecendo uma abordagem processual. Surge, assim, a crítica de processo.

A *crítica de processo* e seu teor prospectivo, que Cecília Salles afirma acima, cede a possibilidade de investigar a obra levando em consideração um sistema de relações – ou melhor o que ela chama de *redes de criação*. “Tenta-se refazer a rede, para se aproximar mais do processo de criação. Ao mesmo tempo, as permanentes referências a temas ou exemplos anteriores ou futuros evidenciam a não linearidade dos eventos constitutivos da criação” (idem, p.185). São índices que são trazidos à luz e que exprimem um *gesto inacabado*, questões da obra que para o artista ainda poderiam ser dissolvidas e desenvolvidas, mas que em decorrência do próprio processo, de fatores externos ou internos agem e interferem na obra.

O termo *índice* se adequa a essa questão, pois os materiais de criação, são índices que conduzem nossa reflexão pelos meandros do processo criativo. Diante dos vestígios não se pretende buscar coerências ou linearidades, mas entende-lo no próprio caos: em sua desorganização, fragmentação e descontinuidade. Se desfaz, nesse sentido, o mito do ponto originário, de inspiração divina ou musa que introduz o surgimento – quase que instantâneo – da obra de arte. (SALLES, 2008a)

Um fator primordial que sustenta a *crítica de processo* são os registros dos artistas, estamos lidando com uma materialidade que pela sua diversidade de origem e destino, sai dos limites do manuscrito para *documentos de processo criativo*. Logo, cabe ressaltar que o crítico não tem o domínio total dos elementos que compuseram a obra, mas alguns materiais pontuais desse trajeto, o que não se torna uma limitação para pesquisa – pelo contrário, agrega possibilidades de pensar aquele índice em contraponto à versão que chegou ao público. Portanto, “o crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo; conexões entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado” (SALLES, 2007, p.17).

Segundo Salles (2007), os registros do artista se sustentam entre os aspectos de *armazenamento* e *experimentação*. O primeiro é um material, muitas vezes rudimentar, reservado pelo artista como algo que não foi trabalhado em detalhes, uma variação da versão original – geralmente é nessa condição que são feitas escolhas do que segue ou não como traço vivo na obra. Sobre esse quesito, realizando um paralelo com o material de análise desta pesquisa concernente aos processos de censura sobre uma obra rodriguiana, temos em mãos um original da peça que por incumbência da lei foi levada à censura, e armazenada forçosamente – tornando-se um índice da criação.

Já a forma de *experimentação* dos *documentos de processo*, consiste na insistência da técnica, através de testes das hipóteses escolhidas para contorno da obra. “Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas” (SALLES, 2007, p.18). Sistematizando essas duas condições entremeadas na análise dos *documentos de processo*, tais aspectos são determinantes para tecermos o que a pesquisadora denomina *redes da criação*.

A obra de arte, portanto, é fruto de relações internas e externas ao artista, reconhecendo essa dialética natural da arte é possível problematizar os índices encontrados nos *documentos de processo*. Por isso, o termo *redes da criação* nos será fundamental nesta pesquisa pois, baseará as perspectivas trazidas sobre as obras teatrais rodriguianas. De acordo com Salles (2008b, p.17), o conceito *redes da criação*:

Parte da necessidade de pensar a criação como rede de conexões, cuja densidade está estreitamente ligada à multiplicidade das relações que a mantém. No caso do processo de construção de uma obra, podemos falar que, ao longo desse percurso, a rede ganha complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas.

A crítica genética através de uma abordagem processual – *crítica de processo* – nos fornece uma forma diferenciada para lidar com o material que dispomos. É com esse arcabouço metodológico de investigação, centrada nas relações diversas e fundamentada na materialidade, que trataremos algumas questões para serem pensadas sobre o acervo teatral de Nelson Rodrigues.

Se pensarmos sobre a estreita relação entre a vida de Nelson e suas obras teatrais, agrega-se a ideia de que “por meio dessa abordagem da vida do autor e da ‘vida’ do texto que é estruturada pela narrativa, percebemos todo o interesse – e as

dificuldades – do encontro de duas perspectivas, genética e genérica”, (VIOLLET, 2013, p.17). Isso nos remonta a discussão que será abordada na *Parte 2* desta dissertação, onde será realizada uma análise do discurso autocrítico de Nelson Rodrigues a partir de seus escritos autobiográficos em forma de crônicas, considerando este aspecto como um dos nós que tecem a *rede de criação* do autor em relação às suas obras. Adentra-se a perspectiva da intertextualidade, levanta-se para isso as seguintes indagações:

Sobre quais documentos, quais livros, quais arquivos se baseiam os autobiógrafos para construir uma representação de si mesmos? E sobre qual modo diferentes textos se comunicam, se entrelaçam para produzir um novo texto (VIOLLET, 2013, p. 22).

Os aspectos genéticos que estão contidos em obras autobiográficas apresentam-se como um frutífero material para o crítico genético, pois encontra-se em jogo “as experimentações, os procedimentos de controle, as modulações referenciais, as diversas operações, com a linguagem (e seus obstáculos) e a memória, ou as diferentes instâncias de um ‘eu’ que escreve” (idem, 2013, p.22). A partir daí podemos refletir sobre censura e autocensura nesses tipos de escrita, dos quais pressupõe a disposição e o critério de escrever sobre si próprio, e por esse motivo, exige do escritor a contínua e necessária reflexão daquilo que será posto publicamente. Eis que transparece um outro nó da rede que iremos tecer sobre Nelson, a relação da censura, que evidentemente tem seu lugar no trajeto artístico do autor, por atravessar violentamente seu caminho artístico tentando interromper o fluxo natural de criações rodriguianas. Por isso, ao seguir a perspectiva da *crítica de processo* percebemos a necessidade de problematizar isso através do processo de censura das obras.

Dos documentos de censura, nos apropriamos da noção de *archivo* em Jacques Derrida que será problematizado no capítulo 3, mas mediante esse conceito relacionado à crítica genética encontra-se o artigo das autoras Lea Hafter e Verónica S. Luna com o título *Los movimientos del archivo: Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética* (2014), que procura evidenciar o conceito na perspectiva derridiana, trazendo em pauta cinema e literatura. Assim, questionam de forma que também contempla nossa pesquisa:

¿Por qué nos preocupa reunir la dispersión? ¿Cuáles son los movimientos que reconfiguran el archivo, y sus alcances? ¿Qué sucede cuando la crítica genética no implica, necesariamente, el trabajo con manuscritos? Nuestro archivo, disperso e invisible, es aquel que con una lectura guiada por coordenadas hasta el momento improbables recorre e interpela al archivo ya existente, y así reúne la dispersión mediante un movimiento que a la par configura un nuevo archivo. (Idem, p. 62).

O que emerge de tais questionamentos é o movimento inerente ao processo criativo, e que tanto interessa a *crítica de processo*, de fato o arquivo não é algo estático, devido sua abertura de estar sempre se reconfigurando em acordo com o interesse do arquivista (dono do arquivo). Contudo, quando este arquivo pertence ao domínio de uma instituição referente a censura temos um arquivo capaz de congelar seu conteúdo por longos anos, assim, ao solicitar a obra de arte para que faça parte de si, a afasta do verdadeiro autor – o impedindo de gerenciar modificações naquela versão. Seria um arquivo sobre um novo arquivo?

Configura-se, portanto um modo de investigar o teatro rodriguiano, trazendo à luz uma documentação importante de ser analisada (arquivos em censura-manuscritos - escritos autobiográficos) a partir de uma leitura em rede.

## 2. AS ESCRITURAS CÊNICAS DE NELSON RODRIGUES: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE EM REDE

Para iniciar o mapeamento da leitura em rede é preciso conhecermos mais acerca do nosso objeto, quanto a isso começemos por destacar que a obra de Nelson Falcão Rodrigues (1912-1980) evidencia uma realidade que se constitui como absurda, ora como fatídica. Uma característica que reconfigura os moldes convencionais de pensar o mundo e as relações sociais. Quando criança, de acordo com o jornalista Ruy Castro (1996), já apresentava certo fascínio por situações cotidianas, mas em suas redações escolares nunca se prendia à objetividade dos fatos, fantasiando elementos dramáticos para tornar o assunto considerado corriqueiro, em algo extraordinariamente interessante e atípico.

Não é novidade que na Rua Alegre, na Aldeia Campista - sua primeira morada ao se mudar com a família para o Rio de Janeiro - presenciou quando criança histórias de adultérios entre seus vizinhos. E foi na escola que demonstrou o talento que desenvolveria mais tarde em suas peças teatrais, como ele nos revela: “Com oito anos incompletos, eu contava um adultério [...]. O marido saía e a mulher, nas barbas indignadas dos vizinhos, chamava o amante” (RODRIGUES, 1994, p.146). Ao ler as obras do autor vemos que esta é uma das situações mais retratadas por ele, Adriana Facina (2004, p.135) no diz que:

O adultério, presente em quase todas as suas peças, é sempre cometido pela mulher. Porém, algumas vezes, a traição é vista como algo justificado, como um comportamento que tem origem na solidão ou nos maus tratos recebidos pela mulher.

Aos 13 anos, começa a trabalhar como jornalista da coluna policial no *Correio da manhã*, sua primeira nota foi sobre um atropelamento (CASTRO, 1996). A objetividade dos fatos não o prendia e sua imaginação corria mais longe que a realidade. Na verdade, há um esforço reflexivo na formulação de um texto, que trouxesse as marcas de sua criatividade. A evidência do atropelamento é empregada em pelo menos três obras do autor: *Vestido de Noiva*, *Viúva, porém honesta* (1957) e *Beijo no Asfalto* (1960), em ambas, é fato determinante para o desenrolar dos conflitos.

Assim, Nelson Rodrigues tinha como habitat o meio jornalístico e a exigida prática de escrever sobre a realidade do Rio de Janeiro, onde morava desde a

infância. Sua experiência com a escrita se dava à margem da máquina de escrever, e junto a ela, uma carreira era construída em diversos campos do jornalismo, entre a coluna policial, cultural, esportiva e diária; dentro das redações dos jornais: *A manhã*, *A crítica*, *Correio da Manhã*, e por fim, *O globo*. A consequência de tamanha experiência jornalística influenciou nitidamente todo o teatro rodriguiano, algo confessado pelo autor em suas crônicas (RODRIGUES, 1994).

O estopim da carreira artística de Nelson Rodrigues se deu em meados da década de 40, quando no mesmo período o teatro brasileiro reinventa as formas de construção cênica e dramática. Tais fatos não são coincidências, pois a revolução a culminar na modernidade teatral em nosso país, segundo críticos teatrais da época, deve-se a representação da peça *Vestido de Noiva* em 1943 – segunda peça de Nelson Rodrigues. O dramaturgo desconstruiu as convenções temporais expondo, nesse texto dramático, três planos distintos que ocorrem simultaneamente em cena: presente, passado e alucinação.

A fama de gênio do teatro desencadeada pela mencionada peça, deu lugar a fama de *Anjo pornográfico* a partir das temáticas que circundavam suas obras seguintes, mais precisamente tudo tem início com *Álbum de família* (1945), envolvendo em massa assassinatos, adultérios e incestos. Assim as demais obras, em sua maioria, seguiram a mesma preferência temática sendo geradas quase que em fluxo contínuo. Já com um número significativo de peças reunidas, o autor batiza o acervo de *Teatro desagradável*.

Na época, essa preferência artística fez com que Nelson se tornasse um dos artistas mais conhecidos pela censura do Rio de Janeiro e de São Paulo<sup>1</sup>, locais onde boa parte de suas peças tiveram suas primeiras montagens. Em defesa de si e de suas criações ele argumentava: “Não sou pornográfico. Pelo contrário, me chamo de moralista. O único lugar onde o homem sofre e paga pelos pecados é em minhas obras” (RODRIGUES, 2011, p.105).

A partir da visitação às suas obras teatrais juntamente com uma problematização de cunho filosófico será explorado o conceito de *imagem dialética*, do filósofo francês Georges Didi-Huberman, onde coexistem três conceitos intrínsecos a ideia de *forma* da obra, que são: função, relação e *deformação*. Este último aspecto será utilizado como parâmetro para revisitarmos as 17 peças teatrais, seguindo uma

---

<sup>1</sup> Ver capítulo 3 da Parte 2, desta dissertação, p 106.

divisão diferenciada que priorize novas formas de olhá-las, percebendo novos nexos e interpretações

Construímos grupos das peças para fazermos essa abordagem processual do teatro rodriguiano, nos referimos como divisão diferenciada pelo fato de que as peças do dramaturgo já foram antes submetidas a uma divisão temática, proposta pelo crítico teatral Sábado Magaldi juntamente com o próprio Nelson Rodrigues. Sendo assim, as obras seguem em quatro categorias: *peças psicológicas*, *peças míticas*, *Tragédias Cariocas I e II*.

Magaldi (2004) ressalta que a classificação se justifica para manter uma exposição mais didática do acervo teatral do *auto* proclamado “reacionário”. O que não quer dizer que somente cinco peças de Nelson Rodrigues possuam características psicológicas ou que o restante, sejam trágicas, pois todas trazem tais aspectos, com maior ou menor intensidade. Esta organização engendra o acervo rodriguiano atualmente, para pensa-lo através de molduras psicológicas, míticas ou trágicas. No nosso caso, lê-las sob outras molduras a partir do conceito de *deformação* possibilita reconhecer aspectos da criação que outrora se encontravam ocultos, sendo de fato uma maneira de evidenciar essa rede que propomos tecer nesta dissertação.

Em suma, percebendo outros aspectos constitutivo se fez necessário essa revisitação através de um olhar genético/processual que nos cede a liberdade, enquanto leitores críticos, de compreender a obra por outros caminhos. Tendo em vista esse ideal não seguimos a divisão convencional do teatro rodriguiano, mas sim guiados pelo nosso próprio processo de leitura crítica.

Quando Didi-Huberman expõe o conceito de *imagem dialética*, em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (2010), ele traz diversos aspectos que, de certo modo estão atrelados ao conceito *deformação*, que são: autenticidade, legibilidade, aura, dentre outras. Enquanto processo constitutivo do fazer artístico, tais aspectos seriam desencadeados pelo sujeito que confronta – pelo menos – duas instâncias de *sentidos*, os sensoriais e os semióticos. Daí, portanto o autor infere “que a *imagem é originariamente dialética, crítica*” (idem, p.170 -grifo do autor).

A crítica já estaria inserida nesse processo de geração da imagem ou, da obra de arte. Mas, permaneceria contida nela? Segundo Didi-Huberman:

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que ‘somente as imagens dialéticas são imagens autênticas’, e por que, nesse sentido, uma imagem autêntica deveria se

apresentar como *imagem crítica*: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem [...] e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo.

A crítica seria, portanto, elemento imprescindível para a criação artística, e estaria em si contida na obra de arte e fora dela, podendo emergir, tanto do *olhar de si* como do *olhar do outro*. Intimamente ligado à forma da obra, porém não somente a ela, a *Deformação* seria o ato concreto de construção que envolve relações múltiplas, sem um processo dialético não existe deformações. Didi-Huberman (2010, p.216) nos ajuda nessa formulação:

Em primeiro lugar, que toda forma entendida rigorosamente reúne num mesmo ato seu desenvolvimento e seu resultado: ela é portanto uma *função* [...] Em segundo lugar, não será mais suficiente descrever uma forma como uma coisa que tem este ou aquele aspecto, mas sim como uma *relação*, um processo dialético que põe em conflito e que articula um certo número de aspectos. Em terceiro lugar, o fato desse processo dialético revelar a todo momento seu caráter de “montagem”, de conflitos enlaçados, de transformação múltiplas, esse fato tem uma consequência essencial: é que a coesão mesma de uma forma não era reconhecida como a soma – ou melhor, o engendramento dialético – de todas as *deformações*.

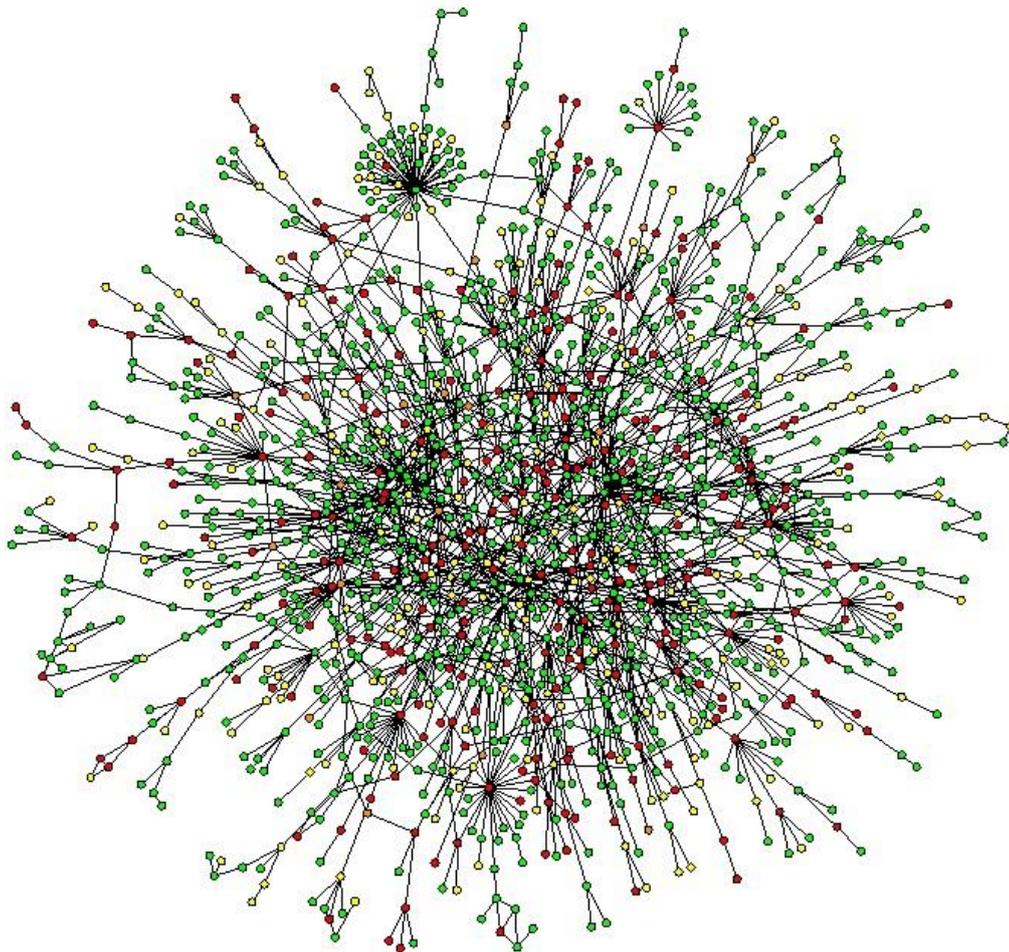
Até aqui, já é possível identificar alguns dos nós que formam a *rede de criação* rodriguiana, abarcando o ideal das relações vemos que a experiência como jornalista, os acontecimentos vivenciados, a perseguição da censura, sua *atitude autocrítica* são alguns dos elementos em destaque nessa imersão através da *crítica de processo*. Dessa forma,

Queremos entender como se constrói o objeto artístico e não recontar como se deu a sequência dos eventos ou das ações do artista. Estes eventos, por sua vez, não podem ser tomados como etapas, em uma perspectiva linear, mas como nós ou picos da rede, que podem ser retomados a qualquer momento pelo artista. Nossa leitura deve ser capaz de interconectar esses pontos e localizá-los em um corpo teórico formado por conceitos organicamente inter-relacionados. (SALLES,2008, p. 37)

Quanto ao termo *redes de criação* fundamentado por Cecília Salles (2008), ela será a estrutura do nosso pensamento analítico, de modo a compreender que “ao adotarmos o paradigma da rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações, que se opõem claramente àquele apoiado em segmentações e disjunções” (idem, p.24).

É importante ressaltar que essa ideia de *interações* mútuas e móveis que encontramos na arte é fielmente representada pela química, através da rede de interações proteína-proteína. Por meio da *crítica de processo*, vemos algo semelhante ocorrer quando percebemos a obra de arte e algumas das suas relações, sabendo que essa cadeia é bem mais do que nossos olhos podem reter. Então o que expressamos dessa cadeia são apenas algumas das inúmeras conexões, pretendemos assim, construir nossa própria rede de relações para melhor elucidar o caminho metodológico que percorremos.

Imagem 2- Rede de proteínas interagindo.



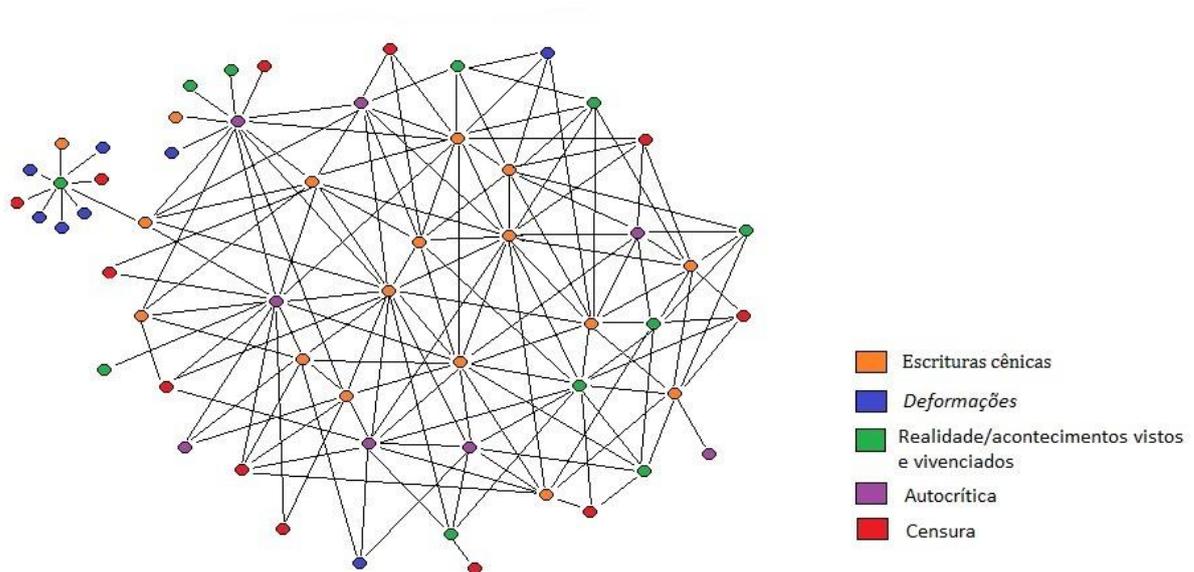
FONTE: disponível em <<http://escoladeredes.net/>>

Nessa perspectiva, indagamos: quais são os elementos evidenciados na rede rodriguiana que captamos com nosso olhar? Como eles se relacionam entre si?

Percorrendo essa ideia, estabelecemos alguns elementos centrais para nossa problematização nos capítulos seguintes, primeiramente revisitando às 17 peças teatrais de Nelson percebendo como o conceito de *deformação* (DIDI-HUBERMAN, 2010) se manifesta em relação a elas, bem como as temáticas exploradas pelo autor que se fazem presente nas diferentes peças. Em seguida, nos ateremos a refletir sobre relação vida e obra, intrínseca na *autocrítica* que Nelson Rodrigues constrói em suas crônicas. Nestas, além de questões pessoais e sociais, ele elucida abertamente sobre suas obras, algo que será destaque nessa parte. Por fim, dedicaremos o capítulo 3 para problematizar a relação das obras rodriguianas com a censura, percebendo quais as interferências e influências sobre o autor.

Na imagem a seguir é ilustrado os pontos de interesse nessa pesquisa que, de certa forma, geram em si uma rede significativa do que envolve o acervo rodriguiano perante o nosso olhar fundamentado pela *crítica de processo*. A cadeia proteína-proteína – utilizada como ilustração para pensar o processo criativo – é conhecida pela mobilidade e contínua reação, assim como, para o artista que reage perante sua obra e mantém-se aberto a novas ideias ou aperfeiçoamento delas. Vale ressaltar que não estamos limitando a criação artística à representação da rede de interação de proteínas, mas apenas utilizando como metáfora para pensar alguns pontos da nossa pesquisa e igualmente o efeito dialético comum ao processo criativo.

Imagem 3- Representação da rede de criação rodriguiana a ser explorada



FONTE: produzido pela autora da dissertação.

Vemos pela imagem que a rede contém um número indistinguível de fios que se entrelaçam, não há a pretensão de saber qual o caminho exato que eles percorrem ou por quais elementos eles perpassam, mas identificando a complexidade da sua construção vemos que cada ponto de alguma maneira atravessa outro – sendo assim não há isolamentos e sim, constantes e variadas influências.

Devemos pensar, portanto, a obra em criação como um sistema aberto que quer troca informações com seu meio ambiente. Nesse sentido, as interações envolvem também as relações entre espaço e tempo social e individual, em outras palavras, envolvem as relações do artista com a cultura, na qual está inserido e com aquelas que ele sai em busca. A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido amplo. Damos destaque, desse modo, aos aspectos comunicativos da criação artística. (SALLES, 2008b, p. 32)

Semelhante a essa perspectiva, a partir de Didi-Huberman definimos que as relações suscitadas pelas peças de Nelson Rodrigues, enquanto imagem dialética, expressa poeticamente: “um *espaçamento tramado* [...] como um sutil tecido ou então como um acontecimento único, estranho, que nos cercaria, nos pegaria, nos prenderia em sua rede [...] de espaço e de tempo” (2010, p. 147). O acontecimento da aura estaria imbricado no próprio ato de contemplação, pois se trata de uma ação que se situa no espaço e tempo determinados e essa condição se desdobra como pensamento ou reflexão.

Ainda sobre esse contexto, o filósofo Martín Heidegger em a *Origem da obra de Arte* (2010, p.32) vai trazer questionamentos que se aproximam dos objetivos dessa discussão: “Mas, então, a obra, se está para além de qualquer relação? Não é próprio da obra o estar em relações? Sem dúvida, só que resta saber em que relações ela se encontra”.

Munidos da importância de tecer essa rede de criação rodriguiana, nesta dissertação nos deteremos a refletir as relações do artista diante desse espaço de transformações que é o da obra de arte e igualmente perceberemos como os fatores externos (censura e sociedade) e internos (autocrítica, vida) geram confluências sobre ela.

**PARTE 2**

**ARQUIVOS DE CRIAÇÃO DO TEATRO RODRIGUANO**

Analisaremos adiante às 17 peças teatrais do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, através de uma leitura transversal – sem seguir ordem cronológica, nem temática – teceremos uma *rede de criação* rodriguiana expondo aspectos que atravessaram o processo criativo do autor, utilizando principalmente, seus escritos autobiográficos para fundamentar os “nós” que formam essa rede e, estabelecendo um diálogo com os filósofos da estética: Walter Benjamin (1999), Georges Didi-Huberman (2010), Umberto Eco (1986) e Jacques Derrida (2001). Em seguida, trataremos um ensaio para pensar a *autocrítica* em Nelson Rodrigues, expondo detalhes da relação artista-obra.

Introduzimos Nelson Rodrigues no contexto da censura a partir do processo censório de suas peças *Senhora dos afogados*, *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro* - ambas censuradas pelo Departamento de Diversões Públicas- DDP do Estado de São Paulo. O acesso a esse e a outros processos referentes ao autor, foi possível por meio do Arquivo Miroel Silveira da Universidade de São Paulo – USP.

A censura fez parte da realidade artística do Brasil condicionando artistas e suas obras aos ditames de questões políticas, morais e sociais com enfoque estratégico à manutenção do poder vigente. O período mais conhecido de repressão da censura, enquanto órgão institucional compreende da república à ditadura militar, onde até certo ponto foi possível reconhecer historicamente o prejuízo que as ações dos censores tiveram sobre a produção cultural do país (COSTA, 2008). Essa reconstituição histórica deve-se em boa parte aos próprios documentos censórios, que abarca dados importantes da “*via crucis*” que o artista enfrentava para ver sua obra chegar até o público.

Então, veremos no capítulo 3, desta parte, o conceito de arquivo proposto por Derrida (2001) que é trazido a esta discussão por ser abrangente, podendo ser relacionado tanto a censura que põe em reserva os originais das obras teatrais e mostra ao público somente o que lhe convém, como também, o arquivo pode ser aquilo que o artista reúne de suas criações, o que pode estar contido na obra ou fora dela – a autocensura, por exemplo. Derrida explica que o mal de arquivo é “um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo” (idem, p.9). Seria a censura um mal de arquivo?

É importante ressaltar que nesta discussão a ideia de arquivo proposta por Derrida é relacionada não somente com prática da censura, mas também, com o ato

do artista reservar e preservar os vestígios que fazem parte de sua obra. Entendendo-a como materialidade de uma ideia que atravessa os tempos, pois “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, 2001, p.22). Pois, esse aspecto será amplamente discutido pela Crítica de Processo, já que essa forma de análise se interessa, justamente, pelos vestígios da criação que se tornam, de certa maneira, arquivos do artista – elementos guardados que comumente, o público não tem acesso ou não sabe da ligação que estes têm com a obra.

Na relação Nelson-Censura, a análise das respectivas peças retiradas dos processos censórios nos farão compreender os aspectos de interferência sobre a obra, conquanto ressaltamos que na rede de criação exposta destacamos a censura como um elemento que age nessa rede. Pois, a censura acompanhou a trajetória artística de Nelson, na maioria das vezes tentando limitar e impedir que as peças viessem a público. Sobre isso, o dramaturgo nos relata:

No meu caso, realmente não entendo a posição da censura. O censor interpreta a letra da lei, que diz: deve ser proibido o que induz à violência... Pois bem, então que sejam proibidas as obras que podem induzir à violência ou façam sua apologia. Nos meus textos, os valores são precisos e definidos. O pecado e o horror são apresentados como tal, claramente. (RODRIGUES, 2012, p. 109)

Com isso, os últimos subcapítulos percorrem o histórico e o filosófico como prenúncio para compreender geneticamente os *documentos de processo criativo* censurados de Nelson Rodrigues na terceira parte, situando aqui o caminho da censura e o lugar do artista na construção de um arquivo, demonstrando um movimento de dupla autoria. A obra em si, por sua vez é atravessada por esse contexto repressor e inevitável, mas também se apresenta como o ponto de origem de tudo isso.

## 1. DEFORMAÇÕES NA DRAMATURGIA RODRIGUIANA

Utilizando como critério a própria dialética suscitada no confronto entre leitor e obra de arte, amparada pela *crítica de processo*, enalteceremos nesta leitura as deformidades e seus pontos em comum nas diferentes peças de Nelson Rodrigues. Neste capítulo, estaremos diante das 17 peças que constituem o *Teatro desagradável*, problematizaremos nessa investigação, diferentes significados retirados do próprio nome do conceito Deformação (DIDI-HUBERMAN,2010): a ação; a forma; e a realidade social que permeia o universo de criação do autor.

Em *Ação rodriguiana* - subcapítulo 1.1 – veremos a atitude artística aflorar em Nelson Rodrigues, que o leva a experimentar o teatro por outras vias de acesso, completamente adversa do habitual. Logo, as obras destacadas no tópico trazem mudanças na estrutura dramática, temáticas monstruosas e indicações cênicas que revolucionaram a estética teatral, rumo à modernidade. Em suma, a ação do Reacionário “deformou” o teatro clássico e realista em voga no Brasil, ao expor resultados concretos (obras teatrais) como fruto da dialética estabelecida entre ele e o meio cênico.

No subcapítulo 1.2 – *Forma reacionária*, iremos enfatizar os elementos relacionais que comungam especificamente na forma, gerando repetições, deslocamentos, e aproveitamento no conteúdo, exemplificaremos esse contexto com mais seis obras do dramaturgo. Identifica-se neste quesito as temáticas e como elas se delimitaram na visão do autor, como também, endereçamos a cada uma delas uma interpretação. Ou seja, a dialética discutida nesta parte da dissertação é vivenciada em diversas instâncias: na relação interpretativa do nosso olhar sobre o acervo rodriguiano; e do olhar do autor a partir de suas obras.

No *tópico 1.3 Na realidade do teatro desagradável*, como o próprio título sugere, situamos um grupo de cinco peças que demonstram através de sua imagem dialética a matéria social fortemente empregada em sua forma. Vemos que Nelson se trata de um autor que crava sua obra no tempo, como também, a utiliza como meio para eternizar acontecimentos, seja de sua própria vida ou da vida dos que ele observa.

Segundo, Didi-Huberman coexistem três conceitos intrínsecos a ideia de *forma* da obra, que são: função, relação e *deformação*. Na analogia destas noções com as peças rodriguianas, percebe-se a nítida *função* através da escolha do autor

por temáticas fortes e inquietantes, algo que o permite enveredar por entre exigências estéticas diferenciadas – que fosse capaz de abarcar o peso de sua pretensão artística. Em seguida, o autor passa a conceber as *relações* temáticas que definirá o conteúdo exposto na obra, possibilitando as infinitas leituras que daí sucedem. Por fim, a ideia de *deformação* “que supõe que toda forma é *formadora* na medida mesmo em que é capaz de *deformar* organicamente, dialeticamente, outras formas já ‘formadas’” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.217). Veremos como isso se configura em cada obra.

### 1.1 Ação rodriguiana

Reconhecer os aspectos constitutivos que se fazem presentes nas obras rodriguianas torna-se possível através de um processo dialético que se constrói sob uma teia de relações que justificam a existência imanente da crítica. Percebemos, então que a crítica pertence a essa rede de criação<sup>2</sup>, não como elemento separado de todos os outros, mas intrínseco a eles – como parte deles. A partir do filósofo Georges Didi-Huberman, traremos algumas questões para pensar as obras teatrais de Nelson Rodrigues, questões que serão apresentadas no decorrer da leitura crítica. Neste tópico, o aspecto destacado é a *ação rodriguiana* de provocar rupturas no modo de se fazer teatro, em refletir sobre a existência humana e no modo como ele experimenta os artifícios artísticos. A seguir: *Vestido de Noiva* (1943), *Álbum de família* (1945), *Dorotéia* (1949), *Valsa nº6* (1951), *Boca de ouro* (1959) e *Toda nudez será castigada* (1965).

### Nova consciência teatral

Iniciamos a discussão com Didi-Huberman (2010, p.179) nos dizendo que se trata de “inventar novas configurações dialéticas capazes, não apenas de um poder da *dupla distância*, mas também de uma eficácia da *dupla crítica* dirigida a cada face da moeda em questão”. Nesse sentido, a primeira obra rodriguiana conhecida por revolucionar através de sua estrutura desafiadora a linguagem dramatúrgica e cênica brasileira (novas configurações) é *Vestido de Noiva* (1943), sendo considerada o

---

<sup>2</sup> Ver imagem 3, p. 32.

divisor de águas da prática teatral separando o clássico do moderno, como nos diz Magaldi (2004, p. 19):

São hoje lendárias as conquistas da montagem: substituía-se o velho estilo do predomínio do astro pelo desempenho da equipe, ensaiando-se e valorizando-se com igual carinho todos os intérpretes; 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 pelo uso de muitos refletores, concebendo cerca de 150 efeitos luminosos; 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.

A obra chega aos palcos precisamente, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 28 de dezembro de 1943 (ver imagem 4). No que cerne ao texto e a cena em suas estruturas, temos três planos temporais distintos: realidade, memória e alucinação. Nelson desconstrói convenções dramatúrgicas espaço-temporais e expõe o drama da personagem Alaíde Moreira, uma jovem noiva de 25 anos que se faz presente de formas diferentes nos três tempos de ação.

**Imagem 4- O grupo Os Comediantes na peça 'Vestido de Noiva', 1943.**



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte.

No plano da realidade a personagem é vítima de um atropelamento, todos os procedimentos médicos para salvar sua vida são feitos e apresentados ao leitor/espectador em curtos episódios. No plano da memória, ela revive aos poucos fatos de sua vida, a relação conturbada com a irmã, a preparação do casamento e como este se tornou a ponte para seu fim trágico. Na alucinação Alaíde transporta-se para um bordel onde conhece Madame Clessi, a partir desse plano ilusório ela transita para os demais planos reconstituindo os fios que tecem sua história de vida.

Vemos como a consolidação dessa obra modifica todo um paradigma teatral, tornando-se referência. Desse modo, uma das reflexões formulada a partir de nossa leitura crítica, pauta-se na experiência de Nelson com o próprio meio artístico, o autor agora como produto do meio torna-se apto a refletir sobre ele e, assim reinventá-lo. Um processo semelhante é descrito por Didi-Huberman, acerca do escritor Baudelaire e sua obra, observe:

A imagem dialética, com sua essencial função crítica se tornaria então o ponto, o bem comum do artista e do historiador: Baudelaire inventa uma *forma* poética que, exatamente enquanto imagem dialética – imagem de memória e de crítica ao mesmo tempo, imagem de uma novidade radical que reinventa o originário – transforma e inquieta duravelmente os campos discursivos circundantes; enquanto tal, essa forma participa da “sublime violência do verdadeiro”, isto é, traz consigo efeitos teóricos agudos, efeitos de *conhecimento*. (2010, p.178)

Nelson provoca uma nova consciência teatral a partir de *Vestido de Noiva*, a personalidade provocadora em quebrar tabus vai permanecer nas demais obras, porém com novas características – como veremos mais à frente. Essa questão é determinante para se pensar o acervo teatral rodriguiano, pois através da *crítica de processo*, torna-se perceptível a *tendência* em Nelson Rodrigues. Como nos explica Salles (2008, p.33):

As interações são norteadas por tendências, rumos ou desejos vagos. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade, seduzido pela concretização desse desejo que, por sua operante, o leva à ação, ou seja, à construção de suas obras. A tendência é indefinida, mas o artista é fiel a esta vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. Não há tendências fixas, mas há aquelas historicamente manifestas, em determinados momentos da obra de um artista, que se desenvolvem e se modificam.

Logo após a aclamada obra *Vestido de Noiva*, apresenta-se um momento na vida artística do Reacionário em que ele vai experimentar o desprezo, vaias e

críticas. Uma nova ruptura vai ser provocada, agora na forma de ver seus personagens. Para Nelson (1994, p.186): “*Álbum de família* foi, sim, uma tentativa de solidão, de ruptura, de aniquilamento”.

### **Atitudes humanas ou desumanas**

Em *Álbum de família* de 1945, o Reacionário constrói um teatro em que desnuda o homem demonstrando instintos antes ocultos, em cima dos palcos brasileiros – o ponta pé inicial para a afirmação do *Teatro Desagradável*. De certo modo, assim como *Vestido de Noiva*, a peça *Álbum de família* expressa uma nova forma de fazer teatro, um efeito de conhecimento ou consciência, característico da *imagem dialética* produzida, envoltos de uma temática deformada sobre a existência humana. Pois:

A dialógica cultural favorece o calor cultural que, por sua vez, a propicia. Há uma relação recíproca de causa e efeito entre o enfraquecimento do imprinting (normalizações), a atividade dialógica e a possibilidade de expressão de desvios, que são os modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originalidade. (SALLES, 2008, p.39).

Nesse sentido, a obra revolta a sociedade fortemente moralista da época, pois Nelson traz pulsões incestuosas recorrentes em uma mesma família. Uma lógica que confronta todos os princípios éticos e morais, causando revolta. A censura impediu a representação da peça por 22 anos, conseguindo ser levada aos palcos somente em 1978, com direção de José Mayer.

A certa seriedade – por ser um drama e não comédia – com que os fatos foram reunidos, assustou o público. Acostumados a ver a arte teatral representando a realidade tal como ela é, sendo esta, a referência estética mais próxima do espectador da época – devido ao Teatro de Revista e chanchadas ou comédia de costumes. Magaldi (2004, p. 50) tenta explicar a reação do público:

Tenho para mim que as reações contrárias a *Álbum de família* se deveram a um juízo moral e não artístico da obra, e à utilização de cânones e códigos estéticos, aos quais escapavam os desígnios do autor. A ética se pautou por uma atitude primária: o medo, o horror do incesto, como aliás escreveu Pedro Dantas (Prudente de Moraes, neto) no prefácio à edição. Se tivesse havido um esclarecimento didático a propósito das intenções da peça, e não o escândalo jornalístico logo armado, provavelmente seria outro o destino de *Álbum*.

A obra conta a história de uma família, aparentemente igual a tantas outras. Um casal, Senhorinha e Jonas, que possui quatro filhos – três homens e uma mulher, respectivamente: Guilherme o mais velho, Edmundo, Nonô e Glória. Eles dividem a moradia com Rute, irmã de D. Senhorinha, uma senhora solteirona, “Tipo de mulher sem o menor encanto sexual”. Nesse breve panorama, nada de estranho poderia ser associado a essa família, mas é dessa aparente normalidade que se tecem as teias ignóbeis e incestuosas.

O conflito tem início, no retorno dos filhos à casa, afastados cada um por uma causa distinta, alude à história bíblica do filho pródigo só que em Nelson o caminho de retorno não expressa salvação, mas a perdição. O mais velho deles, Guilherme que havia saído para um seminário com intenção de ser padre, desiste e retorna; Edmundo separa-se da esposa Heloísa; Nonô ronda a casa paterna, nu aos uivos e aos gritos; Glorinha retorna do internato, após ter sido flagrada beijando uma outra garota. O pai Jonas tem práticas questionáveis na própria casa, para vingar-se da traição da esposa, deflora meninas de 12 a 16 anos. “A escolha das meninas, evidentemente, substitui a posse almejada da filha Glória” (MAGALDI, 2004, p.52).

Os laços incestuosos vão se mostrando à medida que os filhos retornam. Por trás da aparente necessidade de saírem de casa, havia uma fuga dos sentimentos que por ali eram aflorados um sobre os outros. D. Senhorinha nutre uma afeição pelo filho Nonô, e este tem sua loucura justificada após ter tido um contato amoroso com ela. Jonas sente-se atraído por sua filha Glória e Guilherme também, formando um triângulo amoroso e o consequente confronto entre pai e filho. Edmundo separa-se de sua esposa Heloísa porque diz que a única mulher que ele amou na vida e desejou de todas as formas foi a mãe, D. Senhorinha.

Paralelo a isso, a Tia Rute observa e ajuda o cunhado e primo Jonas trazendo as meninas virgens até ele, com intenção de sempre estar próxima, pois nutre por Jonas uma intensa paixão, desencadeada por uma noite de amor enquanto ele estava bêbado. A trama tem seu fim por uma sucessão de suicídios e mortes.

Diante disso, a obra marca não só um novo momento na vida artística do autor, como também persiste em sua forma o ensejo próprio da modernidade, ao mostrar para o espectador questões dificilmente expostas, isto é “algo da eficácia ‘estranha’ [...] e ‘única’ de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram o efeito de ‘desconstituir’ ou de desconstruir as crenças, os valores culturais, as

‘culturas’ já informadas” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.156). Ou seja, vemos aqui como a *deform(ação)* se situa na obra de Nelson Rodrigues.

Em alusão aos incestos, percebe-se que o inconsequente sentimento amoroso que o filho sente exasperadamente pela mãe e o ódio pelo pai, foi retratada na peça teatral *Édipo Rei*, do filósofo e dramaturgo grego Sófocles. No mito ocidental, Édipo casa-se com Jocasta sem saber que se tratava de sua mãe e mata Laio, sem saber os laços sanguíneos que os aproximavam como pai e filho.

Tal relação incestuosa e violenta foi usada para ilustrar diversas teorias, a mais conhecida delas é encontrada na psicanálise de Sigmund Freud, em suas primeiras conferências, alude que a criança se sente atraído sexualmente por seus progenitores – o homem pela mãe e a mulher pelo pai – e essa condição ele nomeou, respectivamente, complexo de Édipo e complexo de Electra. Logo, o filho considera o pai seu rival por possuir a mãe, desejando inconscientemente mata-lo, assim como o mito concretiza.

Em *Álbum...* Nelson parece se basear na concepção psicanalista, porém rompe com aspectos introduzidos por Freud, de forma que os desejos incestuosos dos personagens não se encontram somente no inconsciente, mas se mostra em toda intensidade entre eles. O complexo de Édipo ocorre em sua inteireza na obra, já o de Electra é sutil na relação entre Glória e Jonas. Nelson também subverte os complexos, apresentando a mãe e o pai com desejos sexuais para com os filhos.

A relação de Nelson Rodrigues com a psicanálise nunca foi muito bem esclarecida, o que nos permite considerar apenas hipóteses, uma delas é explicada devido ao contexto em que a prática e o autor se encontravam.

A prática psicanalítica foi introduzida e difundida no Brasil no início do século XX, fortemente aliada à psiquiatria como recurso auxiliar para “compreender tanto os desvios do comportamento social como os conteúdos delirantes dos psicopatas. Em uma segunda fase, houve o anseio de profissionalizar a psicanálise como uma atividade terapêutica autônoma” (DIAZ, 2012, p. 1094). É justamente, nesse movimento psicanalítico no Rio de Janeiro que há um cruzamento com o período de construção de *Álbum*. A popularização das teorias de Freud no Brasil, nos permite considerar a hipótese de terem de alguma maneira influenciado Nelson. Por conseguinte,

Imerso e sobredeterminado pela sua cultura (que por seu estado de efervescência possibilita o encontro de brechas para a manifestação de desvios inovadores) e dialogando com outras culturas, está o artista em criação. Ele interage com seu entorno, sendo que a obra, esse sistema aberto em construção, age como detonadora de uma multiplicidade de conexões. Estamos falando da tendência do processo em seu aspecto social: o percurso criador alimenta-se do outro, visto de modo bastante geral. (SALLES, 2008, p.40)

Talvez este seja um dos pontos mais dialéticos dessa obra rodriguiana, a proximidade com o mito grego e sua base nas teorias psicanalíticas que estavam em voga na época. Nelson *deforma* os complexos e gera um objeto artístico assustador e inquietante, que até mesmo nos dias de hoje provoca a sociedade desmitificando o que seriam atitudes humanas e desumanas.

Didi-Huberman abre nosso pensamento através da metáfora abaixo, a respeito da dialética:

Precisamos doravante reconhecer esse movimento dialético em toda sua dimensão “crítica”, isto é, ao mesmo tempo em sua dimensão de crise e de sintoma – como um turbilhão que agita o curso do rio – e em sua dimensão de análise crítica, de reflexividade negativa, de intimação – como o turbilhão que revela e acusa a estrutura, o leito mesmo do rio. (2010, p.171)

A obra rodriguiana nos inquieta e aguça nosso instinto crítico de tentar buscar as relações que por hora estão ao nosso alcance, de fato como o filósofo expôs acima, trata-se de crise e sintoma, identificados pelo encontro: crítico e obra. A própria obra traz essas evidências – ao esmiúça-la em seu existir – na presença que a anima vemos uma possível rede de relações que a sustenta.

### **Deformação da beleza em um surrealismo experimental**

Escrita em 1947, a Farsa irresponsável em três atos denominada *Dorotéia* detém um experimental surrealismo estético, o autor cria um ambiente cênico marcado pelo simbólico e personagens arquetípicos de preferência do autor: as três mulheres de meia idade e uma mulher de extrema beleza. Trata-se de uma peça que reúne elementos farsescos ao mesmo tempo que nos envolve com o trágico, e suplanta situações absurdas que alimentam gradativamente o surrealismo.

A obra nos traz a personagem Dorotéia de volta à casa das primas D. Flávia, Carmelita e Maura que estão viúvas. O motivo que leva Dorotéia ao encontro delas é a intenção de sair da profissão de prostituta e voltar a ser uma mulher honrada,

vontade suscitada após ter sentido a perda do filho. Tamanha foi a tristeza sentida por Dorotéia que nem ao menos queria permitir que o enterrassem, sendo necessário amarrá-la para que pudesse ocorrer o sepultamento do filho: - “Enterrar, só por que morreu?”, dizia a personagem. Afirma-se, a principal diferença entre Dorotéia e as primas, que começa pela aparência, ela possui beleza e traja-se de vermelho, já suas primas são caracterizadas por Nelson, como feias e trajadas com roupas pretas que escondem qualquer curva feminina.

A casa onde moram as primas é feita apenas de salas, não há quartos e nada que indique privação e intimidade. O que preenche o vazio das moradoras é a maldição passada por gerações, consumada há anos atrás, pela bisavó que amou um homem, mas casou com outro, tendo por castigo a náusea sentida no dia do matrimônio. Desde então todas as mulheres têm a mesma indisposição na noite do casamento, algo não repudiado por nenhuma delas, mas sim enaltecido. Além disso, elas todas carregam o estigma de não enxergarem homens, nem mesmo o homem com quem casaram.

Convivem com elas a adolescente Das Dores, filha de D. Flávia que está noiva e casa-se com um homem que nunca viu e jamais o verá. Diante disso, Dorotéia é a única das mulheres da família que não teve o defeito da visão. Para Dorotéia se tornar uma delas, é preciso uma iniciação, e a primeira condição é retirar toda beleza que lhe foi concedida, algo que suas primas acham repugnante, e para isso procuram Nepomuceno para conferir em todo o seu corpo “chagas purificadoras”.

Nas didascálias, Nelson apresenta as primas com máscaras hediondas. Ainda há a presença dos símbolos que conferem a obra um tom beckettiano<sup>3</sup>, as botinas desabotadas são entregues pela sogra de Das Dores, chamada D. Assunta da Abadia, como símbolo da presença masculina na casa. O objeto é perturbador para todas as mulheres, e faz com que D. Flávia, confusa e fora de si, estrangule simbolicamente Maura e depois Carmelita. Na peça há também a importante presença do jarro que simboliza o contato sexual.

Para desespero de D. Flávia, sua filha Das Dores não sente a náusea matrimonial e, preocupada, implora aos céus que não seja perdido a tradição das mulheres de sua família. Para indignação de sua mãe, Das Dores diz que não quer

---

<sup>3</sup> Referência ao estilo das obras do dramaturgo alemão Samuel Beckett (1906-1989), em *Esperando Godot* (1948) – por exemplo – há uma forte utilização de objetos como signos, característica que expressa semelhança com Dorotéia de Nelson Rodrigues.

experimentar a náusea, pois seu único desejo é permanecer ao lado do noivo para sempre. Instaura-se um conflito de ideais, sustentada pela rebeldia de Das Dores e afirmação de sua independência. Nesse momento sua mãe conta que ela é apenas um fantasma e que na verdade nunca chegou a viver, pois nasceu prematuramente e morta. A revolta a faz retornar ao útero da mãe na esperança de nascer com vida, até que D. Flávia a destrói simbolicamente.

A partir daí vários fatos são reunidos sem preocupação com a realidade, nessa peça outro universo interessa Nelson e, sem medo de arriscar mergulha no surrealismo mesmo que seja uma experiência única, porém proveitosa. Como completa Magaldi:

Em nenhuma outra obra Nelson levou tão longe a liberdade criadora. A partir de uma só situação, vista sob múltiplos ângulos, ele levantou um painel sobre os contrastes fundamentais da existência. A imaginação trabalhou solta, transpondo os empecilhos de qualquer ordem, para compor uma síntese brilhante. (2004, p.85)

E o final de emblemática obra formaliza-se em torno de D. Flávia e Dorotéia que “apodrecem juntas”. Percebe-se que na peça há uma distorção de alguns valores que a sociedade credita como verdadeiros, um deles é a “beleza”, algo que os personagens condenam. Para eles trata-se de algo indigno, repugnante e que leva a destruição. Ou seja, a beleza descrita por Nelson em *Dorotéia*, é vista com maus olhos e o que é feio (e tudo que a provoca) é bem-vindo, desejável e associada à pureza.

*Dorotéia* finaliza o ciclo de peças míticas rodriguianas, trazendo uma estreita relação ao mito de *Narciso*, mas apresentando-o às avessas. O mito grego nos mostra um rapaz de beleza extrema que ao ver sua própria imagem no reflexo do rio, apaixona-se por si e morre afogado. Já o culto à beleza em Nelson Rodrigues vai progressivamente na obra se transformando, ou melhor, deformando-se em desprezo à beleza, mas em suas entrelinhas aborda os sacrifícios que o ser humano é capaz de vivenciar para ser aceito, na tentativa de se encaixar nos padrões estabelecidos.

No caso, Dorotéia destoava das suas primas por ser diferente, por isso, para pertencer e conviver naquele local era preciso mudar sua imagem, como também seus princípios. A troca de valores incita o espectador/leitor a refletir sobre suas próprias escolhas e preferências no seio social, além de pôr em questão a intensidade com que se acredita e se defende as convenções.

Então, não estaria Nelson trazendo suas preferências temáticas (amor, ódio, morte) revestidas por uma estética particularmente inédita no acervo

rodriguiano? O surrealismo. E mais, a antecipação de “experiências de Ionesco e outros nomes do chamado teatro de vanguarda ou do absurdo da década de cinquenta” (MAGALDI, 2004, p. 81). Configura novamente uma eventual ruptura, já vivenciada pelo autor em outros momentos de sua carreira. Como vimos anteriormente, algo que enaltece ainda mais a ânsia pelo moderno, o autêntico. Com isso, Didi-Huberman (2010, p. 193) explica que:

Quando uma obra consegue reconhecer o elemento mítico e memorativo do qual *procede* para *ultrapassa-lo*, quando consegue reconhecer o elemento presente da qual *participa* para *ultrapassá-lo*, então ela se torna uma “imagem autêntica” no sentido de Benjamin.

Em outras palavras, uma obra crítica. Percebemos como a *tendência* se estabelece em Nelson Rodrigues, através de uma inquietação nova. O surrealismo não é uma estética que ele abraça em sua caminhada artística, isto é, em suas próximas obras, apresenta-se como uma experiência pontual – um acaso. Se nos aprofundarmos quanto a relação *tendência-acaso*, entendemos que “são flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios” (SALLES, 2007, p. 33-34).

Se coloca, portanto, uma instância altamente crítica da postura de Nelson em relação ao novo – uma deform(ação) -, entretanto, mantendo algumas das principais características que demarcam seu acervo e lhe confere a marca de *Teatro desagradável*. Sobre *Dorotéia* Nelson conclui:

A *Dorotéia*, a rigor, era uma peça inédita. Eu acho que a peça devia ser feita na linha realista, todo mundo se movendo como todo mundo, sem nenhuma estilização do cenário, então aquela *deformação do texto*, emanando só do texto, o que seria muito mais válido. (RODRIGUES, 2012, p.87- grifo nosso)

Nelson prefigura a ideia de deformação em sua obra, algo que nesse momento estamos problematizando a partir da *crítica de processo* ao percorrer às 17 peças em suas variadas relações.

### O único monólogo rodriguiano

A próxima peça vai nos trazer resquícios da estrutura de *Vestido de Noiva*, mas agora sob a égide de um monólogo: *Valsa nº6*, de 1951. Veremos “mais uma vez,

projeto poético e escolhas de recursos se conectam, gerando obras que procuram não utilizar combinações de procedimentos conhecidos” (SALLES, 2008b, p.126). A peça aborda a história de Sônia, uma menina de 15 anos que relata o que passou em vida após ter sido assassinada, enquanto tocava ao piano a *Valsa nº6* de Chopin. De modo obsessivo a música permanece, enquanto reconstitui sua própria história de vida entre lapsos de memória, confusões e delírios.

Nesse momento, a semelhança com *Vestido de noiva* é evidente, o autor traz de volta alguns recursos já utilizados, como a contraposição de acontecimentos através do plano da realidade, no caso, marcado pelo piano em cena e, na ação da personagem sobre os planos da alucinação e da memória. A diferença encontra-se na forma como é explorado esse recurso, em *Vestido de Noiva* as cenas são reconstituídas com todos seus personagens saltando do subconsciente de Alaíde, já em *Valsa nº6* os personagens são incorporados nas ações da única atriz em cena (MAGALDI, 2004).

A intenção de criar o monólogo é justificada por Nelson a partir de uma reflexão sobre o próprio teatro, como vemos em seu depoimento:

Achei sempre, que um dos problemas práticos do teatro é o excesso de personagens. Entendo, no caso, por excesso mais de uma. Pensei, por isso, há muito na possibilidade de tal simplificação e despojamento, que o espetáculo se concentrasse num único intérprete. Um intérprete múltiplo, síntese não só da parte humana como do próprio *décor* e dos outros valores da encenação. Uma pessoa individuada – substancialmente ela própria – e ao mesmo tempo uma cidade inteira, nos seus ambientes, sua afeição psicológica e humana (RODRIGUES, 1951 apud MAGALDI, 2004, p.26)

Novamente, o Reacionário reflete sobre o meio teatral para trazer elementos novos ou pouco explorados pelo teatro brasileiro da época, há de fato uma simplicidade que se situa através da utilização de somente uma atriz/personagem e de um elemento cenográfico essencial, caracterizado pela presença do piano. A escolha por um monólogo, o único de seu acervo teatral, configura a *forma* da obra, a maneira pela qual ela se faz *presente*, como também o meio pelo qual ela deixa ser vista e ser pensada perante os dois olhares que conduzem à reflexão, os olhos do artista e os do espectador/leitor.

Essa peça, estreada no mesmo ano de sua criação, no Teatro Serrador do Rio de Janeiro, teve como atriz Dulce Rodrigues (ver imagem 5) – irmã de Nelson. O ensejo para criação é especificado pelo autor, através do seguinte relato, observe

como ele se depara com os elementos que, segundo ele, motivaram a construção da obra:

Diariamente, eu lanchava no Alvaládia. A partir de certo momento e durante uma semana, passei a sentir uma euforia completa, um inexplicável bem-estar físico. Surpreso, procurei explicar-me o fenômeno, até que seis ou sete dias depois descobri que a satisfação, a felicidade, cuja origem desconhecia, eram provocadas pela música de Chopin, fundo sonoro do filme *À noite sonhamos*, na ocasião exibido no Império. Creio ter nascido aí o desejo de transpor a experiência pessoal para o palco, atingir no teatro resultado semelhante: o espectador, sem saber como e por quê, sentiria profunda tensão e prazer estéticos, mesmo sem compreender a peça, nos elementos de lucidez e consciência. Assim surgiu *Valsa nº6*, que eu fiz para minha irmã. É um parêntesis, uma coisa lírica, com aquele objetivo determinado. (RODRIGUES, 2012, p.85).

Nesse relato há alguns aspectos que são importantes assinalar, o primeiro deve-se a influência da música de Chopin na criação da peça, o relato só confirma o que vemos nitidamente estampado no título da obra e no ambiente sonoro informado em didascália. Um outro aspecto que atravessa, esse encontro de Nelson e Chopin, deve-se a produção cinematográfica citada, algo que gerou sensações no dramaturgo que somente mais tarde ele conseguiu discernir e torna-las como um objetivo artístico a alcançar. Sobre isso, convém explicitar que:

As sensações associadas à criação de uma obra específica, também, aparecem em muitos relatos. Um sentimento não definido em suas feições, mas que agora aponta para um desejo de concepção de algo. Momento protoplasmático inicial da criação que recebe diferentes nomes, mas cujas descrições são sempre envoltas por um alto grau de vagueza, pertencendo a uma zona obscura. Momento em que a obra é uma possibilidade. (SALLES,2007, p.54).

E por fim, ele alega ter construído a peça para a irmã, logo a própria faz parte da rede de criação – influenciando certamente determinadas características da obra. Com isso confirma-se como o processo criativo se manifesta sob diferentes linguagens artísticas – não somente daquela que a origina – além de acontecimentos e sensações, a música demarcou seu lugar como um terreno propício para florescer artifícios propriamente cênicos.

Imagem 5-Irmã do dramaturgo, Dulce Rodrigues em 'Valsa nº 6', 1951.



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

O autor consegue trazer ao monólogo uma estrutura experimentada por ele em uma obra dramática anterior, porém sob nova roupagem. Se antes agia através de uma estrutura dramática convencional, agora permite experimentá-la sob a moldura de um monólogo, de certo modo, deformando-a – criando uma nova forma. Como nos detalha Sábato Magaldi:

O primeiro mérito de *Valsa nº6* vem de Nelson ter criado um monólogo absolutamente teatral. *Aboliram-se os métodos prosaicos e habituais* da forma. O autor não se serviu de espetaculosidade ou complicações aleatórias para atingir o objetivo. Não importam a luz, o cenário, o tempo e o espaço. A peça repousa sobre a palavra, trabalhada dramaticamente. Resultou um poema dramático, em que a conclusão do monólogo é poesia. Superou-se o lado discursivo, racional e lógico, para se viajar no território da fantasia, da criação livre, do imponderável e da pureza. Como argumento e composição, o texto respira a matéria frágil. Fragilidade que se confunde com o poético. (2004,p.28-29-grifo nosso).

Além disso, há um aspecto essencialmente dialético nessa obra que se aproxima do contexto social e psicológico, concerne a representação de uma adolescente como personagem. Os dilemas existenciais comuns a essa fase da vida se entrelaçam com o conflito inerente a sua condição, morta aos 15 anos de

idade. Para Nelson, “a juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade” (apud MAGALDI, 2004, p.26).

Ocorre durante a obra a individuação de Sônia, sua personalidade infantil confronta-se paulatinamente com seu lado mulher – não completamente formado. As duas confrontam-se sob atuação da atriz que se desdobra em várias faces e gestos. Independente da condição fúnebre da personagem, tais embates seriam, portanto, uma representação da natureza adolescente permeadas de dúvidas entre “ser ou não ser”, no reconhecimento narcisista e no dilema angustiante frente as escolhas a serem tomadas, relativas a essa etapa da formação humana.

### **Jogo com os acontecimentos ou três versões de uma mesma história**

Caminhando no mesmo sentido da *deformação* podemos esmiuçar a obra intitulada *Boca de ouro*<sup>4</sup>, de 1959. Nelson vai trazer a ascensão social de um banqueiro de jogo do bicho (bicheiro) apelidado de Boca de Ouro, que assim que se torna milionário, vai ao dentista para que seus dentes sejam trocados por uma dentadura de ouro. No transcorrer da peça o espectador/leitor vai conhecendo acerca do malandro carioca por meio da visão de sua ex-amante conhecida como Dona Guigui, entrevistada pelo jornalista Caveirinha, ela nos conta três versões da história do bicheiro. A grande investida é que os fatos acompanham o estado emocional da personagem, modificando o relato entre a paixão e o ódio, – e eventualmente gerando três versões.

Retorna em uma obra rodriguiana o poder da memória como substrato de toda dramaticidade. Sabe-se, contudo, que a personalidade e a vida do personagem Boca de Ouro é refeita sob a ótica de outra pessoa, o que evidencia na obra o modo como as opiniões pessoais provocam a deturpação da realidade em detrimento de uma conveniência própria. Nelson expõe em didascália alguns detalhes interessantes:

De ato para ato, mais se percebe que Boca de Ouro pertence muito mais a uma mitologia suburbana do que à realidade normal da Zona Norte. Cada versão de D. Guigui é uma imagem diferente dos mesmos fatos e das mesmas pessoas. No terceiro ato, sob um novo estímulo emocional, ela se prepara para *desfigurar* Boca de Ouro outra vez. (RODRIGUES, 2004, p.236-grifo nosso)

---

<sup>4</sup> Essa obra será explorada no capítulo 3 em sua relação com a censura, através de documentos de censura bem como na segunda parte desta dissertação, na análise dos documentos de processo criativo.

Assim, nesse trecho, vemos que o personagem vai adquirindo várias facetas em seu contexto, emergindo dentro do próprio enredo como uma espécie de mito, ou como o autor infere, mito suburbano. “Ora, pode-se dizer que uma das características do mito é justamente a proliferação de suas versões. A tradição oral, sabe-se, tem por característica aumentar certos detalhes, omitir outros” (LOPES, 2007, p.114).

Em um primeiro momento Boca de Ouro é tratado como assassino pela morte de Leleco, um homem desempregado que lhe foi pedir dinheiro emprestado para custear o enterro da sua sogra. A morte aparentemente sem motivo, é explicada no relato de D. Guigui, pelo fato de Leleco ter falado nas origens de Boca, o nascimento dele em uma pia de gafeira. Porém, com a revelação dita pelo jornalista de que Boca foi assassinado, D. Guigui cai em desespero se arrependendo da história contada.

**Imagem 6-Os atores Milton Moraes, Beatriz Veiga e Ivan Cândido em 'Boca de Ouro', 1960 – versão apresentada no Rio de Janeiro.**



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

E então, para impedir que o jornalista publique seu relato inicial, ela lhe dá outro sobre o mesmo ocorrido, cedendo a Boca uma “pinta de lorde”, simpático e atencioso para com todos. Na terceira e última versão, Boca de Ouro ganha ares de assassino em série, quase um psicopata, mata em um mesmo dia Leleco e Celeste.

No fim da trama, ele é reconhecido depois de sua morte como “o homem que matava com uma mão e dava esmola com a outra”. O criminoso mais temido e “invencível” de Madureira é enterrado sem os dentes de ouro que lhe deram um nome, assassinado por uma mulher. É justamente com paradoxos que a trama é finalizada, não há certezas sobre qual versão é a verdadeira, o espectador/leitor talvez em sua leitura estabeleça preferências entre as diferentes facetas de Boca. No entanto, algo em comum é encontrado nas duas versões, o personagem possui de fato uma dualidade entre o bem e o mal completamente reconhecível, nas três histórias.

Essa obra nos traz uma nova forma dramática empregada por Nelson, onde a cena de D. Guigui com o jornalista, apresenta rasteiramente, a função de narrar os fatos à medida que eles vão adquirindo materialidade própria, sendo a divisão e, ao mesmo tempo ligação entre as diferentes cenas de Boca, Leleco e Celeste. Evita com essa estrutura a fragmentação que poderia ocorrer com as três versões, no entanto, percebe-se que nem todos os fatos mostrados nas histórias são independentes – pois detalhes pouco explorados em uma das versões são trazidos na outra, bem como a relação entre Guigui e Boca vai sendo descoberta aos poucos.

O autor emprega, agora em *Boca de Ouro*, um jogo com os acontecimentos e propõe um novo modo de vivenciá-los, que não a maneira clássica, mas sim pautada no autêntico – enquanto condição moderna de criação. Além disso, define-se como personalidade artística do Reacionário o uso obsessivo de procedimentos, personagens e temáticas em suas obras, aspectos que provocam por si só a pura dialética entre o experimentado e suas possibilidades ainda não requeridas. Este aspecto também se encaixa na ideia de *deformação*, como também nos sugere a relação com o método matemático conhecido por análise combinatória, pelo fato de Nelson explorar, por exemplo, diferentes situações em uma mesma estrutura dramática.

Outras temáticas expressam a preferência do autor quando repetidas seguidamente em suas obras, Nelson cede um espaço maior ou menor a um determinado evento, como também faz variações de sua ocorrência - algo que

veremos enfatizado no próximo tópico de discussão. Então, vemos mortes, intrigas familiares, paixões sufocantes e obsessões dos mais variados tipos sendo mostrados, lhe conferindo um reconhecimento de público, censura e crítica que de longe identificaria uma obra do *Autor Maldito*. Dizia Nelson: “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”, (RODRIGUES, 2011, p.94).

Como estamos dando destaque, nesse tópico, à questão da construção de um processo dialético que reivindica a ação enquanto *deformação* (DIDI-HUBERMAN, 2010) nas obras cênicas de Nelson Rodrigues, percebemos como a *crítica de processo* nos auxilia para reconhecer e problematizar essa propriedade criativa. Estamos adentrando, justamente, nas obras teatrais encontrando os fios condutores que nos propiciam estabelecer diferentes e variadas relações e, sobretudo, vemos como em Nelson é comum uma obra influenciar outra.

### **Deformando obsessões**

Nesse sentido, em 1965, o Reacionário constrói a obra *Toda nudez será castigada* – obsessão em três atos, e também a envolve com os planos temporais que tanto lhe agradam artisticamente. A história inicia-se no plano do presente quando Herculano acha uma gravação feita por Geni, naquele momento ela já havia se suicidado, a gravação despende todos os acontecimentos seguintes da trama, os reconstituindo no plano do passado.

A história nos mostra a família de Herculano, a qual vive sobre um regimento moral e religioso fortemente pregado pelas tias e seu filho Serginho, controverso a todos, está seu irmão, o cafajeste Patrício. Não tarda muito para que Patrício planeje tirar o irmão do luto depressivo, ocasionado pela morte da esposa, fazendo isso não por bondade, mas por interesse próprio. Então, coloca no caminho de Herculano a prostituta Geni. Nelson salienta na obra a condição do personagem Herculano que se conservara virgem até o casamento, depois da morte da esposa não quis se envolver com mais ninguém, nomeando-o de “semivirgem”.

Inicia-se, após muita resistência de Herculano, um relacionamento, interpretado por Serginho como uma traição à falecida mãe. A partir daí, encontram-se em choque dois mundos: o retrógrado e o liberto, dois extremos que não conseguem se harmonizar ou conviver entre si, confronto típico de obras rodriguianas.

Em *Toda Nudez...* esta convivência é representada pelo casamento de Geni com Herculano, evento que sela o desgaste da unidade familiar e dos princípios que a regiam. As tias se moldam à situação que tanto tentavam impedir, indicando a confirmação da tragédia. Como mostra o trecho:

**TIA nº 2** (a medo) – Geni está com os modos tão bonitos que nem parece uma mulher que...

**TIA nº 1** (autoritária) – Mulher que o quê? Eu não admito que na minha presença .

**TIA nº 2** (apavorada) – Estou falando baixo.

**TIA nº 1** (ameaçadora) – O que é que você ia dizer de Geni?

**TIA nº 3** – Geni agora é da família.

É nítido outro recurso rodriguiano, bastante utilizado em obras anteriores, e que vimos estampado em *Dorotéia*, o trio de senhoras solteironas que tendem a opinar por tudo que ocorre na trama, ou dando uma característica forte de coro, pois algumas vezes chegam a narrar os fatos. O autor em *Toda nudez...*, não as nomeia – sendo identificadas somente como Tias – um outro aspecto comum no teatro de Nelson Rodrigues.

Imagem 7-Os atores Cleyde Yáconis (Geni) e Nelson Xavier (Patrício) em 'Toda Nudez Será Castigada', 1965.

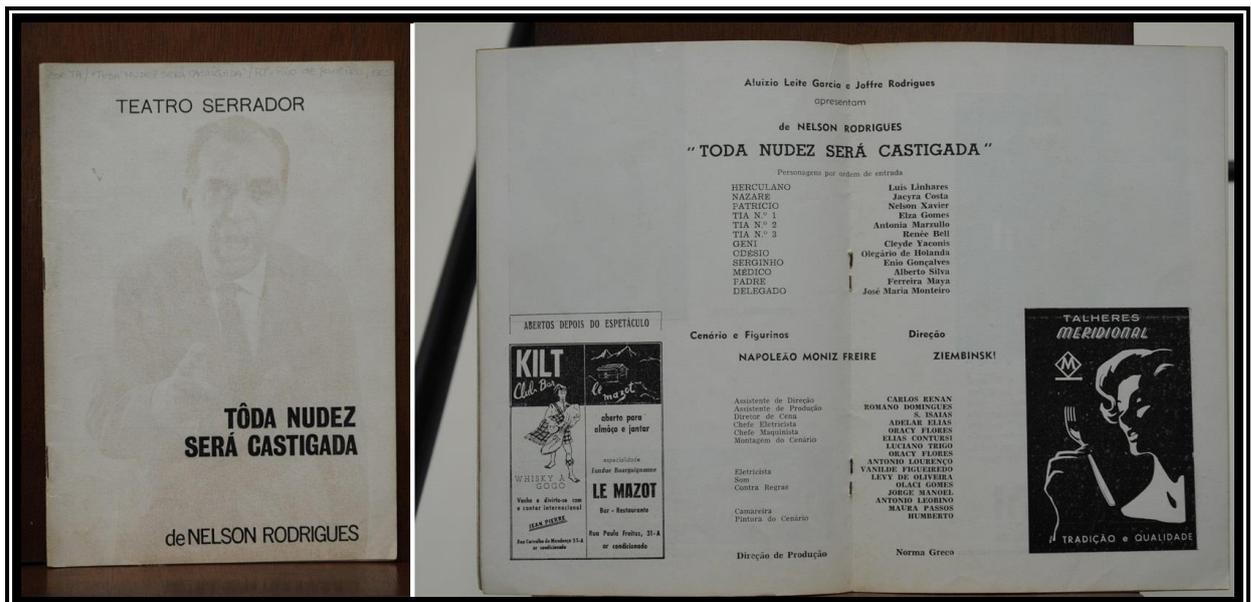


FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

Do início ao fim da trama Geni cisma que vai morrer com câncer em um dos seios, deflagra-se sua obsessão latente desde o momento em que a mãe lhe rogara essa praga, num excesso de raiva. Não obstante, após o casamento, Geni e Herculano se entregam à luxúria e permanecem nesse estado por três dias, até que são interrompidos com a chegada de uma das tias anunciando uma tragédia: Serginho havia sido estuprado pelo ladrão boliviano. O fato faz Geni sentir pena da situação de Herculano e de seu filho. No entanto, Patrício é dentre os personagens da trama o mais maquiavélico, sutilmente é ele quem provoca todas as situações, inclusive alimenta a natural intriga entre pai e filho, próprio do complexo de Édipo. Nelson explora dessa vez, o ódio entre irmãos que de acordo com Magaldi (2004), assemelha-se a história bíblica de Caim e Abel.

A tragédia nessa obra ganha mais forma quando Geni entrega-se a Serginho, no entanto ele, não se doa por desejo e sim por vingança – age com intenção de ver o pai em ruínas. Depois disso, Serginho diz a todos que vai viajar para o exterior, quando todos menos esperam, ele vai acompanhado do ladrão boliviano. A notícia desequilibra a todos, até que Geni suicida-se. Essa peça teve sua primeira estreia no Teatro Serrador do Rio de Janeiro, em 21 de junho de 1965, na imagem a seguir veremos o programa do espetáculo apresentado.

Imagem 8-Programa da peça Toda Nudez Será Castigada, 1965.



FONTE: Cedoc/Funarte

O gênero da peça mencionada por Nelson como *Obsessão em três atos* é de fato uma, contempla todos os eventos e personagens, que são tomados por desesperos e exageros sentimentais, “tudo parece suspenso por um fio” (MAGALDI, 2004, p. 160). De fato, a realidade não prendia Nelson Rodrigues, por isso esta característica eminentemente *crítica* do artista. Suas obras teatrais revelam a inquietação constante, de um autor que construía sua crítica artisticamente sendo guiado pelas necessidades do universo teatral, pois se *Vestido de Noiva* e as demais obras elucidadas nesta parte da discussão nos trouxeram novas questões artísticas se devem unicamente a reflexão suscitada pelo autor em confronto com o meio, reconhecendo as deficiências de um teatro que se limitava, por exemplo, ainda no realismo do Teatro de Revista. Diante disso:

Cientes da impossibilidade de deparar com um ponto que possa ser determinado como origem, convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente, o nutre e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico. (SALLES, 2007, p.37)

Por outro lado, o autor via no existir humano uma pedra bruta a ser lapidada, e por esse motivo enxergava sempre além do que se apresentava a ele, transformando ou melhor, *deformando* as crises humanas próprias da existência (DIDI-HUBERMAN, 2011). De modo dilatado vemos saltar questões estilísticas e estruturais, não somente no texto como também através das indicações cênicas das didascálias, pois nos é apresentada técnicas sofisticadas para exploração da dramaturgia na cena.

Concretiza-se o projeto poético de Nelson Rodrigues, nas peças apresentadas neste subcapítulo, vemos características determinantes para definição da personalidade criativa do dramaturgo a desembocar nas demais que nos serão apresentadas. Nesse sentido, nos cabe ressaltar que “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto”. (SALLES, 2007, p.39).

É essa ideia que nos guiou e continuará nos guiando na leitura crítica sobre o teatro rodriguiano, na certeza que a cada peça revisitada – sobre nosso olhar de críticos/leitores – melhor traduzimos a rede de criação problematizada neste trabalho.

## 1.2 Forma reacionária

Ainda partilhando da *rede de criação* para pensarmos o *Teatro desagradável*, no quesito *Deformação* enfatizamos neste tópico propriamente à forma e suas múltiplas relações. Pensar a forma da obra é entender sob quais moldes o autor constrói seu teatro e que, de certa maneira, caracterizam suas peculiaridades, devido a frequência com que recursos estéticos, temáticos e dramáticos são utilizados, enquanto ação essencialmente crítica. Quanto à forma devemos nos atentar que:

O ato criador é uma ação conduzida pelo grande projeto do artista: procura pelas possíveis formas que concretizem esse projeto. São essas formas o único acesso do artista a seu projeto. O artista não conhece a aparência de sua prole enquanto ela não surge. (SALLES, 2007, p.52).

A possibilidade do autor revisitar suas obras anteriores e retirar delas um substrato que não foi desenvolvido, seja algo que lhe agradou, ou até mesmo algo que não coube explorar em uma respectiva peça, até que um singelo resquício de sua existência abre um leque de criações possíveis. De certa maneira, vemos isso acontecer com frequência no teatro de Nelson Rodrigues. Didi-Huberman fortalece essa ideia com uma pergunta pertinente:

As obras inventam formas novas; para responder a elas – e se a interpretação quer de fato se mover no elemento do *responso*, da pergunta devolvida, e não da tomada de posse, isto é, do poder -, que há de mais elegante, que há de mais rigoroso que o discurso interpretativo inventar por sua vez novas formas, ou seja, a cada vez *modificar as regras de sua própria tradição*, de sua própria ordem discursiva? (idem, 2011, p. 178-179).

Com eficácia o próprio acervo artístico do Reacionário responde a tais inquietações. Pensando na teia de relações a que está suscetível o acervo rodriguiano para essa problematização destacamos as obras: *A mulher sem pecado* (1942); *Anjo Negro* (1946); *Senhora dos afogados* (1947); *A falecida* (1953); *Bonitinha, mas ordinária ou Otto Lara Resende* (1962); *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) e *A serpente* (1978). Através do olhar processual sobre elas evidenciaremos seus conteúdos e como se tornaram elementos chave do Teatro rodriguiano. Então, “se o conteúdo determina a forma, esta, por sua vez representa o conteúdo. O conteúdo manifesta-se através da forma, pois a forma é aquilo que constitui o conteúdo” (SALLES, 2007,

p.73). Daí perceberemos as preferências de Nelson e como elas se concretizam artisticamente.

### **Eixo amor-ciúmes-traição**

O primeiro contato de Nelson Rodrigues com a dramaturgia adveio da peça *A mulher sem pecado* (1942). Essa obra não teve a repercussão esperada pelo autor e chega até a ser “ofuscada” pelo brilho da obra seguinte, no entanto “já contém em germe todas as características do dramaturgo” (MAGALDI, 2004, p. 11). O ambiente em que se situam os personagens e seus conflitos é o mesmo do contexto temporal do autor, ou seja, um indício de uso da realidade como motivador da criação<sup>5</sup>. “Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. Ao discutir o projeto poético, vimos como esse ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto” (SALLES, 2007, p.42).

Em *A mulher sem pecado*, o personagem Olegário se prostra, por sete meses, em uma cadeira de rodas por conta de uma suposta doença que o deixara paralítico. Utiliza a deficiência, da qual diz ter, para testar a fidelidade da esposa Lídia e a envolve de acusações e insultos. Olegário chega a se arrepender de suas atitudes e das suspeitas infundadas, oriundos de um ciúme exacerbado em relação à Lídia. Porém, é tarde demais, a opressão a faz se envolver com chofer - contratado por Olegário para vigiá-la – e fogem juntos.

A temática que rege a peça diz respeito a convivência conjugal em uma típica casa da burguesia, lugar onde todos os acontecimentos da trama ocorrem. Nelson retrata um homem fiel ao casamento e uma esposa adjetivada de bonita e jovem, mas sua fidelidade é posta em dúvida - uma incógnita que se mantém para o espectador/leitor e para o personagem Olegário até o fim.

---

<sup>5</sup> O fator realidade foi posto como um dos elementos que compõem a rede de criação rodriguiana problematizada neste capítulo, a qual pode ser consultada pela imagem 3 - p. 34.

Imagem 9 - A atriz Stella Perry (Lídia) em 'A Mulher sem Pecado' encenada em 1946.



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

Nelson em suas crônicas vai relatar situações reais semelhantes, que viu ou ouviu falar, as utilizando como base para alguns conflitos de suas obras. Em específico, na obra que estamos destacando, vemos uma semelhança intrigante entre um acontecimento visto pelo autor e a temática que aborda em *A mulher sem pecado*. Observe:

Houve, naquela época, uma tragédia (nós chamávamos tragédia) que apaixonou a cidade. [...] Um deputado, ou senador, desconfiou da mulher. [...] Uma noite, chega em casa e, como fazia sempre, inclinou-se para beijar a mulher na boca. Beijava de leve, mas nos lábios. Muito bem. E o senador, que se julgava uma espécie de Disraeli, cumpriu o hábito doce como todos os hábitos. Aconteceu então o seguinte: — ao ser beijada, a esposa desvia ligeiramente o rosto. Em vez de oferecer a boca, deu a face. Só fora um movimento quase imperceptível. E tanto bastou para o nosso Disraeli. Pensa, imediatamente: — Me trai (idem, 1993. p. 208).

Podemos comparar à situação descrita acima, uma história que segundo Nelson ocorreu quando ainda estava na pré-adolescência, com uma cena de *A mulher sem pecado*: o personagem Olegário pede um beijo à sua esposa Lídia, mas o beijo chega a ser tão superficial, que a ação nutre ainda mais a desconfiança dele com relação à fidelidade da esposa.

Há proximidade com o acontecimento real, contudo se percebe os detalhes acrescentados pelo autor, pois no momento de criação, “cabe ao artista ter a sensibilidade necessária para saber o que deve e o que não deve ser utilizado em sua narrativa do material que se oferece à sua escolha” (LINS, 1979. p. 90). Como podemos averiguar no trecho abaixo:

**OLEGÁRIO** - Mas se você não quer, paciência, não é obrigada. Não estou pedindo pelo amor de Deus, não senhora! (outro tom) Você sabe há quanto tempo não me beija?

**LÍDIA** (com ironia) - Você tomou nota?

**OLEGÁRIO** - Sim! Tomei! E sei, muito bem, o que isso significa!

**LÍDIA** - E o beijo, quer?

**OLEGÁRIO** (sôfrego) – Quero. Meu amor!

(Lídia inclina-se e beija-o rapidamente na boca.)

**OLEGÁRIO** (exasperado) - É isso? É esse o beijo que tem para mim?

A essência de *A mulher sem pecado* gira em torno do eixo ciúmes- traição revestido pela caricatura da mulher e do homem modernos. “Podem-se perceber, ao longo do processo criador, dois momentos transformadores especiais: a percepção e a seleção de recursos artísticos” (SALLES, 2007, p.89), momentos estes que estão perfeitamente ilustrados pela situação demonstrada. Houve a percepção do acontecimento descoberto na realidade tal como foi evidenciado, após isso, a ação artística foi deliberada tomando para si o evento e lhe cedendo uma nova *forma*, isto é, deformando-a.

A temática em si nos abre margem para pensarmos em uma leitura mais a frente do seu tempo, ou seja, aos olhos da sociedade atual. Tais sentimentos humanos se encontram “na moda” na sociedade contemporânea, quando em excessos são nomeados e, até mesmo tratados, como psicopatologias. Um olhar contemporâneo sobre essa obra pode nos apresentar Olegário com Transtorno de personalidade Limítrofe, em inglês *Borderline*. Outrora, as explicações seriam meramente causais, devido a toda a insegurança que ele sentia por ter casado com “uma mulher jovem, bonita, que não quis ter filhos com seu marido” (FACINA, 2004, 136).

No caso de *A mulher sem pecado* a característica do ciúme e traição é sobressalente, sendo instâncias emocionais e comportamentais, atingindo, dessa forma, a barreira do psicológico. Na peça, Olegário finge uma paralisia, tem alucinações com a imagem de Lídia criança, mora com a mãe, tem crises histéricas e

de extrema raiva chegando a agredir a esposa verbalmente, tem seu fim marcado pelo suicídio ao saber que a esposa fugiu com o chofer.

Sendo assim, vemos que a deformação nesta obra se exerce na temática aflorada pelo autor, sua primeira peça escrita já traz consigo o melodrama que marcará as próximas obras. Isto é, o eixo amor-ciúmes-traição será *deformado* por Nelson em vários níveis e intensidades.

### **Sobreposição de mitos gregos e o (auto)preconceito racial**

Em 1946, Nelson Rodrigues constrói *Anjo Negro*. A temática de incestos, além de assassinatos, adultério e outros crimes hediondos continuam, porém com um acréscimo inédito: o preconceito racial. Permanecem alguns arquétipos da preferência do autor como a imagem da tia solteirona, agora ao lado das três filhas também solteironas – nomeadas de Primas.

Sobre o enredo, *Anjo Negro* nos apresenta o personagem Ismael que não aceita sua cor negra e toda cultura ligada à raça, odiando a própria mãe por isso. A tentativa de fuga atinge suas vestimentas – que sempre são brancas – escolhendo, inclusive, ser médico “porque é profissão de branco”. No quesito relacionamento, casa-se com Virgínia por ser branca, mas ela o odeia por ser negro assim como odeia seus filhos que dela nascem, os matando afogados logo após o nascimento.

A relação amorosa entre Ismael e Virgínia teve início por desejo de vingança da tia dela. Ódio este que surgiu através da acusação de que Virgínia teria sido a causa da morte de uma de suas filhas, a garota teria se suicidado após ter flagrado seu namorado aos beijos com Virgínia. Depois disso, a Tia entrega Virgínia a Ismael como forma de castiga-la.

Logicamente, o relacionamento dos dois é no mínimo conturbada. Virgínia o trai e fica grávida de Elias, irmão de criação de Ismael. Mesmo sabendo da traição e do filho que Virgínia esperava, o ódio de Ismael por Elias é algo datado: Elias é branco e esse fator motivou Ismael a trocar propositadamente os remédios dele deixando-o cego. Depois da traição Ismael intima Virgínia a matar o filho assim que ele nascer, da mesma forma que fez com todos os outros filhos.

Virgínia esperava que fosse um menino branco, mas o destino o traz uma menina que recebe o nome de Ana Maria. A frustração de Virgínia é imediata, assim como o desprezo que sente pela menina – que só aparece como personagem no

terceiro ato, já com 15 anos de idade – Ismael permite que a menina viva. E transfere todos os sentimentos que sentia por Virginia a ela, enquanto pai de criação concretiza um tipo de relação incestuosa.

**Imagem 10- Os atores Maria Della Costa (Virginia) e Orlando Guy (Ismael) em 'Anjo Negro', 1948.**



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

Nelson faz várias histórias trágicas se interligarem e se complementarem, e o final só podia se configurar na união eterna do casal que depois de trancar Ana Maria em um mausoléu, decidem dividir um mesmo túmulo – se opondo a célebre frase matrimonial “Até que a morte nos separe”.

Essa história reúne alguns fatos correlacionados a diferentes mitos gregos, o primeiro deles pode ser nitidamente identificado nas ações de Virginia em matar os

próprios filhos, remonta as ações do mito de *Medéia*, que ao ser traída por Jasão mata os filhos para vingar-se. As causas que levam ao infanticídio diferem em suas circunstâncias, mas se aproximam através do sentimento de ódio que move ambas as personagens a realizar o ato.

Imagem 11 - Os atores Orlando Guy (Ismael) e Nicette Bruno (Ana Maria) em 'Anjo Negro', 1948



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

Não obstante, o gérmen de *Electra* de Eurípedes continua tímido em *Anjo Negro*, mas será explorada intensamente na próxima obra rodriguina. Ainda, percebemos novamente a crescente empatia entre a filha e o pai, em contrapartida, a

repulsa e antipatia alimentada entre mãe e filha, como se lamentassem dividir o mesmo homem.

Diante do que foi conjecturado a respeito de *Anjo Negro*, vemos vários aspectos que se situam criticamente na obra. Apesar das questões relacionadas ao ódio e ao amor, fabricado no interior de um mesmo núcleo familiar, há como base geradora de tais sentimentos o preconceito racial, e o mais intrigante, o preconceito que nasce a partir do próprio sujeito negro. O Reacionário nos confronta com a ideia de auto aceitação, e ainda, nos mostra que a forma como olhamos a nós mesmos influencia no modo como o mundo nos olha, e *vice-versa*. Acerca da obra, o próprio autor nos esclarece:

O caso Ismael foi interessante. Alegou-se, por exemplo, que não existia negro como Ismael. Entre parênteses, acho que existem negros e brancos piores do que 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. (RODRIGUES, 2012, p.142)

Apesar de Nelson ter trazido temáticas sociais conhecidas (preconceito, traição...) a *forma* com que ele tratou esses assuntos foi inédita na época, tanto é verdade que ele nos confirma isso através do respectivo relato, “não existe Ismael em lugar nenhum” – Nelson afirma. Mas, diante disso nos é apresentada a liberdade do artista em jogar com a realidade (SALLES, 2007), pois não há obrigatoriedade alguma que determine que o único canal de criação seja a realidade. Pelo contrário, percebemos até aqui como a rede de criação é complexa, e se existe alguma delimitação quanto a isso nos é fornecida pelo nosso olhar de leitor-espectador-pesquisador-crítico que compreende a infinidade da arte, porém só capta aquilo que nossa própria finitude permite.

Não obstante, temos um meio diferente de interferência da realidade a ser conjugada, vemos um caso em que o autor cria uma nova realidade. Essa realidade que “vai sendo criada pela imaginação, é tão real quanto a realidade externa à obra; daí seu poder de afetar o artista [...] O artista tem, ainda, o poder de ir modificando essa realidade, à medida que a constrói” (SALLES, 2007, p.99-100).

O personagem Ismael sente ódio da cor negra em sua pele e na pele dos outros, e assim, conduz todos ao seu redor a sentir o mesmo, isso é explícito na reação da sua mãe, de Elias seu irmão e em Virginia. O profundo estranhamento que

essa peça causa ao espectador é determinante, pois a obra contém em uma mesma medida o auto preconceito e o preconceito, dividindo espaço em um único ser. Esse estranhamento é algo próprio da dialética produzida por Nelson, demonstrando ao espectador/leitor uma nova ótica sobre um tema de presença inquietante tanto na época da obra, quanto nos dias de hoje. Seria isto resultado de um diálogo, ou como Didi-Huberman vai chamar de *diálogo crítico*, em decorrência da interação espectador/leitor e obra, como também do pensamento crítico do artista no ato da criação.

Um diálogo crítico em que cada parte seria capaz de pôr em questão e de modificar a outra, modificando a si mesma. Existe aí uma confiança epistêmica concedida às *imagens*, tanto quanto uma confiança formal e criadora concedida às *palavras* (idem, 2010, p. 187).

Confirma-se um processo de complementariedade e sobretudo, de reciprocidade crítica indispensável para toda experiência estética. Algo que vai de encontro a ideia que Didi-Huberman (2010, p.29) expõe, ao dizer: “O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Ou seja, consiste em reconhecer a parcela da obra no processo crítico, pois a obra também teria em si a sua própria leitura crítica formada – enquanto objeto vivo, isto é, de *presença* – e tal consciência crítica contida na obra é ampliada ao encontrar-se com o espectador e o próprio artista, que trazem consigo a sua.

### **Família: origem e destruição**

Construída em 1947, *Senhora dos Afogados*<sup>6</sup> vai apresentar semelhanças nítidas com a peça anterior (*Anjo Negro*), algo que nos sugere uma continuidade no que tange os princípios criativos. Mediante a demonstração do enredo, veremos que o amor doentio entre filha e pai, novamente vai ocupar as tramas do conflito, mas diferente de *Anjo Negro* que fez apenas uma menção dessa situação, em *Senhora dos Afogados* esse aspecto será explorado ao máximo do início ao fim da peça. Sobre isso:

Nenhum artista, de nenhuma arte, tem seu significado completo sozinho. Assim como o projeto individual de cada artista insere-se na tradição, é, também, dependente do momento de uma obra no percurso da criação

---

<sup>6</sup> Essa peça será explorada no capítulo 3 em sua relação com a censura, além de ser analisada a partir dos documentos de processo.

daquele artista específico: uma obra em relação a todas as outras já por ele feitas e aquelas por fazer. (SALLES, 2007, p.42-43).

Além disso, essa obra rodriguiana demonstra uma forte ligação com o mito grego de *Electra*, esta, foi exposta em várias versões por Ésquilo, Eurípedes e Sófocles, contudo, segundo o crítico Sábado Magaldi a relação com a versão moderna escrita por Eugene O'Neill (1888-1953) a *Electra enlutada* (1931), aproxima-se mais da obra rodriguiana, a ponto de parafrazeá-la. Magaldi ao perceber isso, pergunta a Nelson Rodrigues se essa aproximação foi planejada:

Encontrei-me logo depois com Nelson Rodrigues e quis saber por que ele não revelara ter feito uma paráfrase da obra norte-americana. Nelson achou muita graça e disse do seu espanto ao passar despercebida a semelhança, quando das primeiras leituras dos amigos e na estreia do espetáculo, no Teatro Municipal do Rio, em 9 de junho de 1954. Observar tão proposital evidência, segundo o dramaturgo, era tarefa do crítico e não dele. (MAGALDI, 2004, p. 68)

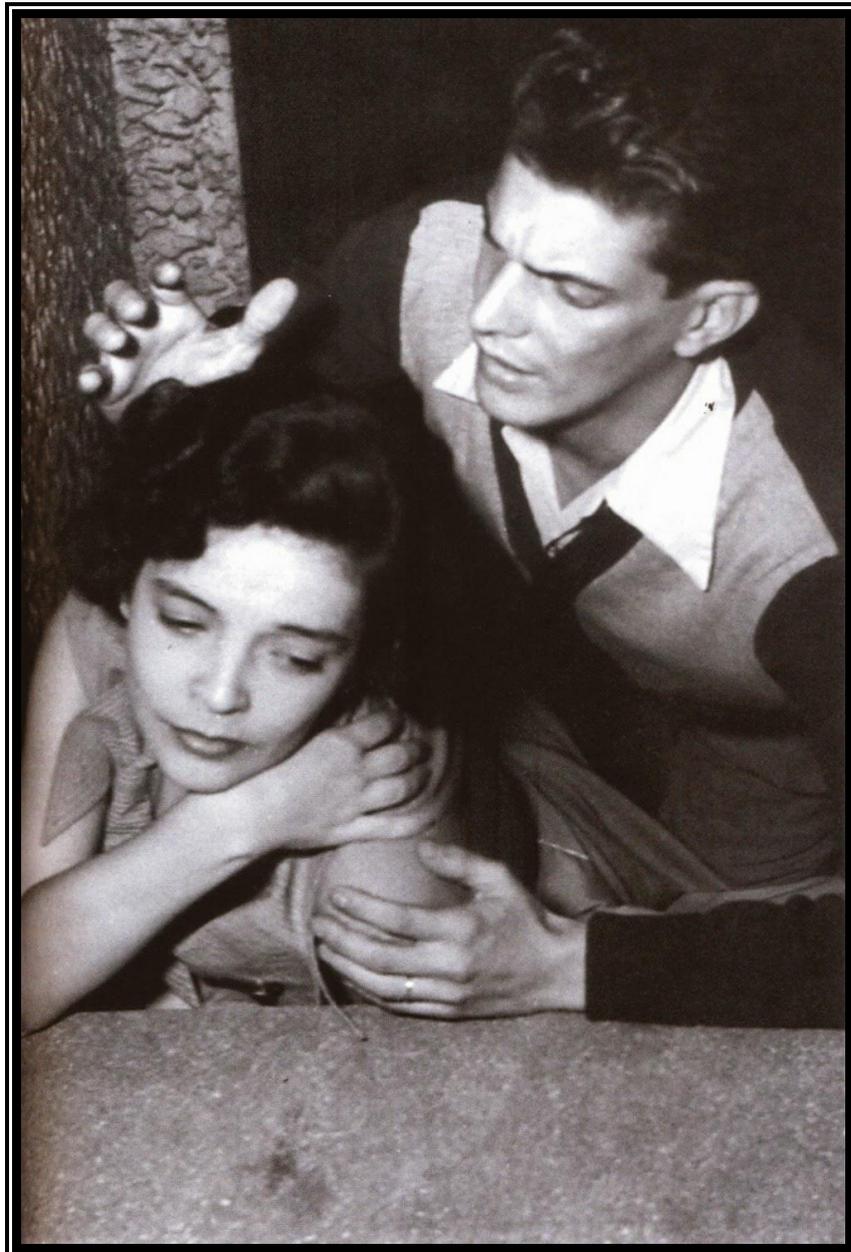
A semelhança da qual menciona o crítico refere-se a uma mudança de cenários. Na obra de O'Neill maior parte da trama ocorre na mansão dos Mannon com exceção de uma cena onde se consuma uma vingança que ocorre na popa de um navio. Em *Senhora dos Afogados* a trama se concentra na casa da família Drummond, mas há um momento da peça que ocorre em um café do cais, local utilizado também para consumir a vingança. “A quebra da unidade do cenário, para fins idênticos, sugeriu que se tratava de paráfrase” (MAGALDI, 2004, p.68).

Não obstante, está inserido na peça o complexo de *Electra* freudiano, já tão mencionado em algumas obras anteriores, nesta ele ganha lugar de destaque. A personagem principal chamada Moema tem uma admiração e afeto pelo pai Misael, que ultrapassa a normalidade da relação entre pai e filha. O sentimento obsessivo move Moema a matar as irmãs Dora e Clarinha afogadas, para ter a completa atenção e consideração do pai, no entanto, ainda o divide com a mãe D. Eduarda e a odeia por isso. Apesar das extremas medidas para ter o pai só para si, ela fica noiva. O nome do rapaz não é revelado, sendo identificado simplesmente como Noivo.

O enredo se estrutura demonstrando a relação de Misael com uma prostituta. Dessa relação nasce um menino, o qual Misael pensa estar morto. No dia do seu casamento com D. Eduarda, a prostituta exige possuí-lo novamente na cama da noiva, mas ele a silencia a golpes de machado, este é o fator que conduzirá todas as demais situações trágicas.

O incesto presente nessa obra não se configura explicitamente, como em *Álbum de Família*, pois o ato incestuoso é posto em suspense, que paira por entre a figura do Noivo. O encanto de Moema pelo noivo, mesmo gostando intensamente do pai, se justifica pelo fato da personagem encontrar semelhanças do seu progenitor nele. Assim, com o quebra-cabeça montado subentende-se que se trata do filho de Misael com a prostituta.

**Imagem 12 - Sônia Oiticica na primeira montagem de Senhora dos Afogados, em 1954.**



FONTE: autoria desconhecida – disponível em: <<http://formacaocultural.blogspot.com.br/>>

Logo, nos é apresentado as intenções do Noivo, que retorna à casa através da ligação com Moema, seduzindo-a como meio de se aproximar da família e vingar a morte da mãe – aqui se apresenta novamente o ódio do filho pela figura paterna. Ainda há entre a família Drummond, o filho de Misael com D. Eduarda chamado Paulo, nele instaura-se dois tipos de relação incestuosa, o desejo pela irmã e, também o desejo por D. Eduarda. O Anjo Pornográfico constrói nessa peça uma pungência de mortes seguidas, que culmina na morte da mãe de Misael, provocada por Moema que esquece de alimentar a idosa.

Percebendo a desgraça já plantada na família, Paulo parte em direção ao mar com intenção de suicídio, depois que soube do assassinato de sua mãe D. Eduarda pelo Noivo de Moema, que corta as duas mãos dela com um machado. E, atingido por todos os acontecimentos, Misael morre de enfarte. O desfecho culmina em Moema, entregue a completa solidão “num diálogo silencioso de ódio com as próprias mãos” (MAGALDI, 2004, p. 73). Configura-se assim, a obra mais extensa do acervo teatral do Reacionário.

O incesto tão presente em suas obras, pode ser pensado como algo completamente sem ligação com a realidade que conhecemos, porém percebemos que há uma base que a justifica plenamente: as teorias de desenvolvimento sexual de Sigmund Freud, mais precisamente os complexos de Electra e de Édipo. É como se Nelson através de suas criações, sob diferentes perspectivas, em *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados* e *Os sete gatinhos*, fragmenta esse tipo de relação que culmina em tragédia.

Os procedimentos criativos estão, igualmente, ligados ao momento históricos, em seus aspectos social, artístico e científico em que o artista vive. Trata-se, portanto, de um dos momentos em que o diálogo com a tradição torna-se mais explícito. As opções, aparentemente, individuais estão inseridas na coletividade dos precursores e contemporâneos. Nessa perspectiva, observa-se a utilização de recursos em instantes de rupturas ou continuidades inovadoras, por exemplo. (SALLES, 2007, p.108).

Assim se apresenta mais uma obra rodriguiana que carrega consigo as marcas da tragédia. Percebe-se até aqui como Nelson Rodrigues criou um estilo próprio de construção dramaturgica, que embora embebido de referenciais bastante evidentes, como no caso das relações de suas obras com os mitos, desvela questões pessoais de criação com objetivos artísticos bem definidos. Vemos alguns aspectos se repetindo obsessivamente com mais ou menos intensidade nas diversas peças.

Neste grupo especificamente, denota-se como *Álbum de família* foi progressivamente utilizada para a criação das demais, ou seja, há estilhas dela por todo acervo dramático do autor.

Dentro das obras míticas rodriguianas os laços familiares tradicionais são questionados, demonstrando sentimentos considerados sublimes em excesso, um exagero que leva facilmente a destruição. Os personagens amam ou odeiam demais, não há uma ausência do que é sentido, nem mesmo um limite que os detenha.

Os excessos praticados pelos personagens de Nelson Rodrigues remetem à questão do destino em suas peças. Ao não conseguirem controlar seus instintos, chocam-se frontalmente com as convenções sociais, percorrendo um caminho sem volta que os conduz à definitiva degradação e à ruína, pelas quais muitas vezes parecem sentir uma certa volúpia. (RABELO, 2004, p. 212)

Nas obras rodriguianas a família não representa somente a origem, como também representa o fim de tudo e de todos. Aí encontra-se uma razão essencialmente dialética, a reflexão sobre a instituição familiar. Nelson não a expõe tal como a realidade nos apresenta comumente, em sua restrita moralidade, mas se apoia nos mitos para gerar as deformidades que questiona os afetos. Na dialética da obra, Nelson acaba por recriar os mitos – sem a característica de castigo divino que é atribuído nas versões gregas – o homem é o único detentor do destino, por isso, o único culpado. Isso seria uma característica das tragédias modernas produzidas tanto por Nelson quanto por dramaturgos como Eugene O'Neill. Uma construção que sintetiza as necessidades temporais, a partir de um olhar crítico ao passado do qual somos frutos, para assim contextualizar o presente.

### **O cômico sobre a morte, riqueza e futebol**

Em *A falecida* de 1953, Nelson nos apresenta personagens obcecados, um leve tom de deboche e morte no cenário carioca. Na história, o casal Zulmira e Tuninho não tem filhos, além da solidão, vivem na miséria. Tuninho está desempregado, um típico carioca obcecado por futebol e pelo seu time Vasco da Gama. Em contrapartida as obsessões de Zulmira vão sendo afloradas e descobertas pelo público à medida que os conflitos vão se formando, mas o princípio de tudo é a revelação de uma cartomante que diz que “uma mulher loira iria destruir sua vida”. Guiada por isso,

Zulmira se cobre de cismas contra uma prima vizinha e loira invejando seu estado decadente de saúde, desejando assim, morrer e ter o enterro mais luxuoso do bairro.

Imagem 13- Os atores Sônia Oiticica, Sérgio Cardoso e Leonardo Villar em montagem de A Falecida. 1953



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte.

Zulmira é uma personagem rodriguiana que prepara seu próprio enterro em vida. Mesmo tendo o mínimo de condições financeiras para satisfazer seu desejo, faz um pedido ao marido para ir até a casa de João Guimarães Pimentel, um homem rico do bairro, para pedir uma quantia de dinheiro que possibilitasse a realização do desejo de sua esposa. A história segue com a revelação de uma traição como reviravolta, que impede Tuninho de realizar o último pedido de Zulmira, o enterro luxuoso.

Um aspecto recorrente nessa obra é a mudança frequente de cenário, vários locais ambientam os conflitos da peça, que se passa entre a casa do casal, a cartomante, agência funerária, o bar, a mansão de João Guimarães e, até mesmo o estádio de futebol. Para essa questão Nelson escreve na didascália uma possibilidade para concreção cênica, uma ideia simples e funcional: “as personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes”.

Apresenta-se algo próprio da construção dramatúrgica, a interdependência texto-cena"(...) Não é sem importância, para o poeta e sua composição, que ele tenha em mente a representação cênica, a qual exige imperiosamente essa vivacidade dramática" (HEGEL apud GRÉSILLON, 1995, p.270). Nelson sempre demonstrou essa sensibilidade em suas obras, e a exemplo de *Vestido de Noiva* com a utilização dos três planos simultâneos que reinventa a estrutura teatral, em *A falecida* vemos a mesma força de realização cênica. "Cumprido no entanto reconhecer o caráter exemplar de um *saber* sobre as formas construído, não como efeito de alguma decisão de princípio, mas como efeito de uma *resposta* dialética a um 'presente crítico'" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 214).

De fato, nesta obra o Reacionário dá uma roupagem cômica à morte, e a pensa artisticamente. Todos os personagens giram em torno dessa questão, seja direta ou indiretamente, algo semelhante ocorre em outras obras, mais explicitamente em *Toda nudez será castigada* que vimos anteriormente. Nelson demonstra sua preferência pela imagem fúnebre, e insere todo esse fascínio a personagem Zulmira obcecada em ter um velório exuberante, mesmo que não tenha como constatar se realmente teve.

Contextualiza-se outro aspecto crítico dessa obra, pensar a morte diferente do habitual, transformando (*deformando*) o comum valor que lhe é conferido, de tristeza e abandono para algo desejável e aguardado ansiosamente. Seria a intenção de Nelson Rodrigues retratar simplesmente o inconsciente desejo de autodestruição do ser humano? Sobre o medo ele mesmo dizia:

E nem se pense que temos medo da morte. É mentira. Ou por outra: — é um falso medo, um medo induzido por uma série de injunções morais, sociais, religiosas. A verdade é que o nosso cotidiano está cheio de pequenas imprudências, de pequenos vícios, de riscos propositais. O cigarro que se fuma, ou a cerveja que se bebe, o que exprime senão a secreta vontade de autodestruição? (RODRIGUES, 1994, p.90)

Assim, o autor explora um aspecto comum a existência, a morte. E ao trabalhar sobre essa questão, envolve junto a ela, uma das declaradas fraquezas humanas, a obsessão pela riqueza. Cômicamente, Nelson Rodrigues demonstra que a riqueza não traz felicidade, muito menos depois da morte.

Outro aspecto que vale ressaltar dessa obra, exposto sutilmente pelo autor, é o futebol. Característica que advém, sem dúvidas, do fascínio de Nelson Rodrigues

pela prática futebolística, que o tornou apto a ser por alguns anos comentarista esportivo. Além disso, já consolidado como cronista na redação do jornal no qual trabalhava, começa a escrever crônicas esportivas. Reconhecendo a força da relação Nelson-futebol, seria impossível que em pelo menos uma obra do autor não encontrássemos essa marca.

Em *A falecida*, o fanatismo e o orgulho pelo futebol em um personagem que não se interessa por mais nada a ponto de deixar em segundo plano a relação com a esposa e sua condição econômica – demonstra que é tão doentia quanto o fanatismo da esposa pela morte e a riqueza. Contudo, apenas um dos lados consegue se realizar plenamente, Tuninho com o dinheiro dado por João Guimarães Pimentel para o enterro de Zulmira, decide ir ao grande jogo do seu time Vasco da Gama no Maracanã, conseqüentemente deixando Zulmira ter o enterro mais pobre do bairro.

### **Fraquezas humanas**

Ergue-se a peça rodriguiana pertencente ao universo trágico, *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* de 1962. Na obra é abordada, dentre outras coisas, a natural fraqueza humana perante o pecado, em que o dinheiro corrompe ideais e a luxúria é desejada. O conflito está nas oscilações entre deixar-se ou não, ser levado pelas tentações.

Nelson nos apresenta Maria Cecília, mimada pelo pai, o empresário Werneck e desejada pelo seu cunhado Peixoto. O caos tem início quando Cecília alega ter sido violentada sexualmente por cinco homens. A partir daí o pai tenta “comprar-lhe” um casamento, já que de outra forma seria mais difícil desposar devido o ocorrido. O sujeito a quem será oferecido um exorbitante valor em cheque em troca do casamento chama-se Edgard, empregado na empresa de Werneck. Diante disso, Peixoto age sobre Edgard como principal incentivador na aceitação do cheque, já que ele não se decide prontamente. Além disso, o empresário Werneck mantém um negócio de violações dos mais variados tipos.

Imagem 14 O elenco de 'Bonitinha, mas Ordinária', 1962.



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

Em outra ponta da história, encontra-se Ritinha diz-se professora num colégio de freiras, quando na verdade se prostitui para garantir o sustento da família, composta por suas irmãs e a mãe, desempregada e desequilibrada. As duas histórias se cruzam através do sentimento que Edgar nutre por Ritinha, vizinha no bairro onde mora, tornando mais uma razão em relutar vender sua liberdade para Werneck. E ainda, quando o cuidado que Ritinha dispndia sobre as duas irmãs não foi suficiente para que impedisse Werneck de as aliciarem para serem tratadas como objetos sexuais por dezenas de homens, sendo ambas estupradas.

No decorrer da trama as mentiras são desveladas. Edgard fica sabendo que Maria Cecília manda Peixoto contratar cinco homens negros para que ela fosse violentada, diz: “Ela pediu para ser violada”. Assim como, Ritinha revela a Edgar que é prostituta desde o dia que a mãe perdeu o emprego, após ter sido acusada de desviar verbas e para que lhe fosse dada a inocência pediu que dessem a sua filha em troca, despontando assim, o caminho de Ritinha dali para frente.

Percebemos que duas instâncias são postas em jogo, a primeira representa a vontade própria de se prostituir e, a outra a necessidade financeira que não permitiu

escolha. Esta é a primeira obra rodriguiana em que Nelson dá um desfecho tomado pela esperança de dias melhores para o casal principal, algo que volta a se repetir somente em *Anti-Nelson Rodrigues*. Porém, o autor não vê essa relação em comum entre as duas peças, mas sim outra:

Eu não vejo relação entre *Bonitinha* e *Anti-Nelson Rodrigues*. Ou, por outra, a única relação é o cheque. [...] Há uma relação no valor simbólico dos dois cheques. Ambos precisam ser picados para que duas almas se salvassem. É a velha história da pureza que existe, mesmo no mais desgraçado dos seres (RODRIGUES, 2011, p. 94).

Sendo assim, Edgard rasga um cheque de Werneck, libertando-se da ambição que o prendia a ele, decide então fugir com Ritinha, que igualmente deixa a vida de prostituta para viverem juntos. Mas, como nem tudo é perfeito, inclusive nas obras rodriguianas, o final de Maria Cecília não poderia ser outro, Peixoto a mata estilhaçando uma garrafa de vidro em seu rosto, desfigurando-o por completo. A beleza símbolo da sensualidade é desfeita selando o fim de Cecília, e para sanar as fraquezas sentidas por ter deferido o golpe em quem amava, Peixoto suicida-se.

É nesta obra que é atrelado ao título, o nome do jornalista Otto Lara Resende, amigo de Nelson, a utilização do nome deve-se a uma frase dita por Otto que serviu como inspiração para o nascimento da trama, a qual dizia “O mineiro só é solidário no câncer”. Nelson nos relata detalhes desse momento:

E foi então, no meio da viagem, que assisti ao nascimento de uma de suas frases mais famosas. Não sei se ele a improvisou, ou se foi uma inspiração fulminante e abençoada. Só sei que, de repente, Otto vira-se para mim e diz: — “O mineiro só é solidário no câncer”. Não direi que ele pôs mais sociologia numa frase do que Euclides nas seiscentas páginas de *Os sertões*. Mas aquilo se cravou em mim para sempre. Ainda comentei, gravemente: “Bonito”. Quando entramos no Rio, eu tinha na cabeça o título de minha nova peça: — Otto Lara Resende ou *Bonitinha*, mas ordinária. (RODRIGUES, 1994, p.229).

Então, o simples ocorrido é explicado pelo próprio autor como parte da geração da obra, uma breve frase do amigo trouxe por ordem a marca da trama: traduzida pela facilidade com que o homem se entrega às fraquezas, e, como os sentimentos nobres são aflorados somente quando a desgraça já o acometeu. Acerca da frase que inspirou Nelson, podemos compreender que dela foi suscitada imagens que percorreram a mente do autor e guiaram até seu projeto poético, então:

Trata-se de uma imagem sensível que contém uma excitação. O artista é profundamente afetado por essa imagem que tem poder criativo; é uma imagem geradora. Essas imagens, que guardam o frescor das sensações,

podem agir como elementos que propiciam futuras obras, como, também, podem ser determinantes de novos rumos ou soluções de obras em andamento. (SALLES, 2007, p.54).

Imagem que culminou em uma tragédia rodriguiana, onde a veia existencialista de Nelson o leva longe de um final feliz para os personagens, porém mais próximo da realização de suas vontades momentâneas. Pois, para Edgard e Ritinha é plantada a incerteza, eles largam tudo para iniciarem uma vida juntos, mas isso não é garantia de felicidade, mas sim de realização de um objetivo específico.

Até o momento, vemos um dramaturgo sensível à vida e a tudo que a rodeia. Um crítico da realidade que expôs, a partir de imagens cênicas, sua opinião sobre todo espetáculo visto e vivenciado. Essa crítica escrita sobre linhas cerradas de uma máquina de escrever foi empregada na forma de texto teatral, e, por conseguinte, configurada cenicamente, traduzindo, além de uma sociedade fragilizada e cheia de suas manias, evidências do próprio Nelson Rodrigues.

### **O amor nos personagens rodriguianos**

Com características dialéticas semelhantes temos *Anti-Nelson Rodrigues*, de 1973. Esta seria a penúltima obra dramática do autor escrita no auge de sua frágil saúde, a pedido da atriz Neila Tavares. Diferentemente de todas as demais peças rodriguianas, *Anti-Nelson Rodrigues* surpreende por possuir um final feliz completamente romantizado.

Daí justifica-se o título escolhido pelo autor que enquanto artista emblemático, conhecido como *Anjo Pornográfico*, tem essa obra como antígeno para as demais que acabam lhe sendo estranhas, no entanto enquanto sujeito constituído de preceitos morais e sociais esta obra é sem sombra de dúvidas, totalmente Nelson Falcão Rodrigues. O autor relata o seguinte:

Agora que a vi no palco em ensaios sucessivo, realizada cenicamente, sinto que ela teima em ser Nelson Rodrigues. Há no texto uma pungência, uma amargura, uma crueldade e ao mesmo tempo uma compaixão quase insuportáveis. O grande elemento novo de *Anti-Nelson Rodrigues* é, a meu ver, a profunda e dilacerada piedade que nem sempre as outras peças extrovertem. Realmente, nunca tive tanta pena de meus personagens. (RODRIGUES, 2011, p.93)

A peça conta a história de Oswaldinho um jovem mulherengo de classe alta, mimado pela mãe Teresa, e desprezado pelo pai Gastão. O conflito tem início quando Teresa exige que Gastão coloque o filho como presidente de uma de suas fábricas, a partir daí Oswaldinho conhece a funcionária recém contratada Joice, por quem sente-se atraído. Joice, por sua vez, é uma mulher de classe média pertencente a religião de testemunha de Jeová e virgem, este último aspecto se apresenta como motivo de orgulho para o pai Salim Simão. Porém, “a retidão de Joice não é convencional, porque ela não subordina a entrega física ao matrimônio, mas a esperança da eternidade do sentimento” (MAGALDI, 2004, p.42).

**Imagem 15- Os atores Neila Tavares e José Wilker em cena de 'O Anti-Nelson Rodrigues', 1973.**



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

Nelson explora o amor com uma atenção diferente da qual dedicava as obras anteriores, costumava misturar em suas peças várias questões sentimentais a tragédia, nesta, o amor e seus conflitos é uma discussão predominante. Com isso, podemos perceber que a relação de Teresa e Gastão, pais de Oswaldinho, é

desgastada pelo tempo. Teresa já não se importa se o marido tem amantes ou quais são seus planos de vida, todo sentimento gerado por ela é direcionado ao filho e isso basta. O personagem Oswaldinho acostumado a ter todas as mulheres que desejasse, percebe que não consegue ter Joice da mesma forma que conquistava as outras. No final, Joice rasga o cheque dado por ele – com intenção de compra-la – e entrega-se a ele por amor, na esperança do sentimento eterno.

A obra se encaixa em críticas plausíveis ao modo como se vivencia as relações, indo para o lado contrário do que mostra a realidade, dos sentimentos descartáveis e, indo de encontro a uma possibilidade de amor que se encontra em falta no mercado das relações. Luigi Pareyson (1997, p.85) mencionando o filósofo Benedetto Croce, diz o seguinte, acerca da aproximação – obra de arte e sentimento:

Croce falou de um ato de “contemplação”, que, enquanto “exprime” os sentimentos do artista fazendo-o traspassar da vida para a arte, “objetiva-os” em imagens imóveis e serenas: trata-se de uma “catarse”, que purifica os sentimentos de seu caráter passional, numa espécie de distanciamento imperturbado e de uma “universalização”, para a qual o particular sentimento cantado não é mais coisa que diz respeito somente ao artista na sua individualidade, mas possibilidade universalmente humana que, enquanto tal, interessa a todos os homens.

Esta é mais uma obra rodriguiana, revisitada nesta análise, que traz consigo a forte característica dialética, enquanto arte crítica em nossa leitura.

### **Triângulo amoroso em um único ato**

Depois de 16 peças produzidas e já no auge de seus 66 anos de idade, Nelson escreve sua última peça teatral: *A serpente*, em 1978. A vitalidade artística do autor já não era a mesma, mas percebemos que a obra possui sutilezas criativas que não se afastam da personalidade que Nelson definiu ao longo da carreira teatral – projeto poético (SALLES, 2007). Sábato Magaldi, um dos críticos mais próximos a Nelson Rodrigues, no diz: “Posso testemunhar que o dramaturgo fez ao menos três versões de *A serpente*, na tentativa de superar problemas apontados. Se o texto não rendeu mais é que foi elaborado após uma séria crise de saúde” (idem, 2004, p. 174). Essa obra, seria então, produzida em um único ato trazendo como conflito, o triângulo amoroso entre duas irmãs para um mesmo homem.

Imagem 16- Cláudio Marzo e Sura Berditchevsky durante a peça "A Serpente" (1980)



FONTE: Autor desconhecido, disponível em <cultura.estadao.com.br>

O autor nos apresenta as irmãs Lígia e Guida casadas respectivamente com Décio e Paulo, todos compartilham o mesmo apartamento. Daí conjectura-se uma dependência fraterna que ultrapassa até mesmo o preenchimento matrimonial. O primeiro conflito se instaura quando Décio, marido de Lígia, após várias tentativas frustradas não consegue consumar o casamento.

Enquanto isso, o casal composto por Guida e Paulo, vivem em eterna lua de mel. Diante disso, Lígia em completa frustração e infelicidade conjugal, expulsa o marido de casa, e decide se matar. Até que Guida intervém, para tentar impedir a tragédia propõe que a irmã tenha uma noite de amor com Paulo.

A noite é realizada despertando nos dois – Lígia e Paulo – um amor avassalador e inesperado, mas acaba por comprometer o casamento de Guida. Paulo após ter se relacionado com Lígia evita a esposa, não consegue se quer olhar para ela. E Décio, o marido expulso que não conseguiu se realizar sexualmente no casamento, consegue com a “crioula das narinas triunfais”, com isso, retorna ao antigo leito a fim de mostrar a conquista para Lígia, mas ela o rejeita. A temática da obra afirma-se a partir do duelo entre amor e sexo, Nelson fala abertamente sobre o assunto trazendo diálogos intimistas, bem como, recheados de gírias.

Para não cair no convencional, Nelson estrutura a peça com alguns recursos cênicos, o principal deles, é o distanciamento realizado pelo próprio personagem, consiste em revelar seus pensamentos sobre algum evento ocorrido na trama, fazendo também as vezes de narrador – ele se dirige à frente do palco e faz uma espécie de “desabafo” ao público. A técnica, semelhante ao estranhamento brechtiano, produz um efeito de fuga do drama e deleita o espectador sob uma perspectiva reflexiva dos fatos, no ponto de vista do personagem.

A tragédia é consumada quando Paulo, tomado pela incapacidade de relacionar-se com a esposa, atira Guida pela janela do apartamento – para ele, Lígia era a escolhida. Porém, a própria não o aceita dessa forma e o denuncia pelo crime insensato. O amor fraterno pela irmã morta supera os sentimentos que nutria pelo cunhado assassino.

Configura-se a última peça do autor Reacionário, que juntamente com as demais, fortaleceu o campo teatral brasileiro de descobertas e ousadias, não somente dramáticas, mas no que cerne a disposição cênica e pela coragem do autor em gerar para o público dilemas humanos em imagens cênicas. Essa decisão conferiu-lhe muitos antipatizantes que via na total sinceridade do autor, uma afronta a ordem moral e social. Mal sabiam eles, que boa parte do material de criação de suas obras, eram selecionados a partir, principalmente, da própria sociedade, a mesma que ora esconde ora mostra, seus infortúnios, excessos e carências. É o que veremos no próximo tópico.

### **1.3 Na realidade do Teatro rodriguiano**

Até aqui vemos como a *crítica de processo* pode se concretizar no Teatro de Nelson Rodrigues a partir de alguns dos conceitos que a complementa, principalmente no que tange a *Deformação*, enquanto elemento que compõe a rede proposta neste trabalho. No último ponto da discussão, elucidaremos o teor social como parte do movimento que rege a imagem dialética (obra) em toda sua criticidade, nas obras: *Perdoa-me por me traíres* (1956), *Viúva, porém honesta* (1957), *Os sete gatinhos* (1958) e *Beijo no asfalto*. Nessa cadeia lógica, atentemos que:

O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra, que é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. Há,

por um lado, a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação; não se pode, porém, negar que haja afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra. (SALLES,2007, p.97).

O que percebemos mediante o trabalho artístico de Nelson Rodrigues é sua proximidade alarmante com fatos reais, isso foi visto inclusive nas leituras críticas que fizemos até agora, mas convém explicitar que a realidade até então era esboçada como plano de fundo das tramas – uma base que sustentava as relações dos personagens com o mundo – configurando uma realidade interna à obra, própria dela. A partir de agora, denotamos que uma dilatação ocorre, especificamente nas peças a serem esmiuçadas neste tópico, que lhe conferem uma dimensão social que culmina em uma verdadeira crítica à sociedade e suas “deformidades”.

Se voltarmos à imagem da *rede de criação rodriguiana*<sup>7</sup> tecida para esta pesquisa, baseada na ideia da rede de proteínas interagindo (SALLES, 2008), veremos que a realidade aparece como um nó (elemento) que igualmente interage-interfere-complementa os outros nós (elementos) que compõem a rede. Isso demonstra que em algum momento a realidade se torna parte da obra, mas permanece à disposição para que outras reações aconteçam e gerem novos frutos – assim sucessivamente – por essa razão ela encontra-se como um elemento separado que age diretamente sobre os outros, tais como: os manuscritos cênicos; as *deformações*; a autocrítica; e a censura.

Podemos, dessa forma, problematizar o seguinte pensamento: a partir da *rede de criação* vemos que a *intensidade* com que esses elementos interferem uns aos outros é que define seus contornos. Em outras palavras, o *quê* determinado elemento – atravessado pelas mais variadas forças – vai mostrar aos olhos do sujeito (artista, leitor, espectador, crítico) depende, justamente, da *intensidade* com que essa força o atingiu. Por isso, foi possível identificar às variâncias da obra rodriguiana em suas *deformidades*: de ação, forma e formação social.

---

<sup>7</sup> Ver Imagem 3 – pág. 32.

## Desafiando a censura: prostituição, adultério e aborto numa obra teatral

A primeira obra a ser analisada por esse viés é a nona peça teatral escrita por Nelson, nomeada *Perdoa-me por me traíres* (1956)<sup>8</sup>. A fama do autor que fora consagrada sobre a base de sua peça *Vestido de Noiva*, passa a ser relacionada às temáticas fortes presentes nas suas obras seguintes, que envolviam assassinatos, incestos e suicídios. Sem nenhum receio de mostrar a sua obra ao público, mesmo com críticas severas a seu respeito, continuou seguindo essa linha criativa, que segundo ele, era mais do que necessário para pôr à mostra a face hedionda do ser humano - a qual todos possuíam, porém escondiam. Em *Perdoa-me por me traíres*, é possível perceber esses aspectos retratados com veemência.

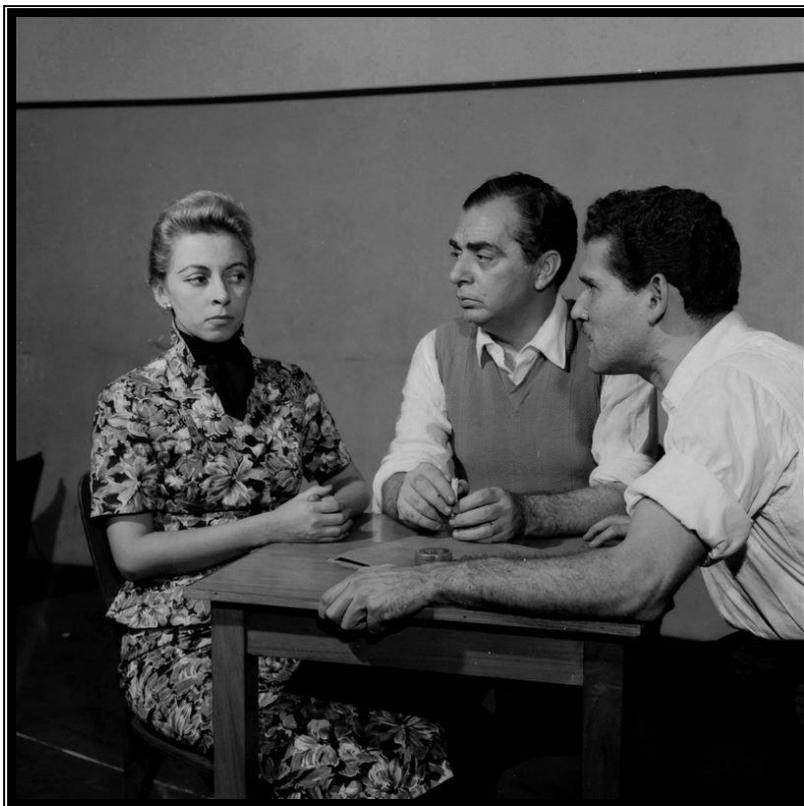
Nelson Rodrigues mostra essa peça pela primeira vez ao público no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e se dispõe como ator – representando o personagem tio Raul. No enredo, o dramaturgo nos apresenta Glorinha uma adolescente órfã que por influência de sua colega Nair, e mesmo vivendo sob o autoritarismo do tio Raul, acaba adentrando-se na prostituição com auxílio de uma cafetina, chamada Madame Luba. Ao ficar sabendo, o tio enfurecido demonstra toda sua obsessão pela adolescente e revela a sua origem, cenas do passado são reconstituídas como se estivessem acontecendo naquele momento, expondo que sua mãe Judite não havia se suicidado como se acreditava, mas sim induzida por ele a tomar veneno.

Além de todas estas questões expostas na obra, é evidenciado ainda no primeiro ato, a morte de Nair ao fazer um aborto em um consultório clandestino, antes de morrer pede encarecidamente um beijo a Glorinha, o detalhe do beijo no leito da morte entre duas pessoas do mesmo sexo vai ser repostado por Nelson em outras imagens na obra *Beijo no asfalto*. Mas, *Perdoa-me...* “promove, de fato, um desmascaramento, recusando todos os postulados convencionais da ética, o que incomoda os bem-pensantes” (MAGALDI, 2004, p. 107) considerando a reação de um público numa época em que tais assuntos não eram desnudados nos palcos dessa forma.

---

<sup>8</sup> Essa peça será explorada no capítulo 3 no que tange à sua relação com a censura e análise dos documentos de processo.

Imagem 17 - Maria de Nazareth, Nelson Rodrigues e Glaucio Gill em cena de 'Perdoa-me por me Traíres'



FONTE: Cedoc-Funarte

O plano da memória nos mostra um triângulo amoroso envolvendo dois irmãos, Raul e Gilberto – este último pai de Glorinha – para com a mesma mulher. Nota-se, nesta peça, uma nova combinação de traição, algo também frequente nas obras rodriguianas. Além disso, os planos temporais são novamente explorados em uma peça, em que o passado mostra suas consequências no presente, tendo seu ápice quando Raul revela a Gilberto que Judite o trai. Gilberto vai atrás de explicações e pede perdão, dizendo à esposa a frase que contempla o título da obra: “Perdoa-me por me traíres”. O ato de Gilberto é justificado por “reconhecer as próprias falhas, de achar que não correspondeu à expectativa da mulher. Se ele fosse o homem perfeito, infalível, por certo Judite prescindiria de outro” (MAGALDI, 2004, p. 112).

Ao invés de um comportamento no mínimo receptivo de Judite ao ato inesperado do marido em lhe pedir perdão – ação que traria de certo modo um “final feliz” a trama – ela reivindica o seu título de adúltera, dizendo não ter tido somente um amante, mas vários, se entregando até mesmo por um “bom-dia”, afirma ela. Em seguida, toma o veneno, dado por Raul.

De volta ao tempo presente se encontram em diálogo Raul e Glorinha, onde ocorre a confissão de que ele vê na adolescente os traços de Judite, e por isso, declara que a criou para que um dia fosse somente dele. A obsessão por Glorinha é a prova de que Raul ainda não superou a rejeição de Judite.

**Imagem 18-** A atriz Sônia Oiticica e o dramaturgo Nelson Rodrigues na peça 'Perdoa-me por me Traíres', 1957.



FONTE: Foto Carlos/ Cedoc-Funarte

A tragédia afirma-se a partir da declaração de amor que Raul direciona à Glorinha, com isso pede para tomar junto com ele o mesmo veneno que um dia matara sua mãe. Glorinha num gesto de esperteza, faz com que ele tome primeiro e, enquanto o tio agoniza, liga para o bordel de Madame Luba, confirmando o encontro com um cliente, selando dessa forma seu destino.

Percebemos que o cômico é completamente retirado nessa tragédia carioca, que mantém uma carga dramática do início ao fim. Nelson reúne vários temas polêmicos em uma peça, isto é, um exagero que não aparece estampado somente em seus personagens, mas está impregnado em toda estética dramatúrgica demarcando um território próprio da personalidade artística do autor. Além de trazer

a prostituição, ele expõe o aborto, o incesto e o adultério, novamente cercando uma única família.

Sob esse aspecto ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente [...] nos olha nela. Ou seja, exige que pensemos o que agarramos dela face ao que ela nos “agarra” – face ao que nela nos deixa, em realidade, despojados. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95).

Nesse sentido, em Nelson Rodrigues nem todas as coisas permanecem no lugar que normalmente ocupam na sociedade, por essa razão o autor outra vez provoca o espectador/leitor, ao ironizar a cena da confissão do adultério, pois quem haveria de esperar que o autor expusesse um sujeito pedindo perdão por ter sido traído?

Afim de permanecer retratando os paradoxos da própria existência humana, Nelson coloca a personagem a exaltar a atitude de traição e o traído a reconhecer suas falhas conjugais como causa – deformação. Na obra o autor preferiu se situar nas fraquezas humanas, demonstrando que ao mergulhar nelas, rapidamente chegará a destruição. Cada personagem se define a partir de sua instintiva fraqueza, até mesmo o ato de perdoar torna-se – nas mãos do Reacionário – o primeiro passo à perdição.

O mundo de Nelson é, ainda uma vez, o da incompreensão do desgarramento, o da incomunicabilidade. [...] *Perdoa-me por me traíres* acrescenta uma diferente dimensão ética à dramaturgia de Nelson Rodrigues. E aprofunda seu conhecimento da natureza humana. (MAGALDI, 2004, p.115).

O embate social que Nelson trava a partir dessa obra vai ressoar na censura – discussão que veremos mais à frente – no entanto a obra é reveladora por trazer questões polêmicas que não deixam de fazer-se presente no âmbito da sociedade, até mesmo nos dias de hoje. Salles (2008) nos diz que o projeto poético do artista está ligado a seus princípios éticos, pois seus valores estão plenamente ativos no seu plano estético.

Relacionando essa questão a Nelson, à primeira vista parece-nos que não se aplica, pelo fato do autor ser considerado ousado nas temáticas de suas peças, mas é justamente esse fato que o auxiliou. Já dizia Nelson (2012, p.109):

O moralista protestante que existe em mim está presente em todas as minhas peças, eu sou um moralista feroz. [...] Nunca fui escritor imoral. Injusta essa reputação que ganhei. O que apresento no palco é a pornografia dos outros,

a imoralidade dos outros, a frustração dos outros. E muitos não aceitam isto porque se reconhecem nos meus personagens e não porque eu seja imoral.

Portanto, a teia de relações que Nelson tece com sua personalidade artística em confronto com ideais amplos (PAREYSON, 1997), resulta em uma obra dialética, a qual propõe não o enrijecimento do pensamento, mas sua difusão diante das possibilidades que ela nos desvela para refletir sobre inquietações sociais e artísticas.

### **Desabafo em forma de dramaturgia**

Seguidamente à *Perdoa-me por me traíres*, vem o desabafo em forma de dramaturgia. A obra que inquieta pela forte matéria social, nomeada *Viúva, porém honesta*, de 1957. Nesse período, Nelson Rodrigues se encontra veementemente cercado pela crítica e a censura devido às características peculiares de suas obras, na maioria das vezes julgadas como causadoras de mal-estar na sociedade brasileira. O autor decide construir uma obra demonstrando sua indignação à perseguição sofrida, onde ressalta caricaturas absurdas sobre profissões que de algum modo fazem parte de seu meio, e se farão obsessivamente presente em suas obras seguintes.

A farsa irresponsável em três atos, como também era chamada pelo autor, é carregada de críticas, talvez umas das obras que percebemos de modo dilatado a discussão social proposta por Nelson. As profissões de crítico teatral, psicanalista, médico e jornalista são tratadas sob tom de deboche e ironia, ainda permitindo na peça, a presença mística do “Diabo Fonseca” com a profissão de “Belzebu” e “Madame Cri-Cri”, dona de bordel.

Inserido no enredo, estes profissionais se reúnem em busca da cura para a filha de Dr. J.B, a jovem Ivonete, que por sua vez casa-se, trai e fica viúva em minutos. De remorso pela morte do marido Dorothy Dalton, em luto recusasse a se sentar, justificando sua atitude, dizendo: “Um vivo é possível trair, mas um morto nunca”.

O personagem Dorothy Dalton, “nome de estrela do cinema mudo, jovem e homossexual, foragido do SAM (Serviço de Assistência aos Menores)” (MOURA, 1996, p. 80) casa-se com Ivonete e torna-se crítico teatral da nova geração, na

redação do jornal do neurótico Dr.J.B, mas depois, morre atropelado por uma carrocinha de Chicabom.

Essa peça pode ser considerada entre todo o acervo de Nelson Rodrigues, a obra mais caricata e absurda, os fatos vão se formando em um contexto cada vez mais cômico. Um novo desabafo contra a sociedade e as camadas que a formam, uma sátira. “Nelson Rodrigues é um fruto da geração anterior. Ele a condena e a reflete, assim como toda a sua obra mais ou menos intensamente, acaba condenando e refletindo a sociedade brasileira” (LINS, 1979. p. 157).

O Reacionário pouco falou a respeito dessa obra publicamente, o que demonstra a intenção ligeira de desforra contra os opositores de suas criações, algo que ele fazia frequentemente em suas colunas jornalísticas, porém dedica agora um palco inteiro a sua revolta, isto é, (de)forma imagens cênicas em torno dessa indignação. Faz dela sua crítica na dialética de sua forma. O filósofo Luigi Pareyson (1997) ilustra com suas palavras essa intenção do artista que em sua criação adere discussões sociais a partir daquilo que vivencia:

A obra de arte contém a voz do povo e do tempo somente enquanto contém a participação pessoal do artista no espírito do povo e do tempo, participação que pode ser de adesão ou de revolta, mas que, em todo caso, é uma reação pessoal. (PAREYSON, 1997, p.102)

A imagem crítica que sobressai dessa obra é eloquente, na medida em que se percebe que o autor transforma a realidade vivenciada em algo artístico, através de um processo reflexivo contínuo. Os fatos reunidos em *Viúva, porém honesta* são, todavia, surreais sem deixar esvair o material social da qual emerge os personagens, é esse aspecto que confere a forma da crítica na obra. Seria, então, a capacidade do artista de *transformar* a crítica em obra, da mesma forma que naturalmente se *interpreta* a obra em crítica.

### **Bordel de filhas: a pobreza que leva a destruição**

Seguindo a mesma linha social, em 1958, Nelson exhibe sua próxima tragédia carioca: *Os sete gatinhos*, a qual o autor cede o gênero de *Divina Comédia em três atos*. Se em *Perdoa-me por me traíres*, o autor traz a prostituição como um evento dentre tantos, nesta ele a coloca como cenário principal da trama. Os laços familiares outra vez garantem a proximidades dos personagens, relação que não pode

ser desfeita ou esquecida, talvez seja esse tipo permanente de relação, que proporciona uma das concreções trágicas mais reconhecíveis nas obras rodriguianas. Duas vias coexistem dentro da temática da sexualidade, a total entrega ao mundo da prostituição e a preservação da virgindade.

Diante disso, Nelson apresenta a família Noronha – o casal Seu Noronha e Dona Aracy com suas cinco filhas: Hilda, Aurora, Débora, Arlete e a caçula Silene, de 16 anos. Aparentemente as condições financeiras da família não são das melhores, mesmo o pai empregado como contínuo na câmara dos deputados, percebe-se que nem todas as necessidades são satisfeitas. Então, para dar uma boa educação a caçula, que estuda em um colégio interno – e é a única virgem das irmãs – as outras se prostituem a fim de garantir que ela tenha um futuro diferente, isto é, um casamento e todo o enxoval.

Os planos da família vão aos poucos se desfazendo a partir do momento que Silene retorna, expulsa do colégio por ter matado a pauladas uma gata preta que ia dar a luz a sete gatos. Até aqui vemos a construção do título da obra se fazendo não somente a partir do acontecimento da gata preta, mas também no número de membros que compõe a família retratada por Nelson, sete. A reação de Silene não foi aleatória, tendo a consciência que não será mais a virgem mimada e, além disso grávida, desconta o remorso no animal.

Enquanto todos ainda pensam que Silene é virgem, Aurora se apaixona por Bibelot, um homem casado que só veste terno branco. Até então pareceria uma história paralela à trama, se Bibelot não dissesse estar apaixonado por uma menina de 16 anos, com quem se relacionara sexualmente. “O elo de Aurora e Silene com Bibelot e dele com as duas irmãs vem de uma fatalização profunda, porque inconsciente. Nenhum dos protagonistas do triângulo amoroso conhece a mútua identidade” (MAGALDI, 2004, p.120).

Imagem 19-- Fregolente em ação na peça 'Os Sete Gatinhos', com Hélio Ary, Ana Maria Magalhães e Diana Antonaz



FONTE: Foto Carlos. Cedoc/ Funarte

A existência da família se deve a relação de quase adoração que mantem por Silene, a ponto de se recusarem a acreditar que havia sido ela a cometer o crime com a gata, e quando ela confessa o fato, a perdoam num gesto de indiferença. Mas depois do Doutor revelar a gravidez de Silene, ocorre o que a família tentava evitar através da caçula, o apodrecimento ou a perdição deles com a formação de um “bordel de filhas”. Dona Aracy, a mãe, em meio a isso tudo também é afetada, sendo renegada pelo marido tenta satisfazer seus desejos sexuais, se masturbando e desenhando obscenidades na parede do banheiro. Todos projetam suas vidas sobre a de Silene, quando não teve o retorno que esperavam caem em destruição.

Um fundo místico é dado a trama quando se revela que o homem que fez suas filhas caírem em perdição, chorava por um olho só. O autor emprega a comicidade a essa tragédia, os fatos em *Os sete gatinhos* são reconstituídos em meio a certo desespero e gírias cariocas. As mortes são desencadeadas em virtude do “mal passo” de Silene e da revelação mística. Primeiro, o doutor que consultara a menina enforca-se após ter se relacionado com ela, em seguida Bibelot é assassinado por

Seu Noronha e, por fim, o próprio, é morto por suas filhas ao descobrirem que se trata do homem que chora por um olho só, confirmando a profecia.

Nelson volta-se, nessa peça, exclusivamente a sexualidade em seus dois extremos – entrega e privação. Abarcando, através disso, o pensamento paradoxal de uma família que valoriza a pureza e ao mesmo tempo provoca a ausência dela. Também vemos que “Nelson mostra o substrato capitalista como condicionante da miséria ética e financeira” (MAGALDI, 2004, p.122). Uma questão econômica age como propulsora da tragédia, apesar de se tratar de uma leve citação do autor ao quesito financeiro, mostra-se como aspecto suficiente para justificar a prostituição em massa do enredo. Bem como, aspecto suficiente para causar suas deformações sociais.

### **O poder da mídia**

Em *Beijo no asfalto* obra de 1960, a qual Nelson escreve a pedido da atriz Fernanda Montenegro, novamente expõe o jornalismo como cenário dos acontecimentos, além de evidenciar as consequências de tornar público um fato ocorrido, a partir de uma versão deturpada. O agravante das situações é a busca incessante por materiais que alimentem a mentira exposta, fazendo com que todos acreditem nela.

O fato deflagrado: “um atropelado, antes de morrer, pede ao desconhecido Arandir, que passava casualmente e correu para socorrer-lo, um beijo na boca” (MAGALDI, 2004, p. 137). A partir daí o fato é desvirtuado pelo repórter policial Amado Ribeiro, que vai de forma grosseira afirmar, em manchete do jornal da cidade e com apoio do delegado Cunha, que se trata de uma relação homossexual. Os propósitos dos dois em forjar tal situação se diferem, um quer prestígio na redação da qual trabalha, e o outro quer desviar o foco de seus superiores após ter espancado até a morte uma mulher grávida. Eles reúnem depoimentos dúbios e manipulam outros, assim como sequestram a viúva do atropelado – afim de obrigá-la a confirmar a suposta relação do marido com Arandir.

As proporções com que os eventos corroboram com a desgraça de Arandir é inimaginável, chegando a atingir seu casamento com Selminha, uma vez que o amor que ela dizia sentir não foi suficiente para anular as dúvidas acerca do marido. Na verdade, o boato publicado atinge todos aqueles que fazem parte do círculo de

convívio de Arandir. Nelson injeta a temática ligada a homossexualidade, contudo o que se torna mais vivo na nossa leitura crítica sobre essa obra é o poder da mídia sobre as pessoas, a interferência implacável dela sobre os pensamentos individuais a ponto de manipular todos, até mesmo inconscientemente. Foi, por conseguinte, a terceira obra do autor a trazer amplamente a figura do jornalista, já antes incorporado às obras *Viúva, porém honesta* e *Boca de Ouro*.

Na história, ocorre impasses paralelos que vão convergir ao desfecho final, como o amor que a cunhada de Arandir sente por ele, em outras palavras, estrutura-se o conhecido caso de amor entre duas irmãs para com o mesmo homem. Dália vai encontrar Arandir que está hospedado em um hotel e confessa seus sentimentos, que ele prontamente recusa. Após isso, Aprígio – pai de Dália e Selminha – profere um tiro fatal em Arandir, ao declarar também seu ciúmes e amor por ele.

*Beijo no asfalto* é tratada pelos críticos como a mais simples do acervo rodriguiano, contudo o interesse de Nelson em expor a atividade jornalística nessa peça demonstra a reflexão que ele fomentou sobre sua própria profissão. Naquela época, provavelmente só quem fizesse parte do meio jornalístico era capaz identificar o poder manipulador da mídia, pois essa forma de comunicação era detentora de adeptos fiéis. Hoje, vemos algumas mobilizações de pessoas afim de denunciarem a manipulação, inclusive atacando famosas redes jornalísticas, utilizando principalmente, a *Internet* para isso.

As leituras sobre as obras teatrais do Reacionário se refazem freneticamente sem se anularem, nem se contestarem, convivem passíveis e ditam o tempo a qual pertencem. A obra em si, advém de uma imagem dialética, puramente crítica do artista que duela com seu tempo, o artista é, portanto, um combatente incólume de seu meio e das questões que dele emerge – constituindo sua crítica, sua obra. “Assim o artista se contentava em antecipar sutilmente, modestamente, o possível ‘olhar crítico’ de seu próprio gesto crítico. Assim – sutilmente, modestamente – fazia entrar a língua no tempo da imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 183).

Independente de qual seja o tempo em que ela seja presenciada, a imagem crítica da obra permanecerá contida à espera do movimento que a complete, mediante o olhar do outro – também de natureza crítica. Portanto, não há obra que pare no tempo, ela é refeita pelo tempo, justamente pela matéria crítica – dialética – que se dirige ao seu encontro, no inacabamento que atualiza e afirma a obra em estado permanente de construção.

## 2. SOBRE O NELSON AUTOCRÍTICO

*“Cada autocrítica tem a imodéstia de um necrológio redigido pelo próprio defunto”.  
(Nelson Rodrigues)*

Simples indagações marcaram o início deste estudo<sup>9</sup>: Que parâmetros definem a construção da crítica produzida pelo artista sobre sua obra? Poderia, uma obra *criticar* outra, sendo ambas construídas pelo mesmo autor, assim constituindo uma espécie de autocrítica?

Segundo o dicionário Houaiss, o termo autocrítica designa o “ato de o indivíduo reconhecer as qualidades e defeitos do próprio caráter, ou os erros e acertos de suas ações” (HOUISS, 2004, p. 349). Um retorno a si mesmo, mas a questão a ser problematizada vai além de meros julgamentos condizentes a “erros” ou “acertos”, mas sim, pensamos nela como variante da crítica de arte creditada como processo reflexivo que eleva o sujeito a questões cada vez mais complexas em relação ao objeto. Por isso, sua ocorrência pode se manifestar por meio da obra de arte, pois é da natureza desta suscitar reflexões, possibilitando que a crítica se concretize a *posteriori* em uma linguagem acessível – para aqueles que se interessem em conhecer uma determinada proposta interpretativa.

Ao perceber os meios de atuação da autocrítica na arte, podemos averiguar a sua existência tanto no processo de criação quanto após sua “finalização” – quando a obra está entregue ao público. Possivelmente, o artista ao criar está realizando uma ação auto analítica mesmo que de forma inconsciente, pois reflete sobre si mesmo ao refletir sobre a obra e fala de si mesmo ao falar sobre a obra.

Mas, o que se reconhece da posição reflexiva do artista no processo criativo, é a função crítica de seu exercício – mas dificilmente se questionou o seu sentido autorreferente. Pois, se a postura crítica se realiza na interação do artista com sua obra, da ideia à forma, logo, há nessa troca de relações o próprio existir do artista na obra, como Umberto Eco nos relata: “a obra conta-nos, expressa-nos a

---

<sup>9</sup> Esta parte da dissertação encontra-se publicada na Revista de Estudos Teatrais Pitágoras 500 da UNICAMP-SP. LIMA, Erickaline Bezerra de; CIOTTI, Naira Neide. *A construção da autocrítica em Nelson Rodrigues*. Pitágoras 500: Revista de estudos teatrais, Unicamp: São Paulo, v. 8, n. 8, p.135-150, jun. 2015. Semestral. Disponível em <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/376>>.

personalidade do seu criador na própria rede de sua existência, o artista vive na obra como um traçado concreto e muito pessoal de ação” (ECO, 1986, p.16).

Aproximando-se da *crítica de processo*, recorreremos a pesquisadora Cecília Salles (2007, p. 43) que vai ressaltar essa conduta particular do artista de direcionar sua reflexão à própria obra como uma instância comunicativa, então:

a obra vai sendo permanentemente julgada pelo criador, como já mencionamos. Estamos, assim, diante de outra instância comunicativa do processo de construção da obra. É o diálogo do artista com ele mesmo, que age, nesse instante, como o primeiro receptor da obra.

Percebe-se que ao compreender sua obra, o artista compreende a si mesmo, estabelecendo, assim, uma análise prolífica dos ideais que permeiam seu processo e dos fatores externos que interferem na sua criação enquanto produtor. Mas, para a autocrítica ser identificada é preciso que haja uma matéria resultante da reflexão, que indique uma concreção passível de ser partilhada com outrem, podendo se constituir de diversas formas, entre elas, pela linguagem escrita, oral ou, ainda artística.

Então, neste subcapítulo, iremos problematizar o processo autocrítico, a partir do dramaturgo Nelson Rodrigues, como uma atitude expressa e presente no ato criador, assim como um produto oriundo de uma outra linguagem – no caso de um retorno à obra. Para isso, iremos investigar os escritos autobiográficos do autor, na intenção de identificar os momentos em que ele elucida abertamente acerca de suas criações teatrais, refletindo como esse discurso se realiza como instância autocrítica.

Antes de tudo, partiremos da ideia de que as bases reflexivas que sustentam o processo crítico, não diferem das que regem o pensamento autocrítico. Sobre isso, podemos buscar referências nos românticos de Iena à luz das análises de Walter Benjamin (1999). Benjamin ao analisar as teorias de Fichte, Friedrich Schlegel e Novalis, conclui que a crítica é fruto de um processo complexo de reflexão, iniciado em um decurso autoreflexivo baseado na autoconsciência, e se desdobra em vários outros níveis, até que se alcance uma ideia verdadeira do elemento apreciado, esse processo infinito do pensamento denomina-se *médium-de-reflexão*.

A autoreflexão posta como ponto de partida, para os românticos, nos revela o quanto é indispensável o retorno a si mesmo para daí decorrer todo e qualquer pensamento:

Não é possível conhecimento sem o autoconhecimento do que se conhece e que este só pode ser evocado por um centro de reflexão (o observador) em um outro (a coisa) na medida em que o primeiro se eleve através de reflexões repetidas até a compreensão do segundo. (BENJAMIN, 1999. p. 66).

A autocrítica, nesse sentido, não é somente um retorno a si mesmo como também, igual à crítica, necessita em seu processo de outro centro de reflexão, como diz Benjamin na citação acima. A autocrítica no artista se completa em sua relação com a obra pretendida, pautada em dois parâmetros: observação e criação.

Sobre isso, podemos considerar o artista autocrítico como *observador-criador*, partindo do olhar distanciado que lhe cabe enquanto espectador e pela proximidade inerente à sua função autoral, entre esses dois pontos, emerge o pensamento crítico.

Pois a observação é um processo de pensamento – o estreito parentesco entre a crítica e a observação. Crítica é, então como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma. (BENJAMIN, 1999. p. 74)

Benjamin ressalta que assim como a crítica é determinada em sua formação imanente como *médium-de-reflexão*, a arte também o é, comprovando assim, a complementariedade da crítica na sua condição de atividade receptiva e sua atuação no processo criativo, e cita Schlegel:

A arte da poesia é certamente apenas uma utilização arbitrária, ativa e produtiva dos nossos órgãos – e talvez o pensar seria ele mesmo algo não muito diferente – e, portanto, pensar e poetar constituiriam uma mesma coisa (SCHLEGEL, APUD BENJAMIN, 1999. p. 73).

Os românticos, com sua teoria do conhecimento baseada no fundamento da reflexão contribuíram significativamente para o que hoje se constitui a crítica moderna e contemporânea. Schlegel já discernia sobre a crítica poética, fundamental para se pensar a crítica como arte.

Ele afirmava juntamente com Novalis a existência de obras que em si possuíam sua recensão, sem necessidade de análise oriunda de uma observação externa. “Recensão é complemento do livro. Alguns livros não precisam de recensão alguma, apenas de um anúncio; eles já contêm a recensão” (NOVALIS, 1909 apud BENJAMIN 1999. p. 75). Se ampliarmos esse contexto às margens da autocrítica, é

possível problematizar sua existência para além de algo interno ao artista – com fim em si mesmo e invisível aos olhos do público – para pensarmos na autocrítica concreta posta na obra e pela obra.

A arte criticada pela arte, isso já pressupõe a eventual existência da autocrítica:

A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um juízo de arte que não é ao mesmo tempo uma obra de arte [...] como exposição de uma impressão necessária em seu devir, [...] não possui nenhum direito de cidadania no reino da arte. Essa crítica poética [...] exporá novamente a exposição, desejará formar ainda uma vez o já formado [...] irá completar a obra, rejuvenescê-la, configura-la novamente (SCHLEGEL, 1906 apud BENJAMIN, 1999. p. 77)

Encontramos exemplos desse processo em Nelson Rodrigues, esse polêmico autor brasileiro que demonstrou por meio de suas obras teatrais, um mundo absurdo e exagerado, também produziu a partir de suas criações, materiais que podemos considerar como autocríticos, em sua maioria, dispostos em formas de crônicas. Nelas, além de muitas histórias sobre sua vida ele dedica espaço para falar também sobre o seu teatro, explicando e refletindo aspectos que caracterizam os processos criativos.

A vida de Nelson Rodrigues, através de seus escritos autobiográficos, chamados de memórias e/ou crônicas, foram expostas primeiramente nas colunas do *Jornal Correio da Manhã*, em publicações semanais, num período de fevereiro a maio de 1967. Traçam o perfil completo do jornalista, escritor e dramaturgo que conhecemos por *Anjo Pornográfico*.

Posteriormente, em 1994, as crônicas foram relançadas formando a obra *A menina sem estrela* organizada por Ruy Castro, a qual seguem a mesma ordem das publicações originais, em que Nelson fez questão de não se ater a cronologia dos fatos. Além desse material, outros livros que contém indicação do discurso do autor sobre suas obras também serão trazidos nesta discussão, porém vale salientar que serão feitos recortes, em que os trechos selecionados servirão como exemplo fecundo para a problematização proposta. Entendemos, nesse sentido, que:

Diários, anotações e correspondências são documentos que, às vezes, conseguem flagrar e arquivar registros da percepção: são as reservas passionais do artista. Registros que refletem o modo pelo qual aquele artista percebe o mundo. A fugacidade desses momentos de registro já foi observada sob o ponto de vista do efeito sensível que estes causam no artista. (SALLES, 2008, p.91)

Em um primeiro momento da vida artística de Nelson, logo após a apoteose vivenciada por *Vestido de Noiva*, ele decide escrever *Álbum de família* e daí confessa que já sabia que a peça não agradaria o público, mas era esse o caminho que escolhera, de um teatro que possa se chamar de *desagradável*. Ele mesmo nos detalha:

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*. E 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 plateia. (RODRIGUES, 2011, p.137-137).

Dessa forma, o autor define suas obras teatrais não somente para lhes fornecer uma nomenclatura, mas como algo que explica suas preferências artísticas, preferências estas que geravam sobre o público um verdadeiro mal-estar. Logo, percebemos que se trata de uma constatação produzida pelo autor acerca de suas próprias obras, o olhar dele sobre o acervo constituído possibilitou uma classificação idônea – deve-se enfatizar – sem auxílio de nenhum outro olhar externo. Se voltarmos a ideia de crítica, sempre coube ao detentor dessa atividade a classificação de obras e definições de nomes para movimentos artísticos, nesse mesmo ideal para a autocrítica.

Ainda em *Álbum...* Nelson articula em seus escritos reflexões sobre os julgamentos em torno dos incestos presentes na peça, aspecto que define seus apelidos (*Anjo Pornográfico*, *Tarado de Suspensórios...*) e então defende a liberdade do artista em construir sua obra seguindo ideais estéticos próprios, sem que haja uma imposição de algo que impeça de realiza-los:

Na verdade, visei certo resultado emocional pelo acúmulo, pela abundância, pela massa de elementos. [...] outro autor, ou eu mesmo, podia fazer do incesto uma exceção, não pertencia a concepção original do drama, à sua lógica íntima e irreduzível. Por outras palavras: para minha visão pessoal e intransferível de autor, o número exato de incestos eram quatro ou cinco e não dois ou três (idem, p.139).

A proximidade do autor e sua obra é tamanha que ele contesta a visão dos demais sobre ela, mas especificamente da censura, que vai elucidar em um dos pareceres contra a peça que a obra *Álbum de família* contém incestos demais. Ao colocar em questão a quantidade de incestos, Nelson percebe que neste quesito não poderia haver modificações, até porque toda a estrutura da peça se pauta nas relações entre família, essa é sua “lógica íntima”, a visão de um artista autocrítico.

Mas, depois de enveredar no caminho de seu *teatro desagradável*, em *Anjo Negro* o autor vai relatar o quão próximo se encontra a obra dele, uma prova da natureza já discutida anteriormente, de que “a obra é o artista”. A autocrítica sobressai ainda mais viva quando o artista reconhece aspectos de si na obra, algo que geralmente é visto por um sujeito externo após uma pesquisa biográfica aprofundada, Nelson nos cede essa informação como resultado de sua constante autorreflexão.

Com efeito, *Anjo Negro* é mórbido; e eu, mórbido também. Aliás, jamais discuti ou refutei a minha morbidez. Dentro de minha obra, ela me parece incontestável e, sobretudo, necessária. Artisticamente falando, sou mórbido, sempre fui mórbido, e pergunto: “Será um defeito?” Nem defeito, nem qualidade, mas uma marca de espírito, um tipo de criação dramática. (RODRIGUES, 2011, p. 141).

Outro fator expresso na autocrítica que pode ser reconhecido prontamente, também identificada em Nelson Rodrigues, consiste quando o artista transfigura acontecimentos vistos ou vivenciados do decorrer de sua vida, em sua obra. São questões que em meio ao processo criativo poderiam ocorrer inconscientemente, no entanto, Nelson traz esses elementos consciente de sua finalidade artística, e ainda admite em seus escritos a utilização. De uma forma ou de outra “não podemos negligenciar os vestígios deixados pelo mundo que envolve aquele artista específico, sem, no entanto, deixarmos de presenciar o processo de transformação que essas marcas sofrem ao penetrarem no mundo ficcional em criação” (SALLES, 2007, p.101).

Um exemplo pertinente, é o trágico episódio do assassinato de Roberto Rodrigues, irmão do autor. Este fora surpreendido no jornal da família, *A crítica*, por uma mulher indignada ao ver o adultério cometido publicado, decide se dirigir ao prédio na intenção de eliminar o responsável. Como Mário Rodrigues – pai de Nelson – não se encontrava, ela direciona seu ódio ao próximo da linha sucessória presente no local, e com um único tiro, ceifa a vida do ilustrador Roberto Rodrigues, em 1929.

Diz Nelson, que nunca se recuperou da tragédia, e o grito de dor do irmão o acompanhou por onde quer que andasse. O acontecimento, para quem conhece detalhadamente este autor brasileiro, é realmente um marco de sua inspiração trágica, a dor da perda inconsolável moldaria o Nelson Rodrigues dramaturgo e cronista. Contudo, não são necessárias exaustivas análises, em torno do significado da morte de Roberto para a vida artística de Nelson, ele mesmo reconheceu, ao confirmar uma constatação feita por um amigo sobre a semelhança entre o acontecimento real e um fato apresentado na obra *Vestido de Noiva*.

Um dia, Lúcio Cardoso me disse: — “O assassinato de seu irmão Roberto está naquela cena assim, assim, de *Vestido de Noiva*”. Era verdade. [...] Mas o que tocou Lúcio Cardoso foi uma cena, ainda no primeiro ato, cena de uma mulher matando um homem. [...] Era Roberto que morria outra vez, assassinado outra vez. E confesso: — o meu teatro não seria como é, nem eu seria como sou, se eu não tivesse sofrido na carne e na alma, se não tivesse chorado até a última lágrima de paixão o assassinato de Roberto. (RODRIGUES, 1994, p.70).

Nelson expõe essa mesma relação do vivenciado posto em uma obra, com a seguinte situação: ainda criança, Nelson vai ao velório de uma das filhas de D.Laura, uma vizinha da Aldeia Campista, a menina foi acometida pela febre amarela. Esse momento, o autor narra com detalhes em seus escritos, inclusive lembrando dos nomes das demais filhas da senhora. E então ele conta a relação desse momento com a obra *Vestido de Noiva*:

Vinte anos depois, um dos personagens de *Vestido de noiva* diria, lânguida e nostálgica: — “Enterro de anjo é mais bonito que de gente grande”. Esse personagem era Alaíde, a heroína da tragédia. Também se chamava Alaíde a filha mais velha de d.Laura e, portanto, irmã da menina morta. Eis o que eu queria dizer: — remonteí, em *Vestido de noiva*, o velório de minha infância. E, por todo o meu teatro, há uma palpitação de sombras e de luzes. De texto em texto, a chama de um círio passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue. (idem, 1993, p.81)

Podemos dizer então, que há na obra rodriguiana, o traço pessoal, algo que comporta sentimentos a que só ele tem acesso, e que não se intimidou em mostrar através de seu teatro, e nem de expor em sua autocrítica. Vemos o papel da memória como algo atuante na criação de uma nova realidade, segundo Salles (2007, p.101) “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com sustentação da memória”.

Enquanto a autocrítica e seu conteúdo, consideremos o grau analítico do *eu*, na medida em que no discurso autocrítico do artista subsiste a parcela biográfica que interfere nessa construção. Pensemos, então, na autobiografia enquanto “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência enfatizando sua vida individual, em particular, a história de sua personalidade” (LEJEUNE apud MARQUES, 2004. p. 3). Obviamente se deduz que a autocrítica, terá em seu conteúdo alguma reflexão do trajeto de vida - pessoal ou profissional – do

artista, do mesmo modo, que a autobiografia do artista conterá discussões sobre suas obras. Contudo, a autobiografia só se concretiza artisticamente através de uma postura crítica do autor. Nesse sentido, uma interfere na outra, mas não se sobrepõem.

Ainda nessa linha, a vida jornalística do autor teve uma participação profunda em suas criações artísticas, logicamente, ele não deixa de mencionar em suas reflexões públicas essa influência.

Todo meu teatro tem a marca de minha passagem pela reportagem policial. E tanto mais que foi aí que conheci o cadáver, porque os defuntos que eu tinha conhecido havia certa distância entre mim e eles. Eu olhava, mas não me tornava íntimo. Agora o repórter policial, este sim, torna-se íntimo do cadáver e da morte. (RODRIGUES, 2011. p. 36).

E a figura do jornalista estaria obsessivamente presente em algumas de suas obras, timidamente em *Vestido de Noiva*, e posteriormente retratado em *Viúva, porém honesta* e *Beijo no asfalto*. Esta última traria uma discussão nítida a respeito do poder jornalístico sobre os acontecimentos, Nelson sem nenhum escrúpulo revela os equívocos a que está suscetível a profissão. Ele como um experiente jornalista critica a sua própria atividade, utilizando-a como material fértil para criação artística. Assim:

Em seu processo de apreensão do mundo, o artista estabelece conexões novas e originais, relacionadas a seu grande projeto poético. Encontramos, no entanto, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista não só na natureza dessas combinações perceptivas, como também no modo como são concretizadas. (SALLES, 2007, p.104).

Cada vez mais o autor define seu terreno teatral, mostrando suas temáticas favoritas que transitam entre uma obra e outra, com a liberdade autoral tão defendida por ele. Logo, as obras rodriguianas abordam em sua essência o amor e a morte, obsessivamente – como Nelson considera. A razão de tais fatores como principais materiais de criação é por compreender a morte como algo solúvel, por sua eternidade. Em contrapartida o amor é “insolúvel”. E então conclui com a seguinte colocação: “Esta é a desgraça humana. Daí a infelicidade carnal da criatura, na qual vejo a mais pura substância dramática, tudo na vida tem solução, menos o problema da carne, para aquele que perdeu a inocência” (RODRIGUES, 2011, p. 194).

Daí por diante derivam todos os conflitos característicos de suas peças: os assassinatos, incestos, casamentos conturbados, suicídios, triângulos amorosos, ciúmes, dentre outros. Outro aspecto importante da autocrítica rodriguiana, é Nelson

ver-se em seus personagens, ou melhor fazer-se existir em seus personagens, obviamente isso deve ocorrer inúmeras vezes em suas obras, mas em um de seus escritos em que escreve sobre o amor eterno – o qual defende arduamente – ele fala sobre *Anti-Nelson Rodrigues*, mas especificamente sobre a forma como o personagem Oswaldinho dirige-se a amada, dizendo: “Quando eu a vi, senti que não era a primeira vez, que eu conhecia de vidas passadas”, em seguida Nelson comenta “eu deixo entrever um pouco de mim mesmo. Isso quer dizer que só quem ama conhece a eternidade” (idem, *ibidem*).

Conseqüentemente, o fator repetição é algo que também faz parte do universo rodriguiano – amplamente discutido no capítulo anterior, porém ainda não pensado como substrato autocrítico. Então, de que forma as repetições estéticas e poéticas nas obras de Nelson Rodrigues revelam aspectos autocríticos? Perfila-se um processo autocrítico em que elementos presentes em uma obra desencadeia uma nova obra de arte, e assim sucessivamente. O que seria isso senão um contínuo retorno a si mesmo?

Percebendo que o artista é a obra, e *vice-versa*, podemos pensar não apenas na autocrítica gerada na relação sujeito-obra, mas numa tríade composta por: *obra (1) -sujeito-obra (2)*. Nesta nova condição, temos dois centros de reflexão dispostos para o artista, onde a partir da reflexão gerada no contato com a obra (1) suscita indicadores de construção para formar a obra (2). Isso é perceptível, por exemplo, quando Nelson constrói uma estrutura dramaturgica para *Vestido de noiva* pautada nos três planos temporais que ocorrem simultaneamente em cena, e então, vemos resquícios ou o princípio dessa estética sendo utilizada em outras peças, como em *Valsa nº6* e em *Boca de Ouro*.

Vale ressaltar que não se trata de copiar uma mesma concepção em diferentes obras, mas por meio de um processo reflexivo gerenciado em torno de um determinado aspecto da obra, desencadeia variações, que podem vir a fazer parte da obra seguinte. Podemos encontrar outro exemplo nas variações que sucessivamente Nelson realiza em suas peças, que diz respeito aos triângulos amorosos, ora entre irmãos, ora entre filha e mãe ou filho e pai; ainda podemos destacar, a presença tímida – mas importante – da temática prostituição em *Perdoa-me por me traíres* e a total exploração dela na obra seguinte, *Os sete gatinhos*.

Até o momento, vemos diferentes facetas da autocrítica do artista sendo reconstituída e, sobretudo, problematizada através do dramaturgo Nelson Rodrigues

e seus escritos autobiográficos. Contudo nos falta refletir sobre a autocrítica rodriguiana em confronto com as encenações de suas peças, o momento que o autor presencia a representação do texto nos palcos e escreve sobre isso em suas crônicas. Nessa perspectiva, começemos pela peça que enalteceu o dramaturgo e conferiu o modernismo ao teatro brasileiro, *Vestido de Noiva* – apresentado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro pelo grupo *Os comediantes*, sob direção do polonês Zbigniew Ziembinski, em 28 de dezembro de 1943. Dentre os escritos de Nelson encontra-se um relato sobre os ensaios, anterior ao grande dia:

O ensaio geral de *Vestido de noiva* foi o próprio inferno. Ziembinski tinha, então, uma resistência quase infinita. Os intérpretes sabiam o texto, as inflexões e cada movimento. Durante oito meses, à tarde e à noite, a peça fora repisada até o extremo limite da saturação. Mas faltava ainda a luz. Não posso falar da luz sem lhe acrescentar um ponto de exclamação. E, com efeito, o velho teatro não era iluminado artisticamente. Havia, no palco, uma lâmpada de sala de visitas, e só. E a luz fixa, imutável — e burríssima — nada tinha a ver com o texto e com os sonhos da carne e da alma. Ziembinski era o primeiro a iluminar poética e dramaticamente uma peça (RODRIGUES, 1994, p. 160).

Ziembinski era um encenador mais que exigente, eram ensaios 12h por dia. Segundo Nelson Rodrigues, a aparência dos atores era das piores, viam-se neles olheiras que mais pareciam “de rolha queimada”, como se não bastasse, já não suportavam conviver entre si. Nas colocações do autor, além de detalhes do andamento do processo criativo, ele menciona o nascimento da iluminação teatral como parte fundamental da construção cênica, adquirindo em *Vestido de Noiva*, contornos e cores que lhe permitiram uma presença tão marcante quanto a dos atores e cenário. Nelson nos dá um registro do acontecimento, registro este que agora nos possibilita problematizar a autocrítica do artista, como também conhecer detalhes da representação de um dos seus textos.

Nesse contexto, o dramaturgo também nos fornece um relato sobre a polêmica montagem de *Perdoa-me por me traíres*, também apresentada no Municipal do Rio de Janeiro. Nesta representação Nelson decide não mais testemunhá-la como espectador, mas como ator, ao fazer o personagem Tio Raul – era a primeira e única vez que o dramaturgo saía da sua zona de conforto ao lado da plateia para se dispor como um dos atores da trama. Então, tece considerações acerca de sua própria atuação, julgando com severidade: “Eu estava no palco, representando (embora

sabendo que sou o pior ator do mundo, quis me unir à sorte de uma peça que eu sabia polêmica)” (RODRIGUES, 1994,p.128).

Não imaginava o autor/ator Nelson Rodrigues que vivenciaria ao término dessa peça, um dos mais curiosos momentos do teatro brasileiro, metade do público vaiava e a outra aplaudia o espetáculo quando eclode um tiro dado em meio a plateia. Atentemos à reflexão que ele desencadeia desse episódio e como ele erige um pensamento sobre a empatia ou antipatia do público acerca de seus textos dramáticos e, mais ainda, sobre a representação:

Embora sendo o pior ator do mundo, representei, imaginem, eu representei. Era a maneira de unir minha sorte à de uma peça que me parecia polêmica. Muito bem. Os dois primeiros atos foram aplaudidos. Nos bastidores, imaginei: - ‘Sucesso’. Mas ao baixar o pano, no terceiro ato, o teatro veio abaixo. Explodiu uma vaia jamais concebida. Senhoras grã-finérrimas subiam nas cadeiras e assoviavam como apaches. Meu texto não tinha um mísero palavrão. Quem dizia os palavrões era a plateia. No camarote, o então vereador Wilson Leite Passos puxou um revólver. E como um Tom Mix, queria, de certo, fuzilar o meu texto. Em suma: - eu, simples autor dramático, fui tratado como no filme de banguê-banguê se trata ladrão de cavalos. A plateia só faltou me enforcar num galho de árvore. (RODRIGUES apud MAGALDI, 2004, p.106).

Um dos fatores que diferenciam a autocrítica de uma simples descrição dos fatos é a reflexão que é levada além do acontecimento em si, onde o sujeito permite estabelecer relações com outras questões inerentes a sua atividade ou ao seu meio.

A autocrítica, portanto, é esboçada neste breve ensaio, como um artifício propício a se desenvolver no universo artístico, tendo como aporte principal a relação do artista com sua obra. Considera-se que, o processo autocrítico tem início com a reflexão sobre o objeto, e depois, estrutura-se na forma de linguagem passível de ser exposta. Com isso, percebe-se que o discurso autocrítico possui certa organização que permite seu acesso, como ferramenta facilitadora para compreensão da obra. Para o artista isso é um atributo que o deixa consciente sobre vários aspectos do seu trabalho, e, para o leitor/espectador que irá ter contato com a obra, é um indicador de aproximação.

Analisar a obra de arte – nesse caso – autocrítica subsidia as problematizações da rede de criação, abrindo caminho para questões subjetivas do artista, possibilitando a aproximação com motivações e influências. Como se nós pudéssemos ver a obra a partir do olhar daquele que a produziu, trazendo à tona sua voz em seus relatos. A autocrítica nessa rede que tecemos é um elemento que age e reage aos demais e mostra porque é tão imprescindível na criação.

Ao trazer Nelson Rodrigues para problematizar esse contexto, vemos o quanto a autocrítica esteve presente no decorrer de sua formação artística. O autor que dividia seu tempo entre o jornalismo e o teatro, fez do gênero literário da crônica, seu aliado nas ricas discussões sobre suas obras polêmicas, nos cedendo um terreno propício para compreender a ocorrência da autocrítica e sua importância. No entanto, vale salientar que esse processo autocrítico não é ferramenta exclusiva à Nelson Rodrigues, sendo assim, possível qualquer artista da contemporaneidade iniciar ou perceber, de que maneiras a sua autocrítica se desenvolve, compreendendo na prática suas pertinências e impertinências.

### 3. CENSURA E (NO) TEATRO BRASILEIRO: DE QUE (ARQUIVO) ESTAMOS FALANDO?

“Só vejo três hipóteses para justificar a Censura:  
obscuridade, má-fé ocular ou ambas.  
A censura, que ainda vive, começou a apodrecer em vida”  
(Nelson Rodrigues)

Neste capítulo<sup>10</sup>, veremos um elemento da rede de criação rodriguiana<sup>11</sup> que apesar de não dizer respeito a uma interferência interna ao processo criativo do artista, tem sua presença justificada em Nelson Rodrigues devido sua trajetória artística ser constantemente marcada por conflitos com a censura. Conflitos estes que não se tratavam de meras burocracias, mas ações que de fato atingia o artista, a obra, e como veremos adiante, mobilizava a classe teatral inteira.

A censura, nesse âmbito, é um dos aspectos de interferência externo que, de algum modo age sobre o artista na construção de sua obra, questão essa que aprofundaremos na terceira parte desta dissertação. Nos atentemos nesse momento a compreender como a censura teatral se estabelece no contexto artístico e como ela vai definindo suas estratégias repressoras. Ao esmiuçar esse trajeto, conseqüentemente, nos encontraremos com Nelson e três dos seus vários processos de censura.

O trajeto histórico da censura no Brasil é extenso, pois percorre desde o período colonial chegando até os nossos dias, com intensidades de atuação diferentes. Os fatos históricos que serão reconstituídos adiante guiarão a reflexão acerca do arquivo (DERRIDA, 2001), algo que decidimos problematizar por se encontrar no limiar entre censura, obra, artista e crítica genética/crítica de processo. Portanto, o caminho revisitado problematiza o lugar da censura no teatro brasileiro e de que maneiras se constitui o arquivo. Em seguida refletiremos acerca da formação do arquivo de censura das peças teatrais *Senhora dos Afogados*, *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro* do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

---

<sup>10</sup> Esta parte foi publicada na Diacrítica – Revista de Estudos Humanísticos da Universidade de Braga/Portugal, em 2015. Com o título *Censura no Teatro Brasileiro e o arquivo – Perdoa-me por me traíres de Nelson Rodrigues: uma análise a partir de Jacques Derrida*. Disponível em <[http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica\\_29-3.pdf](http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/Diacritica_29-3.pdf)>.

<sup>11</sup> Ver imagem 3, p.32.

O conceito de arquivo proposto por Derrida (2001) é relacionado nesta discussão: por um lado, a censura que põe em reserva os originais das obras teatrais e mostra ao público somente o que lhe convém; por outro, aquilo que o artista reúne de suas criações, o que pode estar contido na obra ou fora dela – a autocensura, por exemplo. De certo modo, aqui também se manifesta o que é próprio do artista, Nelson Rodrigues está contido nos arquivos de censura, pois este artista não abandonou sua obra, ele trava uma luta constante pela sua liberdade criativa. Característica inquestionável ao nos defrontarmos com seus arquivos.

Derrida explica que o mal de arquivo é “um sintoma, um sofrimento, uma paixão: o arquivo do mal; mas também aquilo que arruína, desvia ou destrói o próprio princípio do arquivo” (2001, p. 9). Seria a censura um mal de arquivo? Assim,

empreender a leitura crítica do arquivo e propor a sua desconstrução, que já se realiza efetivamente no campo da história contemporânea pela abertura dos múltiplos arquivos sobre o mal, implica não apenas uma interpretação do passado da tradição ocidental, mas principalmente a sua possível abertura para o futuro. (BIRMAN, 2008, p. 109)

Ao trazer a discussão um processo censório: temos em mãos uma prova das ações que acometeram o artista investigado, podendo então, a partir da materialidade do passado problematizar o lugar que a arte ocupava numa respectiva época, e agora realoca-los pelo nosso olhar contemporâneo. Acerca do arquivo em Derrida, diz Naira Ciotti (2005, p.105):

As fronteiras entre o que é digno do nome arquivo e o que não é, parecem seriamente abaladas, para o filósofo [Derrida]. Trata-se da assinatura que os sujeitos em questão deixam sobre os próprios arquivos. A democratização efetiva se mede pela participação e acesso aos arquivos e, o contrário também acontece, o antidemocrático se mede por aquilo que se chama de interdição ao arquivo, o recalque do arquivo.

A censura tem início, segundo Maria Castilho Costa (2008), a partir do momento que os colonizadores têm contato com as manifestações dos indígenas; ao mesmo tempo, instituem-se parâmetros para conversão desses povos através de um modelo de teatro predominantemente religioso e inicia-se um tipo de repressão que tenta impor modelos e práticas consideradas aceitáveis. Nas palavras de Laura Souza (1986, p.279) a vontade dos europeus recém-chegados ao solo brasileiro era “a que se mantivesse coeso capaz de perpetuar uma determinada forma de pensamento – o

racional, de raízes greco-romanas – em detrimento de outro, muito mais ambíguo e equívoco – o sistema folclórico”.

Mais tarde, com a independência do Brasil, a censura sai do poderio da Igreja, chegando às mãos da Intendência Geral de Polícia por decisão de D. Pedro I. Assim, a censura era orientada a agir de imediato interrompendo o fluxo do espetáculo caso fosse necessário, pois “com o camarote reservado nos espetáculos teatrais, os censores da polícia tinham poderes para prender em meio à encenação qualquer ator que abusasse de gestos e palavras” (COSTA, 2008, p.16). Neste momento, além de continuar com os princípios morais que regiam a censura até então, agrega-se a esse controle mais nitidamente os interesses de ordem política – buscando defender “o respeito aos poderes políticos da nação e às autoridades constituídas e, também, a castidade da língua” (SOUZA, 1986, p.19).

Esses dois momentos iniciais retratam uma censura ‘desabrigada’ que para seu exercício impõe-se parasitariamente sob a autoridade de outro – no caso, a igreja e, posteriormente, a polícia. Podemos refletir sobre isso a partir de Jacques Derrida (2001) que vai trazer à luz o termo *Arkhé* (arquivo) que designa, ao mesmo tempo, começo e comando, ou seja:

Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico -, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico. (DERRIDA, 2001, p.11 – grifo do autor).

A forma como esse poder de controle se estabelece (quem o comanda), com seus interesses e variâncias, define (ali) onde a ordem está sendo dada. No caso, transpondo esse pensamento à prática da censura, a igreja impõe um teatro com fins religiosos moldando o diferente e intencionando torná-lo comum à sua cultura, e do outro lado, a polícia retira o gesto não aceito e deixa o vazio em cena num ato de completa violência. É aqui onde as coisas começam: os princípios morais e políticos que serão a base do exercício da censura, mas obviamente além destes, outros princípios se agregariam ao seu regimento. Então, Derrida nos esclarece que a concepção de arquivo está associada ao poder, é preciso que alguém tenha a ação de comando através de um exercício da lei para iniciar a constituição de um arquivo em sua dimensão monológica.

As duas áreas institucionais, igreja e polícia, desempenhariam a função de quem Derrida nomeia de *arcontes*, responsáveis por exercer a lei e a quem “cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar os arquivos*” (DERRIDA, 2001, p.13). Nesse sentido, ao pensar nas épocas em questão, não seriam as obras teatrais dispostas a um julgamento, uma espécie de arquivo a ser interpretado por eles?

Mesmo nas ações censórias dessa época se ausentarem de documentos (pareceres, assinaturas, etc.) que justificassem a prática deliberada, não se exime a possibilidade da existência de um arquivo. Pois, “os documentos, *que não são sempre escritos discursivos*, não são guardados e classificados no arquivo senão em virtude de uma topologia privilegiada” (DERRIDA, 2001, p. 13; grifo nosso), podemos compreender a topologia como os espaços dedicados a representação teatral, o lugar onde são ‘guardadas’ as montagens cênicas – a presença do ator. Esse fator abre margem para pensarmos nas produções teatrais enquanto arquivo vivo ou arquivo presente no corpo dos atores, já que os censores eram responsáveis por *comandar e interpretar* as obras cênicas, e assim fazer com que sua ação repressora se cumprisse em meio à cena. Mesmo que utilizasse a própria arte para isso:

Esse projeto, cuja missão era organizar a administração do Estado em trânsito, tem no campo da produção cultural, uma importância singular na condução do projeto de civilização, em função do seu poder simbólico que atua como um poder subordinado, isto é, como uma forma transformada, quase (...) irreconhecível, transfigurada e legitimada, das outras formas de poder (...). (MEDEIROS, 2010, p. 41)

Esse excerto demonstra que a obra de arte, enquanto arquivo, não pertencia somente ao artista que a tinha como parte de sua formação – seu repertório artístico – no entanto, por obrigatoriedade ‘dividia’ autoria com a censura, que tinha quase a mesma autonomia do artista para alterá-la. É possível agora entendermos como se manifesta a ideia da *dupla autoria* do arquivo censório, que mais tarde terá sua materialidade definida sobre os documentos originais das obras teatrais, ou seja, da dramaturgia. A censura não somente agia sobre as peças teatrais, como também, induzia o fazer artístico de outros artistas que chegava a moldar previamente suas obras a partir de determinados critérios, ocorrendo uma repressão ‘epidêmica’.

Isso encaminha a outra ideia que Derrida chama de poder de *consignação*, que seria o ato de reunir os signos, ou mais precisamente, “a consignação tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os

elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (DERRIDA, 2001, p. 14). O que a censura intencionou em sua existência era, dentre outras coisas, enquadrar as produções teatrais a um modelo preexistente ao retirar a liberdade do artista de exprimir em suas obras a sua visão sobre o mundo e sobre a vida, um tipo de consignação que se concretizava para promoção dos ideais da política vigente.

Em 1843, no Rio de Janeiro surge o primeiro órgão oficial de censura teatral pertencente ao Conservatório Dramático Brasileiro. Eis então, o abrigo próprio da censura que passa a ter maior domínio para analisar as produções teatrais com certa antecedência, focando no texto dramático e fiscalizando a cena. As ações eram guiadas exclusivamente por intelectuais da época, “clérigos, professores magistrados e escritores que rodeavam o monarca, interessados nas benesses do Estado, dispostos a legitimar essas práticas em nome da moral e dos bons costumes” (COSTA, 2008, p. 16). Entre os nomes da comissão de censores, estavam os dos escritores brasileiros Machado de Assis e José de Alencar, o que se permite considerar a presença, mesmo que escassa, daqueles que tentavam agir como curadores - em prol da qualidade artística teatral.

Apresenta-se, portanto, a necessidade das ações censórias serem amparadas perante um grupo específico, a institucionalização garante a eles uma organização do poderio de repressão, como também uma possibilidade de reservar as obras ou “amontoa-las” nas salas. Mas, segundo Foucault (2009, p. 177):

o poder de regulamentação obriga à homogeneidade; mas individualiza, permitindo medir os desvios, determinar os níveis, fixar as especialidades e tornar úteis as diferenças, ajustando-as umas às outras. Compreende-se que o poder da norma funcione facilmente dentro de um sistema de igualdade formal, pois dentro de uma homogeneidade, que é a regra, ele introduz, como um imperativo útil e resultado de uma medida, toda a gradação das diferenças individuais.

Esse aspecto de individualidade será nítido mais à frente, quando em contato com o documento de censura se perceberá que, em uma comissão, é possível haver impasses e opiniões divergentes entre censores, contudo a ciência sobre a opinião do outro pode gerar alterações sobre a primeira opinião dada, provocando uma homogeneidade ao retirarem à medida do possível as discrepâncias. Porém, a existência de um núcleo formaliza concretamente a ideia de arquivo, “ele tem força de lei, de uma lei que é da casa (*oikos*), da casa como lugar, domicílio, família ou instituição” (DERRIDA, 2001, pp. 17-18).

Além disso, os arcontes começarão a exigir que as obras teatrais venham até eles para fins de análise. E isso diz respeito a uma acuidade maior sobre os textos dramaturgicos, pois qualquer intervenção sobre o texto, conseqüentemente, incidiria na cena – tendo em vista o modelo de Teatro que era praticado nesse período, que tinha a dramaturgia como um dos principais motivadores cênicos (MAGALDI, 2001).

Com isso, surgem registros históricos da ação da censura sobre a dramaturgia brasileira, peças como *O noviço* de Martins Penna, *A inquisição em Roma* de Luíz Antônio Burgain, *O poeta e a Inquisição* de Gonçalves Magalhães, e *A mulher inocente e satanás* de autor desconhecido (SOUZA, 1986, p. 51). São algumas das peças acometidas pela censura monárquica, “uma fiscalização realizada por designação do rei e em seu nome. Era ele pessoalmente que assinava as autorizações para a apresentação pública ou suas proibições” (COSTA, 2008, p. 17).

Há uma materialidade que permeia as ações da censura permitindo o início de uma prática arquivar, nas palavras de Derrida assume-se que “não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (2001, p. 22).

Aspectos estes encontrados na censura por reverberar na arte teatral. A questão da repetição remete à condição a qual se sujeitavam as escrituras dramáticas de sempre ter de se apresentar dentro dos moldes especificados pela censura, algo que na maioria das vezes deturpava a verdadeira intenção estética do artista para com sua obra, ou ainda, *a posteriori* interferia na progressão criativa do artista que repensava suas criações dentro dos limites permitidos - a autocensura. A exterioridade seria tanto aquilo que se mostra, como também, o que está guardado da obra.

Seguem, então, os períodos históricos que compreendem a República e o Estado Novo, apresentando uma maior atividade da censura, que se torna mais rotineira e burocrática. Os lugares de atuação recebem nomes distintos, mas as premissas que regem seus estatutos continuariam os mesmos. Porém, até a metade do século XX, ocorre uma maior abertura da censura devido à acumulação de funções do órgão responsável, que recebe o nome de Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, o qual desempenhava além da prática censória 53 outras funções (COSTA, 2008).

Enquanto isso, neste mesmo período no Teatro brasileiro, nota-se o surgimento de companhias teatrais, como: Os comediantes, o Teatro do Estudante e

o Teatro Brasileiro de Comédia. Além desses, “outros nomes estrangeiros, de melhor ou pior formação, somaram-se a esses esforços da década de quarenta, que deslocava para o encenador o eixo central do espetáculo” (MAGALDI, 2001, p. 208). Tais mudanças no cenário teatral brasileiro não seriam possíveis, caso a censura mantivesse a regularidade de sua força no decorrer dos anos. Foi devido às oscilações de sua potência repressora, e a sobrecarga de funções desempenhadas pelo órgão, que surgiram espaços propícios para o crescimento artístico, e mais uma prova disso seria o advento da modernidade cênica brasileira em 1943, com a obra *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1912-1980) – tendo a participação do grupo *Os comediantes* e do encenador polonês Zbigniew Ziembinski.

Entretanto, não tardou muito para que o nível da repressão gradativamente aumentasse seu grau. Essa medida pode ser constatada se observar a trajetória artística do dramaturgo Nelson Rodrigues. Apesar do grande apogeu vivenciado por ele em *Vestido de Noiva* (1943) – sua segunda peça – as obras seguintes do autor foram alvos de constantes repressões. O fato das dramaturgias rodriguianas retratarem problemáticas humanas, em seu lado mais obscuro, bateram de frente com os regimentos da censura. Assim ele diz:

O número de ex-admiradores aumentava. E, pouco a pouco, ia fundando a minha solidão. Fora proibida a representação de *Álbum de família*. Em seguida, houve a interdição de *Anjo negro*. De peça para peça, me tornava, e cada vez mais, um caso de polícia. Escândalo nos jornais. (RODRIGUES, 1994, p. 64)

Para dialogar com esse relato de Nelson, nos diz Derrida que “todo arquivo é ao mesmo tempo *instituidor* e *conservador*. Revolucionário e tradicional” (2001, p. 17). Isso se aproxima do que Nelson propôs com sua obra dramaturgica, em seu sentido revolucionário – ou como ele mesmo chamaria de Reacionário – por enfrentar a censura mostrando suas obras intocadas, sem realizar nenhuma modificação de ordem moral ou ética sobre elas, nem antes nem depois de submetê-las a um parecer.

Suas peças, segundo o próprio dramaturgo, apesar das fortes temáticas eram fruto de sua personalidade tradicional/conservadora. Em entrevista concedida ao programa do jornalista Otto Lara Resende em 1977, Nelson revela serem suas obras uma espécie de “reação contra tudo que não presta”. Isso em primeira instância explicaria como ele contraiu a preferência por temáticas que revolucionariam o meio teatral brasileiro, retratando incestos, assassínios, suicídios, distúrbios psicológicos,

dentre outros (MAGALDI, 2004), resultando assim, em um arquivo tradicional e revolucionário.

Em 1946 é criado o Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento Federal de Segurança, embora com sede no Rio de Janeiro cada Estado possuía uma filial responsável por analisar os textos teatrais, bem como classifica-los por idade, realizar cortes, vetar ou liberá-los, o que a tornou mais burocrática do que violenta (COSTA, 2008). Agora o artista que desejasse apresentar sua peça em outros Estados brasileiros, ou até mesmo no seu de origem, deveria abrir um processo no órgão da censura correspondente à cidade onde ocorreria a representação.

Outra medida repressora que se tornou ainda mais comum nessa época eram as apresentações dos espetáculos ou leitura dramática apenas para os censores. Ali mesmo era analisado o conteúdo da peça, o que deixava os atores apreensivos com a possibilidade de ter que mudar as marcações e/ou falas tão próximo à estreia, ou em última instância a representação ser cancelada. Assim como relata, o ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri que vivenciou essa situação (*apud* COSTA, 2006, p. 20):

A censura funcionava mais ou menos assim: “eles” liam o texto faziam cortes e depois tínhamos de encenar a peça, com o teatro vazio, só para os censores. Não permitiam a presença de mais ninguém. Isso, dois ou três dias antes da estreia, ou, no máximo, um mês antes desta. Às vezes, vinham apenas três censores. Era terrível, constrangedor: uma peça de mais de dez atores representando ali para uma ou três pessoas.

Mas nessa hora também ocorria espécies de negociações entre o diretor da encenação e os censores, com o intuito de modificar pareceres ou liberar cenas. Há relatos de que as conversas ou, somente o fato deles verem o texto representado, às vezes obtinham um resultado positivo. Como nos relata José Celso Martinez Côrrea:

Eles foram ver o ensaio de *Roda viva* e estava lá o Chico Buarque, aquele menino lindo de olhos verdes, no auge do sucesso. Eles ficaram o tempo todo olhando para o Chico. Liberaram a peça. (*apud* Laet, 2007, p. 39)

Logo a ditadura militar eclode no Brasil e esta força política torna-se desafiadora para qualquer artista, pois a repressão sai do seu status de agente

burocrático e assume descaradamente a violência, agindo impunemente por longos anos. Como Maria Castilho Costa nos diz:

Acirrava-se a prática censória, agilizava-se o aparelho repressivo do Estado a serviço da ditadura em nome dos mesmos princípios vagos: a moral e os bons costumes; ofensa ao decoro público; respeito aos povos; defesa da religião; manutenção da ordem e respeito ao governo. Inovava-se na menção às instituições republicanas – falava-se das forças armadas e dos interesses nacionais; Os censores iam perdendo a aura de intelectuais e assumiam seu caráter de funcionários públicos apaziguados. (2008, pp. 19-20)

É esta censura com quem conviveria o dramaturgo Nelson Rodrigues em boa parte de sua vida artística e, é nesse contexto, onde começam a constituir os arquivos censórios sobre as peças do dramaturgo. Atravessamento fundamental na rede que formamos para leitura crítica, pois esta relação não condiz com um aspecto natural da criação artística, mas consiste em um obstáculo que muitos artistas foram obrigados a enfrentar oriundo de um determinado período histórico. Entendemos como um aspecto externo que adentra essa rede gerando um contexto repressivo que afeta a obra, a questão é sabermos de que maneira essas interferências agem e como o artista reage a essa situação.

Há muitos documentos dessa época que resistiram ao tempo, arquivos que por sorte não foram levados à destruição como tantos outros. A destruição do arquivo para Derrida seria algo próprio da sua natureza, há uma pulsão que leva o *arconte* a desfazer-se daquilo que guardou, a *pulsão de morte* – termo cunhado de Freud – ou em outras instâncias tende-se a “disfarça-lo, maquiá-lo, pintá-lo, [...] representá-lo no ídolo de sua verdade em pintura” (DERRIDA, 2001, p. 23).

Já os arquivos que a censura reuniu durante esses longos anos retratados - em meio a tantas assinaturas, pareceres e declarações – diz respeito, sobretudo, ao artista e sua obra, ou seja, os arquivos censórios continham obras teatrais reunidas que foram omitidas do público da época, parcialmente devido aos cortes, ou integralmente, “não há como não admitir que o arquivo (destruído, presente, excessivo, ou apagado) é a condição da história” (ROUDINESCO, 2006, p. 9). São arquivos que poderiam pertencer somente ao domínio do Teatro brasileiro, porém tiveram de ser repartidos com um órgão de controle, que tampouco se preocupava com a qualidade artística ou sua indicação de público, mas sim, “o que” e “como” a obra estava comunicando.

O mal de arquivo, portanto, na reflexão de Derrida, se encontraria nesse limiar de destruição. Assim como ele explica:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Ora, esta ameaça é *in-finita*: ela varre a lógica da finitude e os simples limites factuais, a estética transcendental, ou seja, as condições espaço-temporais da conservação. (2001, p. 32)

Seguindo essa ideia houve de fato a destruição de muitos desses arquivos censórios, e com isso, registros inteiros de obras teatrais se perderam para dar lugar a novos processos. Hoje, resta apenas uma parcela de tudo que foi censurado dos períodos mencionados, entre eles, alguns arquivos referentes à censura paulistana resgatados pelo professor e diretor de Teatro Miroel Silveira, que os preservou em uma sala na Universidade de São Paulo, onde lecionava. Ao falecer em 1988, toda a documentação – cerca de 6.147 processos – que corresponde aos anos de 1925 a 1970, passam a fazer parte do acervo da biblioteca da unidade, recebendo o nome de Arquivo Miroel Silveira, em sua homenagem.

Ao trazer a discussão tal processo histórico que envolveu a arte e seu desenrolar no Brasil, nos colocamos por ordem também a função de *arcontes*, pois frente aos documentos censórios temos dados a *interpretar*, quer seja em sua condição *constatativa*, *performativa* e/ou *enunciativa* (BIRMAN, 2008), elementos estes em que Derrida sugere uma ampliação da dimensão histórica envolvida e igualmente da nossa capacidade de problematiza-los.

Na aproximação das ideias de Derrida acerca do conceito de arquivo ao processo censório das peças teatrais do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues, percebemos que “a ousadia teórica de Derrida se formula justamente na colocação em questão que realizou do suporte, que não apenas registra os nossos enunciados, mas também os ordena hierarquicamente nas suas várias séries discursivas, isto é, o arquivo” (BIRMAN, 2008, p. 108). Tendo conhecimento dos elementos que culminam na formação de uma prática arquivada, destacados anteriormente, veremos como eles se manifestam quando confrontados às minúcias dos acontecimentos que marcaram a censura das referidas peças.

Entendendo como materialidade de uma ideia que atravessa os tempos, “o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória”

(DERRIDA, 2001, p. 22). Os processos censórios contêm a obra do artista, isso já denota o *mal* deste arquivo, presente no ato de guardar – ‘por em reserva’ – uma versão da obra longe do *poder* do artista e situá-lo sob outra jurisdição, que não deveria dizer respeito ao mundo artístico, porém a censura ao caminhar junto com a arte brasileira passa também a nos dizer muito sobre ela.

Este breve trajeto que percorremos demonstra que o arquivo da censura foi se constituindo a partir de outro arquivo, o da obra de arte - que deveria pertencer unicamente ao artista. Então, ao entender em que contextos e de que maneiras esses documentos se fizeram, possibilita analisar mais amplamente seu conteúdo, percebendo o que as intervenções geraram sobre as obras.

### 3.1 Abrindo os arquivos

A censura sempre esteve acompanhando as práticas artísticas brasileiras afim de impor ideais morais e éticos às obras. Segundo Alexandre Ayub Stephanou (2001, p.112), a censura é "a ação de proibir, no todo ou em parte, uma publicação ou encenação. Essa supressão deliberada altera o fluxo normal da informação, destituindo de significado um determinado acontecimento". Dessa forma, "ao retirar elementos, a censura anula o conjunto". Neste tópico da discussão sobre a censura, entenderemos as ações impostas sobre três obras do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues.

Os processos censórios de São Paulo são inerentes as obras *Senhora dos afogados*, *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro*, as quais trazem especificidades históricas, ou seja, cada uma teve uma trajetória distinta enquanto arquivo censório. A primeira, quando levada a censura paulistana foi interdita, só sendo representada no Rio de Janeiro - 7 anos depois de sua criação. A segunda, é considerada um dos arquivos de censura teatral mais polêmico do Brasil, pois várias situações impediram a obra de ser encenada em São Paulo. A terceira, é levada primeiramente a censura paulistana e, realizada uma leitura dramática para os censores e representantes da sociedade.

O objetivo é compreender o caminho burocrático que essas peças percorreram para que, seguidamente, possamos analisar o material que interessa à *Crítica de Processo* – os *documentos de processo* referente à obra. É importante essa

reconstituição histórica para situarmos o movimento criador e as objeções que tentaram agir sobre as obras.

### 3.1.1 *Senhora dos afogados*

*Senhora dos Afogados* obra de 1947, faz parte do acervo mítico do dramaturgo Nelson Rodrigues e abarca em sua temática, incestos e infanticídios, juntamente com outros crimes hediondos. Ao ser submetida à censura, em 1948, foi prontamente julgada como um atentado à moral e interdita. A estreia ocorreu sete anos depois, em 1954 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, com a Companhia Dramática Nacional dirigida por Bibi Ferreira (MAGALDI, 1992). Na opinião de Nelson (2011, p. 78-79):

*Senhora dos afogados* também foi vaiada na estreia e também considere fabuloso. Faz parte do teatro desagradável, das peças desagradáveis. [...] O mau gosto é uma das contribuições decisivas do meu teatro. Quando fiz *Senhora dos afogados*, a única pessoa que não se horrorizou com o eczema de uma personagem foi Gilberto Freyre. Bibi Ferreira, que montou a peça, achava horrível.

No entanto, antes desta representação na cidade carioca o dramaturgo submete a censura paulistana, em 4 de março de 1953, mas não obtém liberação, e realiza uma nova tentativa em 6 de novembro de 1957.

O processo em questão, contém 93 páginas sendo 3 de requerimentos e pareceres, além dos originais da referida peça. Percebe-se que para a segunda tentativa de representação em São Paulo, houve a intervenção de um advogado, chamado Alfredo Arduini de Lemos que também se diz empresário da companhia Teatro dos Moços, grupo que iria participar da montagem da peça. Lemos escreve o seguinte conteúdo no requerimento:

[...] Vem mui respeitosamente, submeter ao Serviço de Censura, dessa repartição da Secretaria de Segurança Pública, a peça "SENHORA DOS AFOGADOS", da autoria de NELSON RODRIGUES, que pretende encenar de 17 a 23 de janeiro, no Teatro "Leopoldo Fróes" (grifo do autor).

O empresário envia o texto à censura dois meses antes da data prevista para estreia, mas solicita urgência no exame, devido aos "compromissos assumidos com organização particular, com o Serviço de Teatro da Municipalidade e com a própria Comissão Estadual de Teatro".

Imagem 20- Requerimento de abertura do processo censório da peça "Senhora dos afogados", note que o carimbo no canto superior consta a data de 4 de março de 1953.

Departamento de Investigações

Capital

Como requer

S. Paulo, de 4 de 1953

SECRETARIA DA SEGURANÇA PÚBLICA  
DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES

1721

3

Nov. de 19(53)

O abaixo assinado, Ary Prado Marcondes, na qualidade de Gerente Administrativo da Sociedade Brasileira de Comédia, requer de V. S. se digne conceder-lhe censura para a peça "SENHORA DOS AFOGADOS" original de Nelsch Rodrigues, a ser levada no Teatro Brasileiro de Comédia, sito a Rua Major Diogo, 315 para o que junta duas cópias de cada.

Nestes Termos,

P. Deferimento.



FONTE: Processo censório nº 3395, Arquivo Miroel Silveira - AMS/USP.

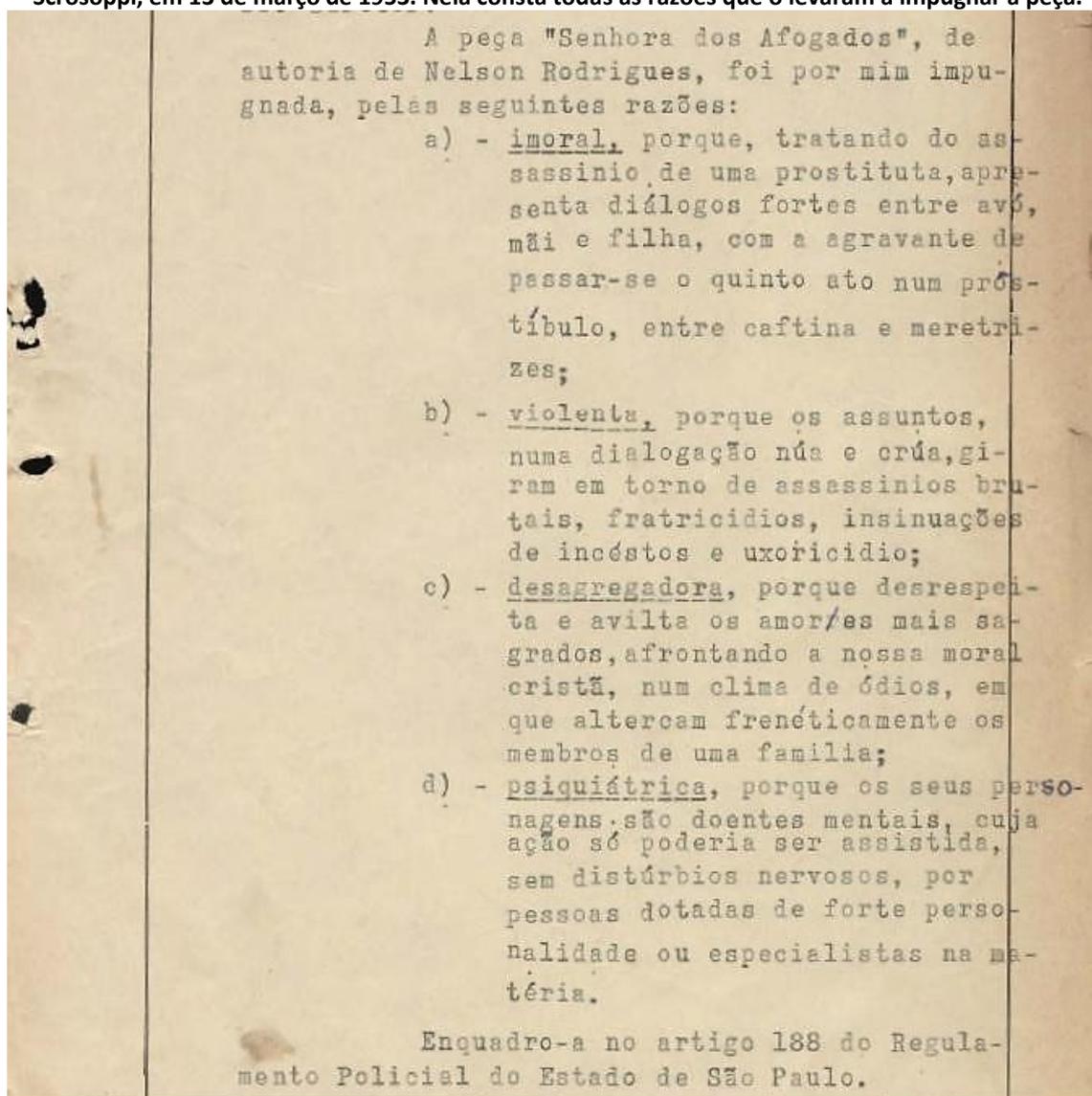
Na primeira solicitação, em 1953, apenas um censor foi convocado para dar um parecer sobre a peça, o Prof. A. Conde Scrosoppi, na segunda vez, o censor Assis Brasil ficou responsável. Este, em seu parecer cita as mesmas considerações proferidas por Scrosoppi. Consiste em um julgamento listado com adjetivos, os quais são explicados separadamente, os termos usados foram: imoral, violenta,

desagregadora e psiquiátrica. Assis Brasil acrescenta em seu parecer, em 8 de novembro de 1957 que:

“A Senhora dos Afogados” aqui presente é a mesma peça sem a mínima alteração. Não vejo, portanto, como examiná-la de novo, sem que o autor a tivesse modificado, na forma e na essência, escoimando-a assim de todas as inconveniências que aconselharam sua proibição.

Então, apresenta-se anexo ao processo a original da peça submetida a censura de São Paulo pela primeira vez em 1953 – antes mesmo da estreia angariada no Rio de Janeiro. A análise especificamente sobre essa produção dramatúrgica, será conduzida no capítulo seguinte, através de procedimentos analíticos propostos pela *Crítica de processo*.

**Imagem 21- Parecer da censura sobre a peça "Senhora dos Afogados", emitido pelo censor A. Conde Scrosoppi, em 13 de março de 1953. Nela consta todas as razões que o levaram a impugnar a peça.**



FONTE: Arquivo Miroel Silveira - AMS/USP.

### 3.1.2 *Perdoa-me por me traíres*

Em 1957, Nelson Falcão Rodrigues escreve a sua nona peça teatral nomeada *Perdoa-me por me traíres*. O autor reconhecido por dar à luz a modernidade teatral a partir de *Vestido de Noiva*, conhece o outro lado do público, o dos que vão e detestam suas obras. A razão disso deve-se as preferências artísticas do autor em retratar o lado mais obscuro e pecaminoso do ser humano. *Perdoa-me por me traíres* não foi menos aterrorizante para o público, e esse fato pode ser constatado através do parecer censório sobre a representação da peça em São Paulo.

O texto foi para cena pela primeira vez, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 19 de junho de 1957, e Nelson Rodrigues se mostrou à disposição da obra como ator, representando o personagem Tio Raul a pedido de Gláucio Gill, que também estava como ator de sua peça.

O contexto conservador da sociedade, a qual situava-se o autor e suas peças, julgava a qualidade estética quase que exclusivamente por sua temática, desconsiderando-se outros aspectos de ordem técnica, tanto do texto quanto da cena. Talvez, isso seja reflexo do modo como a censura agia, chegando assim, a influenciar na visão das pessoas (espectadores ou críticos) perante a obra apreciada, ao destacar o assunto/tema em detrimento dos outros elementos e práticas que compõem o fazer teatral. No entanto para Nelson, o fato de suas peças chegarem até o público já era uma grande conquista, tendo em vista que a censura se encontrava ativa e implacável. Na verdade,

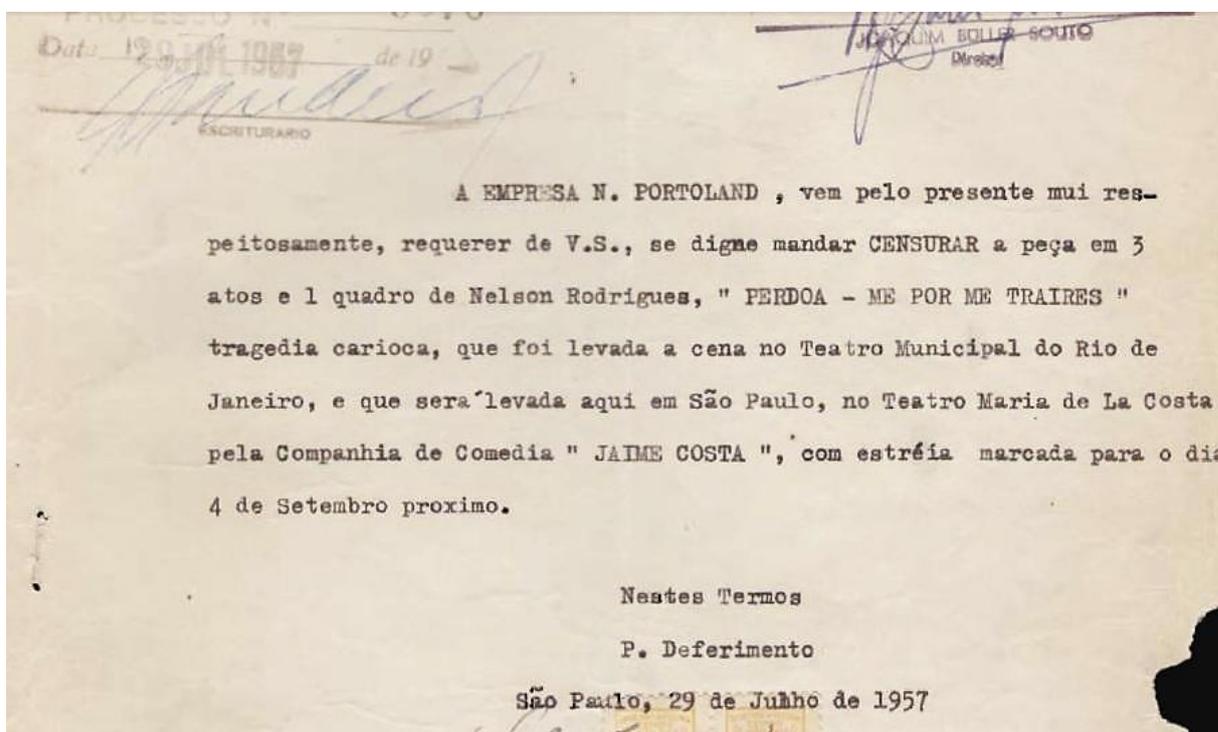
Mal o texto era submetido e a censura anunciava os cortes ou a interdição, Nelson mobilizava os amigos e desencadeava uma campanha pelos jornais que deixava todo mundo mal. Principalmente porque Nelson responsabilizava e chamava de 'analfabeto' não o funcionário que se encarregava dos cortes, mas alguém dos altos escalões. O ministro da Justiça, incomodado com a campanha, convocava o chefe do departamento e lhe passava um carão; este, por sua vez, transferia a responsabilidade para o funcionário menor. A peça acabava sendo liberada e o funcionário ficava com cara de ovo perante os seus pares. Por isso nenhum censor, nos anos 50, queria assumir sozinho a responsabilidade de examinar uma peça de Nelson Rodrigues. (CASTRO, 1996, p.269)

Após o término da temporada de representação de *Perdoa-me por me traíres* no Rio, Nelson decide apresentá-la em São Paulo ainda no mesmo ano. Para isso, era necessário submetê-la novamente ao parecer da censura, agora no Departamento de Diversões Públicas do Estado de São Paulo. Uma nova luta iniciava-

se juntamente com os atores da companhia, encabeçada pelo ator Jaime Costa (1897-1967). Esta peça especificamente, é uma das mais polêmicas enquanto arquivo da censura paulistana, diversos pareceres foram dados; até o governador Jânio Quadros interviu; e mobilizações sociais foram realizadas contra a representação da peça, pela Associação das Senhoras Católicas.

Na imagem a seguir consta a abertura do processo de censura, onde observa-se a data do requerimento, a data prevista para estreia do espetáculo na cidade, e a necessária informação de que a peça já havia sido encenada em outro Estado.

Imagem 22- Abertura do processo da obra "Perdoa-me por me traíres"



FONTE: Arquivo Miroel Silveira - AMS/USP.

Assim, a obra foi submetida a avaliação a três censores: o Delegado Nelson da Veiga, o Professor Hilário Carvalho e o Dr. Francisco Salles. Estes foram designados a partir do dia 21 de agosto de 1957, pelo Secretário da Segurança Pública Carlos Bittencourt. Os primeiros a se pronunciarem foram o Delegado Veiga e o Professor Carvalho, utilizando-se de um único parecer, inferiram que “a peça nada oferece de artístico. [...] As situações são de pervertida visão do que se pretende ser quadros da vida carioca” e conclui sua avaliação, dizendo, “Impugne-se a representação da peça *Perdoa-me por me traíres*, segundo os originais apresentados,

sem que isso represente qualquer diminuição de capacidade histriônica dos componentes da Cia. Jaime Costa”.

Por fim, o parecer de Dr. Salles apresentou duas folhas inteiras de comentários fundamentando-os com leis e opiniões, além disso, enumera dois critérios escolhidos para guiar sua análise, que foram: a categoria do autor e a qualidade da peça; e o exame da possibilidade de utilização de outros meios, que não a interdição total do espetáculo, a fim de delimitar sua audiência. Sobre o primeiro aspecto, ele elogia o autor reconhecendo sua importância para o cenário teatral destacando a peça *Vestido de Noiva*, e a compara à *Perdoa-me por me traíres*. Desse confronto, chega à conclusão que “a sua nova peça é inferior como qualidade literária [...] mas não lhe falta, como teatro, intensidade dramática, desenho de tipos, problemática humana, força de situações”.

A forma como este censor constrói seus argumentos, diferencia-se dos anteriores, gerando, entre eles, certa divergência de opiniões. Mais à frente, Dr. Salles diz que “a peça se impôs como intriga, e como desenho de situações e chega mesmo a ter indiscutível qualidade cênica no 2ª ato, quando a circunstância presente se serve da reconstituição paralela de circunstâncias do passado para se radicar e se esclarecer”. O censor se refere à mudança temporal que ocorre em cena, que elucida situações do passado envolvendo os pais de Glorinha, revelações que são primordiais para justificar o desfecho trágico do terceiro ato, que ocorre no tempo presente.

Além disso, Dr. Salles traz um fato pertinente sobre sua condição de censor perante a obra de arte, ao dizer que:

O espetáculo que se vai julgar, além de constituir um divertimento, possui qualidades artísticas, então a responsabilidade da autoridade que deverá exercer o poder de censura, adquire uma excepcional gravidade, tendo em vista a liberdade de expressão artística, a ser regida por normas do plano estético e não do plano moral.

O último aspecto considerado pelo censor Dr. Salles é determinante para a peça conseguir ser levada aos palcos. O ponto que prejudica a representação da obra, segundo ele, diz respeito à sua temática que expressa “a perversão de adolescentes, o da tara sexual de adultos, a imoralidade das personagens, as cenas lúbricas e macabras, como as do 1ª ato, no prostíbulo e no consultório médico, são o assunto único e exclusivo da obra”, e por isso pode tornar “verdadeiramente danosa, como efeito moral, sobre um público não adulto e não formado”. Apesar disso, ele demonstra ser a favor da aprovação da peça, caso haja limitação de idade de público

- sendo somente permitida a maiores de 21 anos - e também sendo obedecidos os cortes no texto.

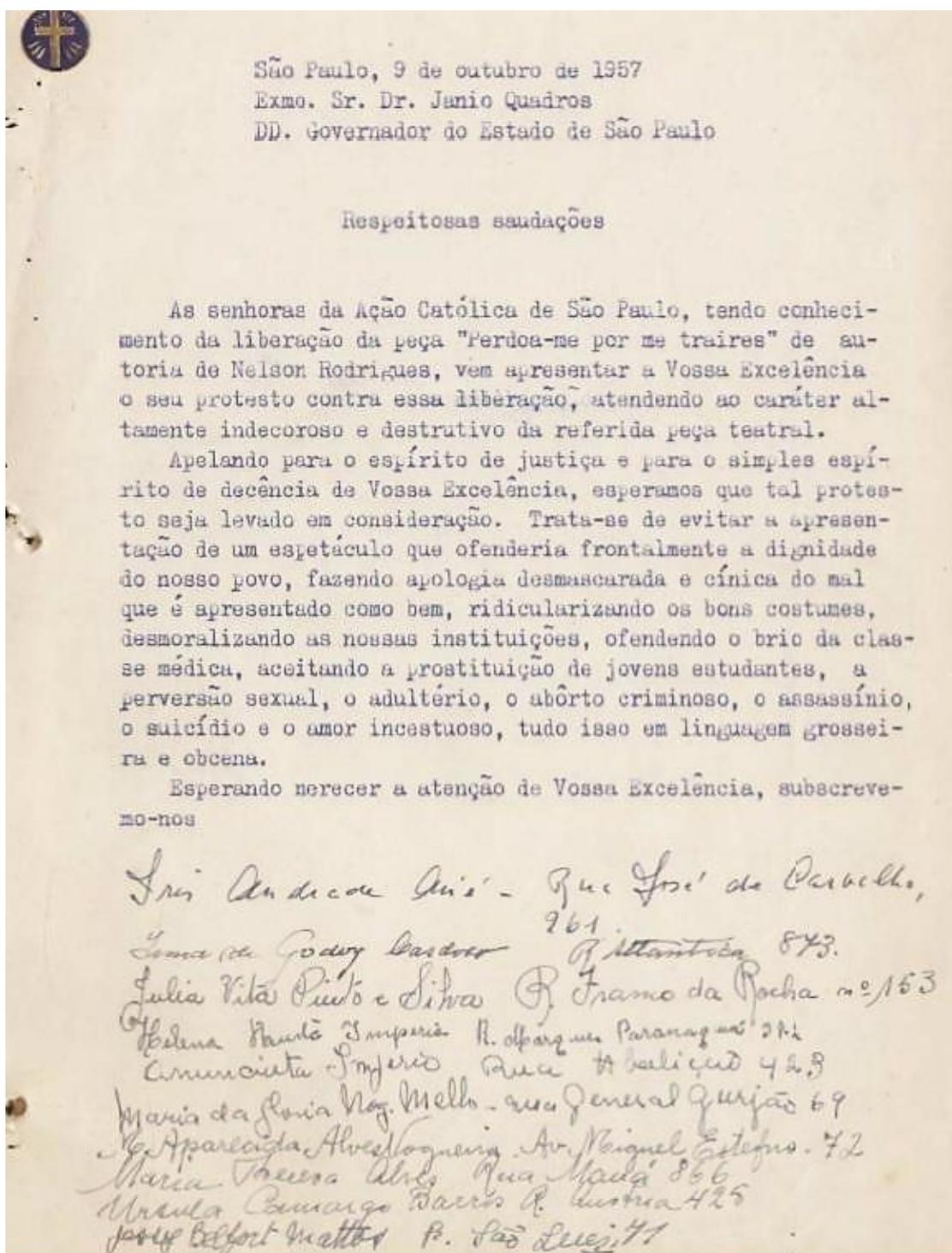
Os cortes solicitados pela Comissão Teatral e o parecer dessa primeira vistoria ainda poderiam ser questionados pelo autor da obra. Mas, antes que isso fosse possível, as senhoras da Ação Católica de São Paulo escreveram para o governador Jânio Quadros, na tentativa de impedir que a obra viesse a ser representada na cidade, e para reforçar seus ideais apresentam mais de 3.000 assinaturas contra a peça de Nelson Rodrigues (Ver imagem 23). O apelo social atingiu o governador tão prontamente que o fez deliberar uma nova comissão de censores, os quais deveriam dar seu parecer dentro de um prazo de 48h. Escalando agora, o Prof. Lourival Gomes Machado da Faculdade de Filosofia, o jornalista Herculano Pires presidente do Sindicato de Jornalistas Profissionais e o Sr. Francisco Silva Júnior.

O primeiro deles, o Prof. Lourival vai elucidar em contraponto a ação das senhoras católicas, a liberdade de expressão do artista. E defende, a decisão anteriormente deliberada, sobre a liberação da peça com cortes e limite de idade, considerando injustificável o fato de um novo parecer precisar ser feito. Obviamente, perante essas opiniões ele conclui com o seguinte trecho: “reafirmando ser anterior a decisão, o Senhor Governador terá feito, em sua alçada e em concordância com os interesses públicos, o máximo e melhor que, no caso, poderia fazer”.

O segundo censor, o jornalista Herculano Pires apresenta-se completamente contra a liberação da peça, seus argumentos segue a mesma lógica das senhoras católicas, e enfatiza a proibição total. O terceiro e último censor explica em cinco folhas a sua repudia a peça rodriguiana. Então, por dois votos a um, a peça foi impugnada. Diante da ocorrência a classe teatral também se manifesta, e leva ao processo uma prova dessa revolta. Uma carta é endereçada ao governador e na mesma folha contém diversas assinaturas de renomados artistas e críticos, como Augusto Boal, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado, dentre outros (Imagem 24).

Com isso desponta o mês de outubro daquele ano e o processo continua adquirindo novas páginas, ou seja, o tempo inicialmente previsto para estreia do espetáculo expira. A Comissão Estadual de Teatro persiste na liberação, mesmo que seja com cortes e limites de idade, mas não é atendida. Encontram-se no processo em questão documentos datados de 1959, e nada que indique pareceres favoráveis à representação.

Imagem 23- Carta das Senhoras Católicas ao governador Jânio Quadros, na mesma folha (abaixo) algumas assinaturas.



FONTE: Arquivo Miroel Silveira - AMS/USP



### 3.1.3 *Boca de Ouro*

Em 13 de outubro de 1960, no Teatro Federação (Teatro Cacilda Becker) em São Paulo, através da Companhia Brasileira de Comédia, estreia *Boca de Ouro* – peça escrita por Nelson Rodrigues em 1959. Curiosamente esta é uma das peças rodriguianas que fez um movimento de representação inverso do habitual, pois a maioria das peças do polêmico dramaturgo foi primeiramente estreada no Rio de Janeiro, entretanto, *Boca de Ouro* teve sua primeira aparição cênica em São Paulo. O arquivo censório aberto neste subcapítulo é a primeira proposta de representação da peça, nela contém o texto dramático anterior a experiência cênica, um documento que será melhor analisado no capítulo seguinte.

De antemão, iremos explorar o conteúdo do arquivo para reconstituir o trajeto censório percorrido, priorizando suas peculiaridades. O grupo escalado para representar essa peça, tinha por atores e atrizes: Zbigniew Ziembinski, Miguel Carrano, Ronaldo Daniel, Gilson Barbosa, Raul Cortez, Florami Pinheiro, Dália Palma, Rubens de Falco, Célia Helena, Margarida Cardoso, Maria Luíza, José Francisco e César Brasil. Cenários de Gianni Ratto, figurino e produção de Túlio Costa (MAGALDI, 1992).

*Boca de Ouro*, personagem principal da trama, foi representado por Ziembinski, era, portanto, encenador e ator da montagem. Sobre essa participação estrangeira para representar um personagem tipicamente carioca, o crítico Sábado Magaldi diz:

E foi o desempenho do encenador a causa, certamente, do malogro da montagem. *Boca de Ouro* liga-se à mitologia suburbana carioca e um locutor o chama de “Al Capone, o Drácula da Madureira”. Seu comportamento não se separa de uma certa visão sociológica do Rio. Por mais que Ziembinski compreendesse a personagem, racionalmente, seu sotaque polonês ficava deslocado. Não estou querendo reduzir a peça a uma paisagem demasiado nativa. A verdade é que seu possível alcance universal vem desse enraizamento na Zona Norte (1992, p. 140-141).

O malogro do qual o crítico se refere deve-se aos poucos dias em que a peça esteve em cartaz com esta formação técnica e o fracasso de bilheteria. Logo, a montagem não obteve sucesso desejado, e um relato do crítico Décio de Almeida Prado (apud MAGALDI, 1992, p. 141) produzido na época, vislumbra a condição do espetáculo:

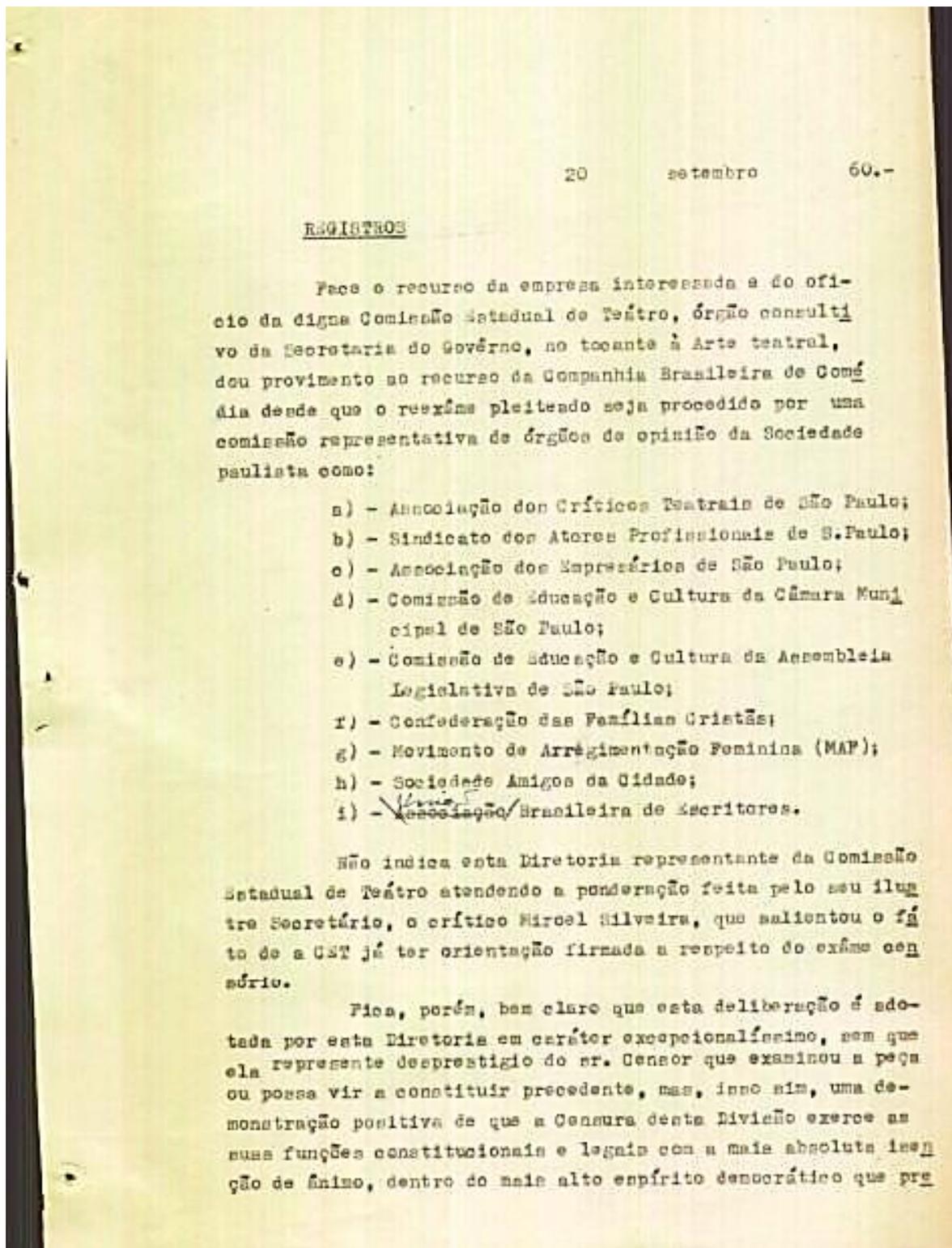
O espetáculo da Companhia Brasileira de Comédia não consegue ser tão carioca quanto o texto. Ziembinski viveu longos anos no Rio, sabe perfeitamente como interpretar um papel. Mas este conhecimento intelectual, baseado na observação, não supre certa vivência que dificilmente se adquire a não ser na infância. Nelson Rodrigues descreve *Boca de Ouro* como um “Rasputin suburbano”. O Rasputin, o lado maligno, fantástico, vulgarmente sensual, está sugerido com exatidão por Ziembinski. Mas falta-lhe um contrapeso, a graça suburbana autêntica, a pseudobonacheirice do malandro nacional, do herói da Madureira.

Com essas características fica difícil acreditar que essa obra tenha sido interdita, porém como já foi mencionado nesta dissertação bastava se tratar de uma peça do Anjo Pornográfico para que os censores impedissem sua divulgação. Nesse sentido, o processo de censura da respectiva peça foi aberto no Departamento de Diversões públicas do Estado de São Paulo, em 6 de setembro de 1960. Constitui o arquivo cerca de 91 páginas com: requerimentos, duas cópias do contrato de representação da peça, pareceres e a peça original. Os dados constantes no requerimento elucidam que, de fato, se trata da Companhia Brasileira de Comédia sob a coordenação de Rubens de Falco. Além disso, listam os nomes dos principais atores envolvidos no espetáculo, os quais correspondem ao elenco designado por Ziembinski, e o local de ocorrência da representação: o teatro Federação.

A peça havia sido impugnada, e por isso, houve a solicitação por parte dos representantes da companhia para reexame. Em um dos documentos, endereçada ao diretor do Departamento de Diversões Públicas, José Pereira, é mencionado um impasse que logo foi resolvido, e o presidente do departamento Itacy da Silveira Pellegrini o parabeniza pela solução dada ao problema. Provavelmente, a solução aclamada, diz respeito a proposta de análise da peça conduzida a partir da leitura integral do texto, com a participação de todos os atores envolvidos para representar e membros de associações paulistas como público.

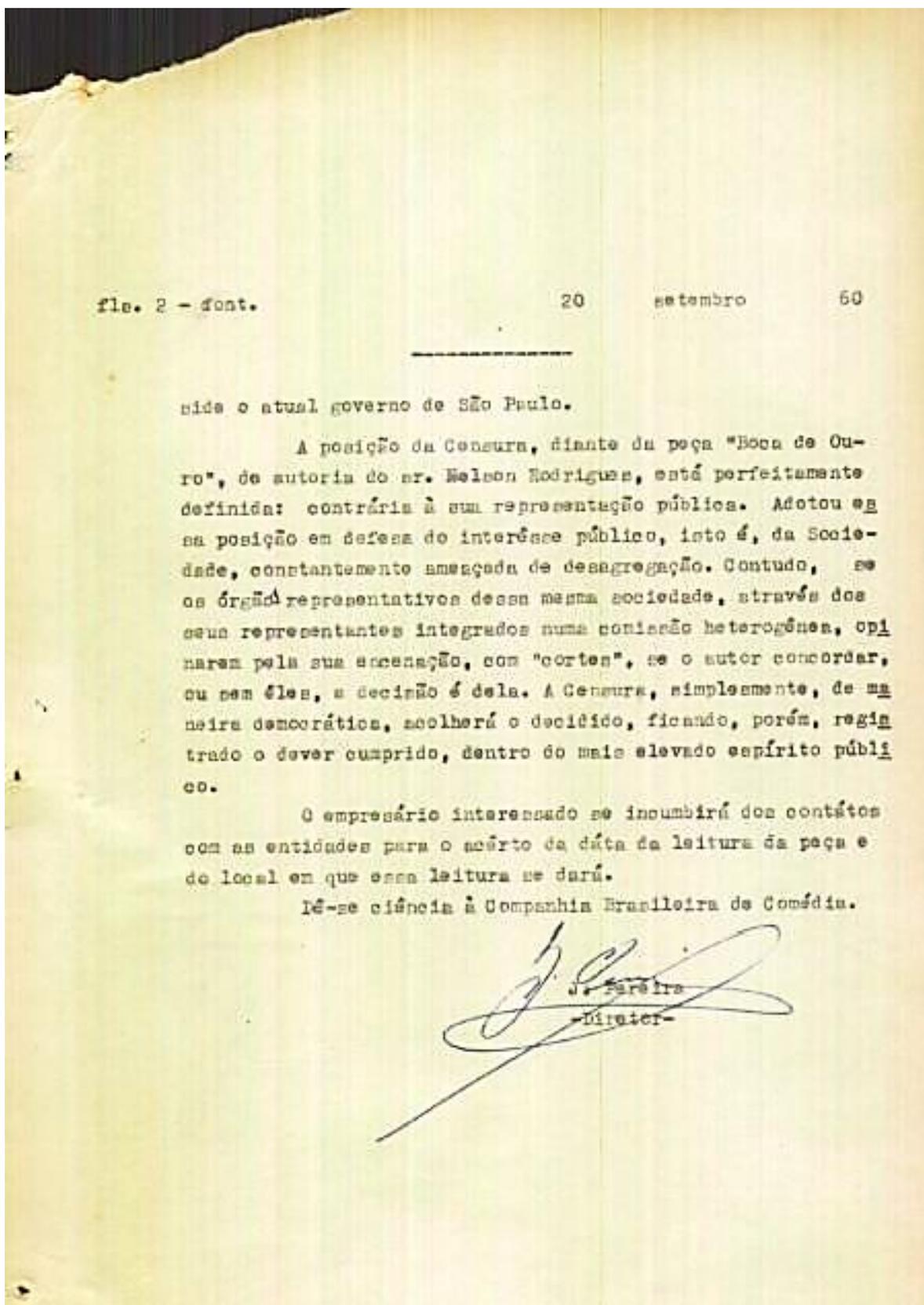
Testemunhando o momento, foi convocado um representante do Movimento de Arregimentação Feminina, da Confederação das Famílias Cristãs, da Associação dos Críticos de São Paulo, da Associação dos Empresários de São Paulo, da Comissão de Cultura da Câmara Municipal, da Comissão de Cultura da Assembléia, do Sindicato dos Atores e da União Brasileira de Escritores (Imagens 24 e 25).

Imagem 25- Solicitação para reexame da peça Boca de Ouro, através de leitura dramática na presença de representantes de diversos setores da sociedade paulistana (página 1).



FONTE: Arquivo Miroel Silveira - AMS/USP

Imagem 26- Continuação do documento de Solicitação para reexame da peça Boca de Ouro (página 2).



Segue no processo uma espécie de ata que descreve os detalhes da leitura que ocorreu em 26 de setembro de 1960. Segundo o documento, os censores e os membros da sociedade, se reuniram no Teatro Federação, para discutir novamente o destino da peça *Boca de Ouro*, alegando que “Inspirada, porém, num sentimento de tolerância e compreensão, aquela Divisão resolveu submeter em última instância a sua decisão sobre referida peça a um grupo de representantes de várias entidades”. Subentende-se que a ação da censura em assistir um ensaio ou uma leitura dramática para deliberar a representação do espetáculo, e ainda, deixa-la sob a inspeção de um “júri popular” (membros de entidades sociais) é tratada como “última instância” após o grupo teatral recorrer a “sentença” censória previamente indicada. E continua:

Para isso, procedeu-se a leitura integral da peça o que foi feito por vários de seus intérpretes sob a direção de Ziembinski. Terminada a leitura foi ela discutida longamente, tendo cada um dos presentes, analisado e comentado em minúcia, os trechos suscetíveis de discussão e divergência.

O resultado se justificou da seguinte forma: por unanimidade decidiram pela liberação da peça, sendo seis votos contra dois que fosse ela interdita a menores de 18 anos. Com isso, ainda é testemunhado, segundo o documento, que houve um voto de louvor à Comissão de Censura por prover através de interesses coletivos a análise, fazendo jus a democracia.

*Boca de Ouro* ainda teria outras montagens relevantes: em 20 de janeiro 1961 com o Teatro Nacional de Comédia e 24 de janeiro de 1974, no Teatro 13 de Maio, com o grupo 13 (MAGALDI, 1992).

Configura-se, portanto uma maior compreensão do que contém os arquivos e as formas como os censores agiam sobre estes em suas especificidades históricas, no capítulo a seguir será problematizado a possibilidade de uma análise a partir da Crítica de processo, percebendo que a censura como elemento inserido na rede rodriguiana de criação, atravessou de alguma maneira o processo criativo das respectivas peças. Que aspectos inerentes à obra em censura podem ser evidenciados por meio de um olhar genético?

**PARTE 3**

**ARQUIVOS EM CENSURA**

Nesta dissertação, nos situamos sobre *documentos de processo* de três obras do dramaturgo Nelson Rodrigues, contidos em arquivo da censura: *Senhora dos Afogados* (1954), *Perdoa-me por me traíres* (1956) e *Boca de Ouro* (1959); as quais serão analisadas seguindo os preceitos da *Crítica de Processo*. Entende-se de antemão que é viável a escolha por analisar geneticamente tais documentos em censura por se tratarem de manuscritos cênicos que foram afastadas do alcance do autor. Por isso, retirando a possibilidade do autor intervir sobre essas versões, isto é, qualquer modificação seria concretizada sob outros exemplares, e aqueles estariam congelados no tempo, como indicador de um momento específico do processo criativo.

Como vimos anteriormente, ao abrir o arquivo da censura paulistana de cada uma das peças mencionadas, percebemos que elas possuem trajetórias bem específicas, que beiram entre: decisão direta de impugnação, intervenções sociais, solicitação de reexame, abaixo-assinados e leitura dramática na presença dos censores. Enfim, medidas que de algum modo interferem na progressão das reais intenções do autor.

Veremos que tipos de mudanças são encontradas a partir da comparação dos *documentos de processo* com a obra que chegou ao público. Será utilizada para a comparação, a versão presente no *Teatro Completo de Nelson Rodrigues* (2004).

De alguma forma, todos os estudos genéticos centram-se em movimentos escriturais, se entendermos movimento como apontamento de uma diferença ou tensão entre dois documentos relativos a um mesmo trecho de uma narrativa ou de um poema. (PINO; ZULLAR, 2007, p.126)

Ao compreender a ideia de arquivo proposta por Derrida (capítulo 3 – Parte 2), consideramos que estes processos censórios, assim como tantos outros, sejam também um arquivo do artista, por conter além de pareceres que aproximam historicamente do objeto (subcapítulo 3.1), imposições de censores sobre os originais da obra que agem diretamente na progressão cênica.

Nessa perspectiva, olhar criticamente o objeto é valer-se de aspectos interpretativos essenciais para uma leitura crítica, sendo guiados ainda nesta abordagem pela ideia processual da obra. No caso, objetiva-se percorrer a obra como arquivo – inserido em um contexto específico, que é o da censura. Estes fatores se interligam formando o que a pesquisadora Cecília Salles chama de redes de criação, que “envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas

à memória, à percepção, à escolha de recursos criativos, assim como aos diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação” (2010, p.17). Por isso, se fez necessário trazer alguns aspectos que cercam as obras rodriguianas, algo que possibilitou reconhecer os elementos que transitam a rede tecida pela nossa leitura crítica.

Outro conceito que auxilia nessa pesquisa e que complementa a ideia de redes é o de inacabamento da obra. “Não se trata do não acabamento provocado por restrições externas, como, por exemplo, a morte do artista. Não estamos também enfocando, aqui, o inacabamento como opção estética” (SALLES, 2008b, p.13). Mas sim, o sentido de que a obra se encontra passível de modificação em um fluxo de continuidade, que propicia uma atualização constante, e isso também pode ser observado em uma obra dramatúrgica.

Ao transpor essa acepção no entorno dos objetos em análise, identifica-se o quanto a obra dramatúrgica encontra-se passível à alteração, porém, não somente por estar à mercê da ação censória, mas no caso do dramaturgo Nelson Rodrigues veremos uma maturidade artística que altera a obra seguindo parâmetros próprios, numa sólida perspicácia *autocrítica*. Almuth Grésillon (2007, p. 273) completa: “o que contará não é mais uma forma irrevocável, mas um conjunto impreciso cuja linhas de força são estáveis (sua constante obra), do qual certos aspectos secundários possam rechaçar e ganhar outras saídas”.

Edgar Morin (apud SALLES, 2008b, p.18) propõe um sistema de relações “como ações recíprocas que modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos”, e por consequência, confere uma nova forma de organização destes. Não obstante, outras possibilidades aparecem e o que interessa são as “interações, tanto internas como externas aos processos, responsáveis pela construção de obras, pois são sistemas abertos que interagem também com o meio ambiente”. Torna-se indispensável considerar para compreensão de qualquer obra artística - inclusive pelo viés genético - as interferências do contexto em que essa obra está inserida.

Esse novo olhar implica, se não uma escolha, pelo menos, prioridades: as da produção sobre o produto, da escrita sobre o escrito, da textualização sobre o texto, do múltiplo sobre o único, do possível sobre o finito, do virtual sobre *varietur*, do dinâmico sobre o estático, da operação sobre *opus*, da gênese sobre a estrutura, da enunciação sobre enunciado, da força da manuscrição, sobre a forma do impresso (GRESILLON, 2002, 147-148).

O crítico de processo, diante da pluralidade de conexões que a obra acolhe em seu devir, exerce uma atividade que:

vai além da mera observação curiosa que esses documentos possam aguçar: um voyeur que entra no espaço privado da criação. O crítico genético não só narra a história das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo; oferecem uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciados, de forma concreta, pelo crítico. Gestos que se repetem e deixam aflorar teorias sobre o ato criador. (SALLES, 2008a, p.69)

Por isso, é importante ressaltar que nem todas as modificações encontradas entre *documentos de processo* e a obra publicada devem-se unicamente as ações da censura. Outras questões podem ser encontradas e ter igualmente atravessado o percurso criativo do autor, durante o mesmo período – por isso enfatizamos os outros elementos que envolvem a rede de criação evidenciada na primeira parte<sup>12</sup>.

As modificações podem advir, por exemplo, da seguinte situação: as rubricas ou didascálias que se referem às especificações feitas pelo autor para indicar ações dos atores nas cenas e disposições dos elementos cenográficos, quando modificadas, podem significar novas ideias cênicas experimentadas. A vontade do artista em promover alterações sob esse quesito pode advir do contato com os ensaios do grupo, dessa forma, diante da representação o dramaturgo pode rever as escolhas ou acrescentar dados à peça. “Poderíamos afirmar, em termos bastante gerais, que a criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade: liberdade significa possibilidade infinita e limite está associado a enfrentamento de leis” (SALLES, 2007, p.63).

Portanto, a análise se estruturará a partir da comparação minuciosa entre os *documentos de processo* contido no arquivo da censura e a versão que chegou ao público, pois

As comparações e os contrastes entre as singularidades, mais a adição de informações advindas das mais diversas fontes, como depoimentos, entrevistas, diários, making of's apontam para esses instrumentos analíticos de caráter mais amplo. (SALLES, 2008, p. 127-128).

Temos diante de nós, como objeto de análise, uma documentação que nos fornece informações históricas detalhadas sobre a obra em censura, como vimos anteriormente os pareceres inerentes aos processos censórios são datados, sendo

---

<sup>12</sup> Ver imagem 3, p.32.

assim, possível saber em que momento da vida artística do autor aquela determinada obra foi anexada ao arquivo da censura: se anterior à representação, posterior a representação em outro Estado ou se não chegou a ir aos palcos. Tais informações são imprescindíveis para a investigação, comprovando hipóteses sobre o que levou o artista a realizar modificações, se uma base *autocrítica*, autocensura ou se por determinação da censura. Nesse sentido:

Limites internos ou externos à obra oferecem resistência à liberdade do artista. No entanto, essas limitações revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos. (SALLES, 2007, p.64).

É o que Nelson acreditava, pois vemos a cada processo de censura aberto a tentativa de ser sempre o *Anjo Pornográfico*, nenhuma de suas peças saíram do caminho desagradável de criação que escolhera. Veremos adiante como se tecem, então, as interferências da censura sobre os *documentos de processo*, dando ênfase as suas particularidades em confronto com a versão pública.

## 1. DOCUMENTOS DE PROCESSO CRIATIVO *VERSUS* OBRA PUBLICADA

No confronto, Documentos de processo *versus* Obra Publicada, os aspectos recorrentes referem-se à modificações realizadas pelo autor em torno da organização da obra e em elementos internos que interferem na história. Nesse sentido, não há inferências impostas pela censura ou autocensura, se tratam, portanto, de mudanças proferidas livremente pelo autor que demonstram uma busca pelo aperfeiçoamento dos elementos dramáticos – repensando sua obra de maneira *autocrítica*.

Dentre as modificações, encontramos: mudanças significativas de pontuação que alteram a forma como o diálogo é falado; a inserção e troca de personagens em diálogos; Acréscimo de rubricas e falas, caracterizam mudanças na obra dramática que afetam o conteúdo.

Na obra *Senhora dos afogados* foram encontradas mais de 60 modificações, que se situam entre acréscimos, supressões e alteração na ordem das falas dos personagens e nas rubricas. Para exemplificar, a mudança estrutural mais significativa nessa peça está na alteração da divisão das cenas, no documento a peça é organizada em seis atos, já na Obra Publicada em três atos e seis quadros – uma divisão mais complexa. Em nossa leitura crítica, Nelson procurou uma melhor exposição do conteúdo da obra, facilitando aspectos como a progressão cênica para uma possível montagem.

Um dos aspectos diferenciais refere-se a uma informação do enredo. Na peça, o personagem Misael escondeu da esposa D. Eduarda o relacionamento que teve com uma prostituta, matando ela no dia do seu casamento a golpes de machado. Passou um tempo desde ocorrido, e foi essa informação que o autor modificou, segundo o documento de processo fazem 25 anos e na Obra Publicada 19. O evento é desencadeador de todas as ocorrências trágicas e ao modificar a informação temporal, o autor interfere na idade dos personagens da família Drummond.

Ainda destacamos alteração total de diálogos de personagens, em que o autor muda completamente o sentido da cena, como podemos perceber a comparação entre documento e Obra publicada abaixo:

**Quadro 1 - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: alteração nos diálogos dos personagens (Senhora dos afogados).**

Documentos de processo (p.48)	Obra publicada (p.246)
(Os visinhos estendem agora os panos fúnebres)	(Os vizinhos estendem agora os panos fúnebres)
<b>VISINHO</b> <sup>13</sup> (exultante) – Que morra alguém.	<b>VIZINHO</b> – Clarinha não teve caixão.
<b>VISINHO</b> – E se for o velho?	<b>VIZINHO</b> – Nem lírios acesos!
<b>VISINHO</b> – O velho é duro!	<b>VIZINHO</b> – (retificando) – Círios.
<b>VISINHO</b> – Mas tem idade...	<b>VIZINHO</b> – Desculpe – círios...

FONTE: elaborado pela autora.

As únicas semelhanças entre os trechos estão nos personagens envolvidos e na ação descrita na rubrica, mas o conteúdo inerente ao diálogo é outro, que não expressa qualquer relação com a primeira versão (Documento). Na tabela comparativa vemos que os personagens incluem um “velho” no discurso destituído de relação com a trama. Na obra publicada, a menção ao “velho” não está mais presente e, dá lugar ao nome da personagem, além de outras colocações que situam o ritual fúnebre.

Já em *Perdoa-me por me traíres* além dos cortes sugeridos pela censura – algo que será problematizado mais à frente – também é plausível ponderar a obra como um todo. Nesse momento iremos nos ater a *autocensura* e a *autocrítica* em Nelson Rodrigues, isto é, a censura como ação indireta sobre ele devido ao contexto em que se situava. Assim, ainda seguindo a análise comparativa em várias partes da obra, verificamos eventuais mudanças que se mostram pertinentes a análise de processo. Na respectiva obra identificamos cerca de 40 modificações em seu conteúdo.

Por isso, tendo em vista o grande número de alterações mapeadas, selecionamos de cada ato da peça uma modificação para ser problematizada a seguir. A primeira, encontra-se na fala da personagem Pola Negri, assim que as adolescentes Glorinha e Nair entram no bordel da Madame Luba – no 1ª ato:

<sup>13</sup> Modo como está escrito a respectiva palavra no documento, contido no processo censório.

**Quadro 2 - Comparativo entre *documentos de processo* e obra publicada: alteração em diálogo de personagem em “Perdoa-me por me traíres”.**

Documentos de processo	Obra publicada
<p><b>POLA NEGRI</b> – E pagas por quem? Por algum fichinha? Por suas Excelências! Isso em plena capital da República Teofilista! Por isso eu te digo e Nair sabe: - Madame usou a cabeça! Nesta casa, <i>vive-se tropeçando no Poder Legislativo!</i></p>	<p><b>POLA NEGRI</b> – E pagas por quem? Por algum fichinha? Por suas Excelências! Isso em plena capital da República Teofilista! Por isso eu te digo e Nair sabe: - Madame usou a cabeça! Nesta casa <i>vive-se tropeçando em imunidades!</i></p>

FONTE: Elaborado pela autora da dissertação.

A modificação destacada na tabela comparativa nos permite considerar o caráter de denúncia presente na obra, o bordel relatado na história é frequentado por políticos e a personagem Pola Negri na versão dos documentos fazia uma menção direta à um dos três poderes que existentes no Brasil – o poder legislativo – como uma classe adepta dos serviços prestados no bordel. Com certeza, tal informação não passaria despercebida pelo crivo da censura que ao ler na íntegra o texto identificaria a força que o termo ganha no diálogo. Sendo, aos olhos dos censores, um agravante contra sua liberação por ser uma espécie de acusação contra a moral dos políticos.

Este não foi um termo solicitado pela censura para supressão, porém houve uma mudança feita pelo autor que trocou a menção “poder legislativo” por “imunidades”, conseqüentemente vemos que a crítica política diminuiu a força de outrora, mas permanece subentendida nas ações seguintes e no encadeamento do enredo. Talvez possamos reconhecer isso como uma estratégia do autor que ao dissipar o sentido original, dificulta ações mais objetivas por parte dos censores. Ou seja, a ambigüidade posta na palavra “imunidades”, presente na versão pública, permite um confronto às escuras, abrangendo outras interpretações.

No entanto, isto são apenas hipóteses, pois o que devemos deixar claro em cada questão que levantamos é que as “Obras em construção são, assim, avaliadas pelos próprios artistas: algo é visto como impróprio por determinadas razões e modificado, segundo parâmetros por eles estabelecidos” (SALLES, 2008b, p.138). Agora, indo ao encontro do 2ª Ato da peça *Perdoa-me por me traíres*, selecionamos um diálogo entre os personagens Gilberto e Tio Raul, observe:

**Quadro 3 - Comparativo entre os documentos de processo e obra publicada: alteração nos diálogos dos personagens “Perdoa-me por me traíres”.**

Documentos de processo	Obra publicada
<p><b>GILBERTO</b> – Recuso! Eu não acredito em fatos e só acredito em criaturas! Não percebes que a adúltera é muito mais importante que o adultério, e está em cima, tão acima do adultério? O adultério não tem sentido. O que é preciso é amar a adúltera, beija-lhe a mão, honrá-la!</p> <p><b>RAUL</b> – Vocês estão vendo? É essa a tua cura? Esse o resultado da malarioterapia?</p>	<p><b>GILBERTO</b> – Recuso! Eu não acredito em fatos e só acredito na criatura nua e só.</p> <p><b>TIO RAUL</b> – Mas é uma adúltera!</p> <p><b>GILBERTO</b> – A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela.</p> <p><b>TIO RAUL</b> – Vocês estão vendo? É essa a tua cura? Esse o resultado da malarioterapia?</p>

FONTE: Elaborado pela autora da dissertação.

Aí encontra-se uma das modificações mais significativas realizada sobre *Perdoa-me...* pois, as diferenças entre uma versão e outra são mais do que simples palavras, são acréscimos de falas inteiras em cada personagem envolvido no diálogo. Existe um aperfeiçoamento do conteúdo exposto, em que na fala de Gilberto há uma melhor construção do sentido das frases - em relação ao documento. Este é um nítido exemplo do transcurso de um processo criativo da obra de arte, uma evolução natural decorrente da relação autor-obra. Salles (2008b, p.126) esclarece essa ideia ao dizer que:

o projeto da obra em construção, contamina os instrumentos de linguagem, que o escritor tem a seu dispor, gerando opções por determinados recursos literários. Ao mesmo tempo, o encontro dos recursos esclarece aquilo que o escritor está buscando.

Na leitura atenta ao quadro comparativo anterior percebemos como o trecho adquiriu um contorno tipicamente existencialista, as frases ditas por Gilberto revelam uma reflexão sobre o ser humano que não estava presente na versão da obra censurada. Ao imprimir uma característica filosófica ao conteúdo, Nelson deixa transparecer suas referências de criação, seu estilo e voz no personagem.

Perante o 3<sup>a</sup> ato, selecionamos uma supressão realizada pelo autor no diálogo da personagem Glorinha, observe a comparação a seguir:

**Quadro 4 - Comparativo entre os documentos de processo e obra publicada: alteração no diálogo da personagem em “Perdoa-me por me traíres”.**

Documentos de processo	Obra publicada
<p><b>GLORINHA</b> – Para me vingar de você. Dos outros, de todos. Dos meus tios, de minha avó. <i>Minha mãe estava morta e minha avó tinha ódio das combinações de minha mãe.</i> E por você que sinto é nojo!</p>	<p><b>GLORINHA</b> – Para me vingar de você. Dos outros, de todos. Dos meus tios. De minha avó. E por você, o que sinto é nojo.</p>

FONTE: elaborado pela autora da dissertação.

O conteúdo suprimido chega a ter indiscutível valor cômico, pela ideia absurda que se situa entre a lembrança da morte da mãe e o ódio da avó pelas roupas dela. Esse trecho se encontra em um dos momentos mais dramáticos, que é justamente a parte em que o Tio Raul, após ter confessado que induziu a morte da mãe dela, provoca a menina a dizer toda a verdade sobre a prostituição e seus sentimentos por ele. A ruptura provocada pelo ensejo cômico em um momento crítico da peça, não seria problema, no entanto, vemos que o autor retira a frase de efeito, voltando-se totalmente ao lado dramático da peça, mantendo assim, uma tensão regular das ações até o fim. O que ocorre é que,

As avaliações do artista estão implícitas neste processo de se experimentar: ao produzir possíveis obras, ele pode ter de enfrentar todos os tipos de erros ou chegar à conclusão de que não é esta ainda aquela buscada; como consequência, é gerada a necessidade de se fazer outras tentativas e, assim, a abertura para novas descobertas. (SALLES, 2008b, p. 114)

Estas são algumas das alterações mapeadas no confronto *Documentos de processo criativo versus Obra publicada* em duas das três peças submetidas a análise. A terceira obra escolhida para análise - *Boca de Ouro* – Nelson Rodrigues não proferiu modificações, fato que será problematizado mais a frente,

Juntas as obras *Senhora dos Afogados* e *Perdoa-me por me traíres* reúnem cerca de 100 alterações, através de exemplos concisos as modificações realizadas expressam claramente o envolvimento do autor com sua obra em uma caminhada rumo ao aprimoramento de seu estilo e vontade criativa. Contudo, não desconsideramos o clima repressor instituído sobre essas obras que na mesma medida afetaram o autor. Para efeito de consulta, trazemos em apêndice (A) desta dissertação todas as modificações listadas em quadros comparativos, para que o leitor

possa realizar uma leitura atenta e estabelecer sua própria interpretação. A seguir dois apontamentos pertinentes identificados em meio ao resultado da análise.

### 1.1 Dos espelhos em Senhora dos Afogados

Na análise comparativa, como foi exposto no tópico anterior, foram mapeadas em *Senhora dos Afogados* diferentes modificações, a partir do confronto: documentos de processo criativo *versus* obra publicada. Entretanto, um dos aspectos que podemos elucidar mais detalhadamente, sobre essa peça, gira em torno dos espelhos. Constata-se que tal elemento cênico teve entre uma versão e outra uma presença crescente, como veremos nos exemplos adiante.

Nas rubricas de *Senhora dos afogados*, o autor menciona somente na versão publicada a existência de espelhos no cenário, vários. Uma ideia que Nelson abraçou e enfatiza no decorrer da peça, não somente exposta em rubricas, mas nos diálogos dos personagens. Como veremos a seguir:

**Quadro 5 - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: inserção dos espelhos no diálogo da personagem Avó (Senhora dos afogados).**

Documentos de processo (p.4)	Obra Publicada (p.213)
<b>AVÓ</b> – E depois de não existir mais família – a casa! (olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto) Então, o mar virá aqui, levará a casa!	<b>AVÓ</b> – E depois de não existir mais família – a casa! ( <i>olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto</i> ) Então, o mar virá aqui, levará a casa, <i>os retratos, os espelhos!</i>

FONTE: elaborado pela autora.

Em um outro momento da trama novamente a personagem menciona os espelhos – nas cenas finais eles ganharão maior destaque, algo que há nas duas versões – porém, constata-se que a partir da versão pública Nelson prefere que sejam evocados sutilmente desde o início. Observe o conteúdo acrescentado na fala da personagem logo nas primeiras páginas da peça:

**Quadro 6 - Comparativo entre Documentos de processo e obra publicada: segunda inserção dos espelhos em diálogo da personagem Avó (Senhora dos afogados)**

Documentos de processo (p.4)	Obra publicada (p.213)
<p><b>AVÓ</b> – Eu, essa (indica o próprio peito) eu quando era moça bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma... Tinha vergonha de tudo que era mulher em mim. (rápida e acusadora) E tu? Tens vergonha? De teu próprio corpo, tens?</p>	<p><b>AVÓ</b> - Eu, (indica o próprio peito) eu quando era moça e bonita, como és agora, eu tinha vergonha de mim mesma...Tinha vergonha de tudo que era mulher em mim. (rápida e acusadora) E tu? Tens vergonha? De teu próprio corpo, tens?... <i>Ou despes teu busto diante do espelho para namorá-lo? Responde!</i></p>

FONTE: elaborado pela autora.

Assim, os espelhos vão adquirindo força na trama, tornando-se um signo na obra. São frequentes as frases acrescentadas, seja em diálogos ou rubricas, que se referem a eles. Podemos compreender esse aspecto como *expansão associativa* (SALLES, 2008b) quando uma imagem ainda tímida de um signo aos poucos se alastra pelo trabalho, aumentando de maneira significativa sua força, e, sua expansão – assim como o próprio termo sugere – é fruto de contínuas associações: “se isso acontece, então, provavelmente pode gerar aquilo ou aquilo outro etc” (Idem, p.123). Pode-se perceber de forma veemente a importância agregada aos espelhos na versão publicada. No diálogo mostrado a seguir, vemos entre as duas versões a troca de informação que é feita pelo autor para dar destaque a eles na obra.

**Quadro 7 - Comparativo entre Documentos de processo e obra publicada: inserção dos espelhos no diálogo da personagem Moema (Senhora dos afogados).**

Documentos de processo (p.49)	Obra Publicada (p.246)
<p><b>MOEMA</b> – E sempre foi uma intrusa aqui.... Nossos <i>móveis antigos</i> a estranhavam.</p>	<p><b>MOEMA</b> – E sempre foi uma intrusa aqui.... Nossos <i>espelhos</i> a estranhavam.</p>

FONTE: elaborado pela autora.

A mudança entre um diálogo e outro, nos faz perceber a vontade do autor em inserir o signo como mais um elemento característico da trama, o que se concretiza nos detalhes. Abaixo, novamente ocorre essa inserção:

**Quadro 8 - Comparativo entre documentos de processo e obra publicada: inserção dos espelhos no diálogo da personagem Moema e modificação na fala do personagem Misael (Senhora dos afogados).**

Documentos de processo (p.53)	Obra publicada (p.250)
<p><b>MOEMA</b> – Procura em toda casa... Tuas filhas não estão em lugar nenhum... Nem vivas, nem mortas... Não existem nem os retratos, que eu os destruí, nem as roupas... Queimei a memória delas... Sabes ainda como eram? Te lembra dos olhos, dos cabelos?</p> <p><b>MISAEL</b> – Sei</p>	<p><b>MOEMA</b> – Procura em toda casa, <i>nos espelhos</i> também... Tuas filhas não estarão em lugar nenhum... Nem vivas, nem mortas... Não existem nem os retratos, que os destruí; nem as roupas... Queimei a memória delas... Sabes ainda como eram? Te lembrás dos olhos, dos cabelos?</p> <p><b>MISAEL</b> – <i>Talvez...</i></p>

FONTE: elaborado pela autora.

Acima, além da introdução do espelho no diálogo, o autor modifica a fala do personagem seguinte, alterando o sentido através da substituição da afirmação pela dúvida.

Em outras circunstâncias percebemos que o autor excluiu diálogos inteiros entre personagens, isto é, há ausência de falas na versão publicada. Mais precisamente no momento final da peça, quando já se encontram Moema e Misael sozinhos. Na cena é retratada a ocasião em que a alma de D.Eduarda é vista por Moema através de seu próprio reflexo no espelho. Observe o diálogo excluído pelo autor (Documento de processo, p.81):

**MOEMA** – Esta não sou eu...  
**MISAEL** – Quem?  
**MOEMA** – É minha mãe!  
**MISAEL** – (apavorado) Não!  
**MOEMA** – (triumfante, exibindo as mãos para D.Eduarda) Minhas mãos, vivas! E as tuas? Mostra as tuas?  
(D. Eduarda como que oferecendo os pulsos ensanguentados)

A ausência do referido diálogo não compromete o entendimento da peça, provavelmente o autor considerou desnecessário a existência desse momento, tendo em vista que os diálogos seguintes apresentam a mesma intenção. Ou ainda, o autor pode ter pensado na exclusão mediante a representação, percebendo o desencadeamento da cena através dos atores e dos elementos cenográficos exigidos. Nesse caso, a exclusão não tem relação com ações da censura, pois não foi emitido nenhum parecer de corte, o que houve foi a impugnação por completo da peça. Também é possível desconsiderar que o autor perante o excerto tenha se

autocensurado, pois não há indicações que tenha sido esse trecho responsável pela impugnação.

Nessa perspectiva, a partir dos dados mostrados conferimos como a obra dramaturgica se apresenta passível a modificação, o autor concebe diversas alterações sobre o texto demonstrando assim, que a dramaturgia não é uma obra rígida, fechada, mas que existe movimento em seu processo criativo na busca por uma completude a alcance de seu projeto poético. Como constatamos em *Senhora dos afogados*, a inclusão do espelho como signo se deu posteriormente a primeira tentativa de representação, por vontade criativa do autor, na maioria das vezes acrescentando o elemento nos diálogos.

## **1.2 Da censura em *Perdoa-me por me traíres*: uma intervenção direta sobre a obra**

Com *Perdoa-me por me traíres*, a censura paulistana agiu requerendo que cortes fossem feitos no conteúdo do texto, incluindo também uma alteração cênica. Nesse contexto, será que os cortes e alterações solicitadas pela censura paulistana realmente afetaram a obra, chegando ao público? Será que essas decisões fizeram Nelson Rodrigues repensar a sua criação como um todo, modificando estes e/ou outros elementos?

São questões que circundaram, em particular, o olhar crítico sobre essa obra dramaturgica, tendo em vista que se trata de um documento original da obra que por muitos anos esteve omitido do próprio autor e do público. E o mais inquietante, esta é uma das primeiras versões – senão a primeira –, escrita um ano antes da representação, em 1956, informação que consta na capa da peça teatral. Por essa ótica, é plausível afirmar que se trata de um material genético, por fazer parte do pensamento criativo do artista, ressaltando também o sentido inacabado da obra dramaturgica.

Ao ser realizado o mapeamento das modificações perante confronto Documentos de processo *versus* Obra publicada, encontramos ao todo cerca de 40 mudanças que variam entre supressão, acréscimo e alteração no conteúdo dos diálogos entre os personagens. Sobre ação direta da censura, temos mais detalhadamente no interior do arquivo, cortes que foram definidos pela Comissão

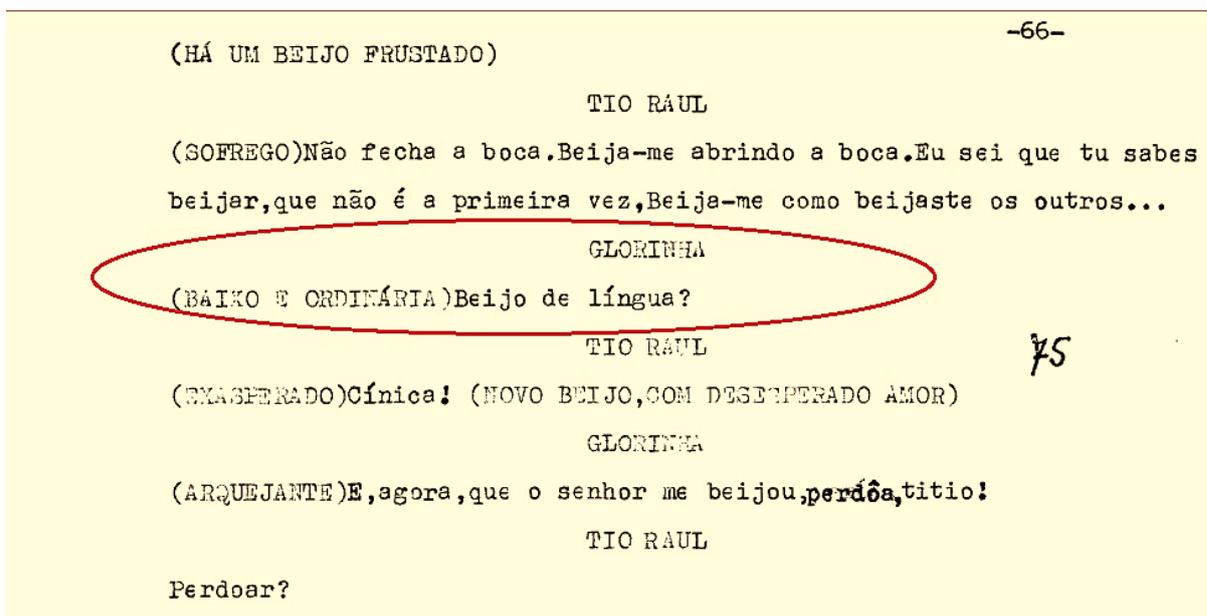
Estadual de Teatro - CET, que deliberou as seguintes mudanças e as respectivas páginas em que se encontravam no texto anexado ao processo:

- a) A cena do aborto, representada integralmente no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, passar-se-ia no escuro, mantendo-se apenas os rostos iluminados;
- b) Supressão da fala: - “Põe gaze, entope isso de gaze!” (Página 22);
- c) Supressão da fala: - “Te lembrás de quando eu te pedia para pôr tua saliva na minha boca? (no ouvido da mulher) eu quero beber na tua boca” (Página 40);
- d) Supressão de fala: “O verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca” (Página 40);
- e) Supressão de fala: “Imagina tu que ela própria me disse que fazia a higiene íntima três vezes por dia, se tem cabimento!”;
- f) Supressão de fala: “Beijo de língua?” (Página 66) (FONTE:ARQUIVO MIROEL SILVEIRA - PROCESSO)

Segundo a CET, tais mudanças não trariam prejuízo à integridade artística e ao caráter de denúncia que o autor quis imprimir ao texto. Contudo, para a Crítica Genética, estas alterações - caso fossem concretizadas - não seriam ignoradas em uma pesquisa de criação. Seriam detalhes importantes, os quais Louis Hay (2007, p.117) chama de *Fatos de escritura* e refere-se a atos de expressão diversos sobre os documentos, em que “a mão não traça apenas palavras, ela pode escolta-las com um cortejo de grafismos, que estão além ou aquém da linguagem, mas participam da emergência de um texto”. Para se registrar ideias criativas o artista rabisca, grifa, desenha, dentre inúmeras outras possibilidades, que impeça aquela ideia de ser levada pelo tempo. Logo, para a Crítica Genética à luz da perspectiva de processo, a mais simples inserção ou ausência de elementos em um documento analisado indica uma progressão criativa do artista sobre sua obra.

Desse modo, através de uma leitura comparativa é possível verificar se os cortes na peça teatral induziram de algum modo o autor a realmente modificar sua obra, assim como é mostrada publicamente. Portanto, dos cortes supracitados, percebe-se que a (f) fala: “Beijo de língua?” indicada em vermelho (Imagem 27), inexistente na versão pública da peça, assim como a fala do personagem Tio Raul logo em seguida:

Imagem 27- Texto censurado (Original), marcado em vermelho o trecho inexistente na versão pública.



FONTE: Arquivo Miroel Silveira - AMS/USP

Na imagem acima, a fala indicada em vermelho foi a parte solicitada pela censura para ser retirada do texto, pois somente com essa e outras mudanças seria permitida sua representação. É importante ressaltar que em comparação com a versão que está disponível para o público, essa mesma fala não existe. É com ausências como essas que o crítico de processo pode conjecturar hipóteses a respeito do pensamento criativo do artista. Então, as questões recorrentes a essa supressão, provocou de algum modo Nelson Rodrigues que não somente realizou a mudança como a manteve mesmo após a dissolução da ação censória. Nesse caso, vemos que a censura atravessou o processo criativo da obra, de uma forma ou de outra, fez o autor questionar a presença daquele trecho.

Mais detalhadamente no trecho elucidado ainda consta outra supressão, agora na fala do personagem Tio Raul (ver imagem 27). Isso demonstra que, mesmo não havendo indicação da censura para o trecho, Nelson exerceu sua autonomia para com a obra modificando seguindo critérios próprios.

Outra hipótese que pode justificar a permanência da supressão da fala na obra pública é uma atitude de *autocensura*, por parte do autor. Podemos considerar o pensamento do artista a abarcar o futuro da peça, intencionando evitar os mesmos problemas caso venha solicitar uma nova inspeção da censura em outro Estado, por exemplo. A autocensura atua nesse caso agindo sobre o artista que põe em jogo a

liberdade artística para consolidar a função primeira da obra de arte: alcançar o espectador/leitor.

Consideramos que os cortes solicitados sobre o texto *Perdoa-me por me traíres*, expressa não somente uma ação direta da censura, mas também em igual grau as atitudes de *autocensura* e *autocrítica* em Nelson Rodrigues, quando identificamos a permanência de um dos cortes solicitados na versão pública. Nesse caso, após finalizado o processo de censura o autor tem de volta a completa autonomia sobre sua obra que será ameaçada somente em uma nova tentativa de representação – submissão da censura.

### 1.3 Da ausência/presença de *Boca de Ouro*

A última peça que segue a proposta desta dissertação é *Boca de Ouro*, nela, diferente das anteriores, não foram encontrados nenhuma modificação em seus atos. O que nos sugere realizar uma reflexão diferenciada, pautada na ausência das mudanças entre as duas versões confrontadas. O que se encontra em jogo quando encontramos esse tipo de ocorrência?

Primeiramente, devemos considerar o caminho que essa obra percorreu ao ser submetida à censura, talvez seja este o aspecto decisivo. Como vimos em detalhes na segunda parte – capítulo 3, dentre as três peças analisadas, *Boca de Ouro* foi a única que teve a oportunidade de ser encenada em São Paulo em sua primeira tentativa, enquanto as outras foram interditas. Sobre ela foi feita apenas uma solicitação de leitura dramatizada na presença dos censores e representantes da sociedade e, sem maiores objeções, liberada.

Ao sabermos essas informações podemos considerar que a pressão da censura sobre *Boca de Ouro* foi menor do que nas outras obras em questão, conseqüentemente a relação do autor-obra será destituída – por exemplo – de um olhar que se limita à condição moral, um olhar de autocensura. Em termos criativos, a partir de uma atitude *autocrítica*, o autor poderia proferir quaisquer modificações, no entanto, não erige. *Boca de Ouro* dentre todo o acervo rodriguiano, traz um forte realismo, razão pela qual se encontra entre as tragédias cariocas pela proximidade com que retrata os costumes e o cotidiano da região. Traz ainda, algumas

características cômicas e absurdas que aliviam os crimes em massa praticados pelo protagonista.

Em comparação com as outras peças tais aspectos, pela lógica dos censores, não trariam prejuízo para a ordem moral. Isso explica a oportunidade que eles deram de estar presente no dia da leitura dramática, os membros da sociedade como críticos, jornalistas e autoridades – os quais contribuíram para a decisão de liberar a peça para maiores de 21 anos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se reconhece a dinamicidade do processo criativo de uma obra de arte, torna-se mais fácil vê-lo como uma *rede* que abrange um número infinito de elementos que se interconectam, rumo a formação do projeto poético do artista. Desse modo, amparados pela *crítica de processo* foi possível encaminhar essa pesquisa para além da condição histórica censura-obra-artista, identificando no decorrer das análises, implicações variadas que de algum modo atravessaram o processo criativo das obras teatrais de Nelson Rodrigues. Através de leituras sistemáticas principalmente baseadas nas ideias da pesquisadora brasileira Cecilia Almeida Salles (2007,2008a,2008b) vislumbramos o conceito *redes da criação*, o qual englobou as ideias que antes pareciam paralelas aos reais objetivos.

São as relações que cedem a obra a característica de rede, de algo que é atravessado, complementado e influenciado por várias questões seja de ordem psicológica, artística, social, pessoal e/ou política. Com isso, no encontro com os materiais de criação, incluindo as próprias obras, uma leitura crítica define a pesquisa. Tendo em vista que não há como deter todas as respostas sobre o ato criador, temos, portanto, *índices* que se sobressaem do encontro do nosso olhar (leitor-crítico) com a materialidade do processo.

Identificamos alguns elementos, que enquanto índices em nossas mãos, nos subsidiaram na construção de uma *rede de criação rodriguiana*, dentre os quais, destacamos: o termo filosófico *deformação* (DIDI-HUBERMAN, 2010); a *autocrítica*; e a Censura. Eles agiam e interagiam entre si, de forma que ao falar de um falamos de todos os outros – mas cada elemento teve na dissertação seu espaço de problematização. O conceito de deformações pôde ser identificado plenamente no acervo teatral de Nelson Rodrigues, acompanhado das 17 peças teatrais situamos os diferentes significados do conceito: a ação rodriguiana; a *forma* reacionária; e a realidade do teatro desagradável.

Com as 17 peças que compõem o *Teatro desagradável*, desestruturamos a ordem já conhecida, para nos aventurarmos em um caminho que mescla e interconecta as diferentes características das obras, em uma análise não-linear e atemporal, tal como nos é apresentado o processo criativo do artista. Por isso, a crítica de processo nos subsidiou na valorização dessa forma de leitura e análise, que

priorizou os próprios relatos do artista através de uma problematização amparada por ideias filosóficas que se mostraram importantes para esta pesquisa.

Com a *autocrítica*, não foi diferente, entendemos melhor sobre a relação vida-obra no processo criativo do artista e, sobretudo, como a reflexão acerca da própria criação pode influenciar a construção de novas obras – característica recorrente em Nelson Rodrigues. Ao mencionar a presença da censura na vida artística do autor, vemos como *autocrítica* se insere nesse contexto, afirmando a autonomia e liberdade do artista para com sua obra, independente do clima repressor instituído – seja por ações diretas ou indiretas.

Logo, ao selecionar três obras do dramaturgo (*Senhora dos Afogados*, *Perdoa-me por me traíres* e *Boca de Ouro*) que passaram obrigatoriamente pelo crivo da censura com a pretensão de chegarem aos palcos de São Paulo, encontramos eventuais modificações entre os *documentos de processo* e a versão pública da obra. A riqueza do material nos possibilitou refletir sobre as modificações gerenciadas que advinham da censura a solicitar cortes, *autocensura* que se manifestava na tentativa de o autor prever ou admitir os cortes/supressão nos trechos da obra, e ainda, a atitude *autocrítica* que foi dentre todas a mais expressiva em Nelson Rodrigues.

Consideramos que os cortes solicitados sobre o texto *Perdoa-me por me traíres*, expressa não somente uma ação direta da censura, mas também em igual grau as atitudes de *autocensura* e *autocrítica* em Nelson Rodrigues, quando se identifica a permanência de um dos cortes solicitados na versão pública. Nesse caso, após finalizado o processo de censura o autor tem de volta a completa autonomia sobre sua obra que será ameaçada somente em uma nova tentativa de representação – submissão da censura. Se o autor deixou o corte se estabelecer na obra deve-se por um lado ao instinto de *autocensura* que procurou evitar os mesmos problemas em uma nova submissão, por outro, a sua atitude *autocrítica* em perceber que criativamente a presença do trecho era desnecessária. São estas as hipóteses que levantamos.

Em *Senhora dos Afogados*, imperou a conhecida atitude *autocrítica* do Reacionário, em que de uma versão a outra constatamos um processo criativo pulsante tomado por aperfeiçoamentos e reorganização dos elementos estéticos. Parecia que a cada modificação encontrada, víamos a mão de Nelson agir ao indicar as imagens que melhor floresceriam cenicamente. Com isso, evidenciamos na discussão os *espelhos* como prova da maestria com que o artista repensou sua obra

e seus conflitos, é dessa forma que os espelhos – tão presentes na versão pública – afirmam sua potência e existência.

*Boca de Ouro*, por sua vez, nos fez voltar aos detalhes do processo censório para perceber que a completa ausência de modificações entre a versão censurada e a versão pública, retoma o modo diferenciado como cada obra foi tratada pelos censores. Esta, sendo lida pelos atores na presença dos censores e representantes da sociedade paulistana, não teve grandes problemas para ser liberada. Em nossa leitura vimos que a pressão da censura foi menor do que nas demais peças trazidas, o que não obrigou o autor a repensar aspectos morais e éticos dessa obra. Logicamente, outras questões, que não foram possíveis identificar em nossa leitura, podem ter atravessado o processo criativo nesse mesmo período.

Através da *crítica de processo* reconhecemos, portanto, as interferências externas e internas que podem influenciar o artista nos caminhos de sua criação, e por isso, compreendemos que uma não age sem obter a resposta da outra. Se a censura age como uma força externa sobre o artista, os fatores internos também vão se colocar sobre a situação imposta e a partir desse embate se apresentam as eventuais possibilidades criativas. Em um contínuo estado de ação-reação se desenvolve o processo poético do artista, algo que nos retorna ao conceito de *redes* e seus ligamentos.

A dissertação como um todo possuiu essas intermináveis ligações. Apesar de não abarcamos todos os processos da censura paulistana referente a Nelson Rodrigues, conseguimos expor com a escolha de três processos, a essência das interferências desse espaço-tempo de repressão sobre um artista polêmico. As obras do *Anjo pornográfico* traziam uma característica bastante peculiar que conferiu ao autor o título de pai da modernidade cênica brasileira, não havia até então, nenhum artista que soube se utilizar criativamente de questões tabus e temáticas monstruosas como ele promulgou e instituiu, sem medo das represálias.

Nelson Rodrigues sempre esteve – em sua trajetória artística – acompanhado pela censura, a qual de longe identificava e vetava as obras do dramaturgo. Esse fato foi o motivador de nosso principal objetivo que centrava em investigar até que ponto essa relação interferiu em suas obras.

E então, como se colocássemos o objeto de estudo sob a lente precisa de um microscópio foi possível ver nitidamente os elementos em rede, interagindo uns sobre outros, era preciso somente identificar um a um e compreender sua lógica

íntima. Estamos diante de uma *rede de criação rodriguiana*, delimitada pelo nosso olhar de críticos, porém complexa o suficiente para nos aproximar ainda mais do dramaturgo que marcou uma época e continua na contemporaneidade a nos inquietar com seu *Teatro desagradável*.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal de Arquivo**: uma leitura de Derrida sobre Freud. *Natureza Humana*, 10 (1), 105-128. 2008.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CIOTTI, Naira Neide. **Museu como mídia**: performance e espaço colaborativo. 2005. Tese (Doutorado). Programa de Estudos Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC, São Paulo, 2005.

COSTA, Cristina. **Censura em Cena**: teatro e censura no Brasil – Arquivo Miroel Silveira. São Paulo: EDUSP: FAPESP: Imprensa Oficial, 2006.

COSTA, Maria Cristina Castilho, Org. **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume: FAPESP, 2008.

DERRIDA, Jacques. “Freud et la scène de l’écriture”. In: Derrida 1967.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DIAZ, Fernando Sobhie. **Origens e marcas da institucionalização na psicanálise do Rio de Janeiro**. *História, Ciências, Saúde, Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p.1093-1097, set. 2012. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v19n3/19.pdf>> Acesso em 8 de abril de 2015.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1996.

GOMES, Mayra Rodrigues. **A escritura do Censor**: um estudo da interdição em peças teatrais. *Líbero*, São Paulo, v. 10, n. 20, p.91-101, dez. 2007.

GRESILLON, Almuth. **Nos limites da gênese**: da escritura do texto de teatro à encenação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 23, n. 9, p.269-285, set. 1995.

\_\_\_\_\_, Almuth. Devagar: obras. In: ZULAR, Roberto. **Criação em processo:** ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. Cap. 5. p. 147-174.

\_\_\_\_\_, Almuth. **Elementos de crítica genética:** ler os manuscritos modernos. Porto Alegre, UFRGS, 2007.

HAFTER, Lea; LUNA, Verónica S. **Los movimientos del archivo:** Nuevas reflexiones a partir de la crítica genética. Manuscrita: Revista de Crítica Genética, Unicamp: São Paulo, v. 1, n. 26, p.62-75, jun. 2014. Semestral.

HAY, Louis. **A literatura dos escritores:** questões de crítica genética. Belo Horizonte: Editora UFMJ, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte.** Lisboa: Edições 70, 2010.

HELLER, Barbara. **Teatro de revista e Nelson Rodrigues:** a censura no Brasil nos anos 50. Comunicação & Sociedade, São Paulo, v. 31, n. 52, p.179-204, dez. 2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** 1ª. reimpr. com alterações. Rio de Janeiro: Objetiva Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2004.

JORGE FILHO, José Ismar Petrola. **Jornalistas e dramaturgos:** influência da prática jornalística no Brasil em meados do século XX, a partir dos prontuários de censura do Arquivo Miroel Silveira. 2013. 214 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LAET, Maria Aparecida. **Arquivo Miroel Silveira:** uma leitura dos processos da censura prévia ao teatro sob o prisma do gerenciamento de informações. 2007. Dissertação (Mestrado) –Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

LEBRAVE, Jean-Louis. In: ZULAR, Roberto. **Criação em processo:** ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002. Cap. 4. p.97-146.

LINS, Ronaldo Lima. **O teatro de Nelson Rodrigues:** uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Francisco Alves/Brasília: INL, 1979.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues:** dramaturgia e encenações. 2. ed., rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do teatro brasileiro.** 5. ed. São Paulo SP: Global, 2001.

\_\_\_\_\_. **Teatro da obsessão:** Nelson Rodrigues. São Paulo: Global, 2004.

MARQUES, José Oscar de A. **Rosseau e a forma moderna da autobiografia.** ABRALIC. Porto Alegre. 2004. Disponível em

<[http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma\\_moderna\\_da\\_autobiografia.pdf](http://www.unicamp.br/~jmarques/pesq/Forma_moderna_da_autobiografia.pdf)>  
acesso em: 1 de abril de 2015.

MEDEIROS, Múcio. **O Conservatório Dramático como projeto civilizatório**: a retórica da cena e do censor no teatro imperial. 240 f. Dissertação (Mestrado), Departamento de Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MICHALSKI, Yan. **O teatro sob pressão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MOURA, George. **Paulo Francis, o soldado fanfarrão**: a odisséia intelectual do ator, diretor e crítico de teatro Paulo Francis pelos palcos brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PINO, Claudia Amigo; ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**: uma introdução crítica à crítica genética. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2007.

RISSO, Carla de Araujo. **O ato da sociedade paulista**: opinião pública e censura ao teatro de 1957 a 1968 manifestações populares presentes nos processos do Arquivo Miroel Silveira da biblioteca da ECA/USP. 2012. 277 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RODRIGUES, Nelson. **A menina sem estrela**: memórias. Rio de Janeiro-RJ: Companhia das Letras, 1994.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: tragédias cariocas I. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 3v.

RODRIGUES, Nelson. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**: peças míticas. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 4v.

RODRIGUES, Nelson; RODRIGUES, Sônia (Org.). **Nelson Rodrigues por ele mesmo**. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética**: Uma introdução. São Paulo, EDUC, 1992.

\_\_\_\_\_, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: Processo de criação artística. São Paulo, ed. Annablume-Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3ª ed. revista. São Paulo: EDUC, 2008a.

\_\_\_\_\_, Cecília Almeida. **Redes da criação**: Construção da obra de arte. São Paulo, ed. Horizonte, 2008b.

\_\_\_\_\_, Cecília Almeida. **Arquivos de Criação**: Arte e Curadoria. São Paulo: Editora Horizonte, 2010.

SOUZA, Arivaldo Sacramento de; SANTOS, Rosa Borges dos. **Entre a crítica textual e a crítica de processo**: uma leitura interessada para o estudo da obra dramática. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, São Paulo, v. 1, n. 22, p.10-37, mar. 2012.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Genética e Crítica Biográfica**. Patrimônio e Memória, São Paulo, v. 4, n. 2, p.129-138, jun. 2009.

SOUZA, Laura de Mello e. **O Diabo e a terra de Santa Cruz**: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil Colonial. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

VIOLLET, Catherine. **Abordagens genéticas sobre a escrita de si**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA APCG, XI. 2013, Florianópolis. *Manuscrita revista de Crítica Genética*. São Paulo, 2014. v. 27, p. 17 - 25.

**APÊNDICE A**

## SENHORA DOS AFOGADOS

### DOCUMENTOS DE PROCESSO versus OBRA PUBLICADA

N <sup>o</sup>	Tipo de modificação realizada	Documentos de processo criativo em censura	Versão pública
1	Organização estrutural da peça	6 atos	3 atos e 6 quadros
2	Ações descritas em rubrica para a personagem D.Euarda que inexistem na versão pública.	(Ouve-se com sofreguidão o que D. Eduarda vai contando, sem gestos ou com pouquíssimos gestos)	X
3	Acréscimo de ações em rubricas – na primeira rubrica da peça:	X	<b>(Moema tem um rosto taciturno, inescrutável de máscara)</b>
4	Acréscimo de ação em rubrica para personagem Moema	MOEMA – A nomeação ainda não saiu, mas está por pouco, é mais do que certa. E agora mesmo papai está num banquete! O próprio governador compareceu!	MOEMA – <b>(Numa euforia)</b> A nomeação ainda não saiu, mas está por pouco, é mais do que certa. E agora mesmo papai está num banquete! O próprio governador compareceu!
5	Acréscimo de rubrica revelando o estado emocional da personagem	D.EDUARDA – Tanto como você.	D.EDUARDA – <b>(Com certa vergonha)</b> Tanto como você.
6	Mudança em rubrica	D.EDUARDA - <i>(Desesperada)</i> Desmancha esse casamento, Moema!	D. EDUARDA - <b>(num grito)</b> Desmancha esse casamento, Moema!
7	Acréscimos de rubricas para personagens	VIZINHO – Da vida. VIZINHO – Mulheres da vida. D.EDUARDA – Ouviste?	VIZINHO – <b>(exultante)</b> Da vida. VIZINHO – Mulheres da vida. D.EDUARDA – <b>(eufórica)</b> Ouviste?

8	Modificação em rubrica para fala da personagem	MOEMA (em voz baixa) – diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não meu beijou nunca na boca... (olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada) E por quê, meu Deus, por quê?	MOEMA ( <b>em sonho</b> ) - diz que me ama... E me beija as mãos... Quase não olha para meu rosto... Como se fosse noivo apenas de minhas mãos... Não meu beijou nunca na boca... (olha as próprias mãos como se estas tivessem um mistério; aperta a cabeça entre as mãos, atormentada) E por quê, meu Deus, por quê?
9	Acréscimo de rubrica para personagem	VISINHA- Só a mesa e uma toalha muito branca.	VIZINHA – ( <b>melíflua</b> ) Só a mesa e uma toalha muito branca.
10	Acréscimo de rubrica para personagem	PAULO – Desejaria rezar, mas não posso... Não consigo pensar em minha irmã... Só penso em meu pai...	PAULO – ( <b>Violento</b> ) Desejaria rezar, mas não posso... Não consigo pensar em minha irmã... Só penso em meu pai...
11	Modificações de informações da peça	<i>25 anos do assassinato da prostituta que se relacionou com o pai de Moema</i>	<b>- 19 anos -</b>
12	Acréscimo de rubrica indicando ação para o personagem	D.EDUARDA – Parem com isso! Pelo amor de Deus, parem com isso!	D.EDUARDA – ( <b>tapando os ouvidos</b> ) Parem com isso! Pelo amor de Deus, parem com isso!
13	Modificação em fala de personagem	PAULO – <i>Porque só falo na morte...</i> junto de ti, não tenho outro pensamento... E por causa do teu vestido... Estás sempre de preto...	PAULO – <b>Por que sonho tanto com a morte?</b> Junto de ti, não tenho outro pensamento... É por causa do teu vestido... Estás sempre de preto, <b>Moema!</b>
14	Mudança de ação em rubrica	D. EDUARDA - (Com ansiedade) Ela te falou de mim?	D.EDUARDA - ( <b>Com angústia</b> ) Ela te falou de mim?
15	Modificação em fala de personagem.	PAULO – Não!	PAULO – <b>Mãe! (num grito)</b>

16	Mudança de ação em rubrica para personagem.	D. EDUARDA - (Ao ouvido do filho) Ou, então, que me viu nos braços de outro homem...	D. EDUARDA - ( <b>exaltada</b> ) Ou, então, que me viu nos braços de outro homem...
17	Acréscimos e modificações em rubrica para personagem.	D. Eduarda – Achas fácil ser fiel? Fácilimo (estreita o rosto do filho entre as mãos e num delírio) Não farei nada que uma esposa num possa fazer...  (Fim do primeiro ato)	D. Eduarda – ( <b>rindo e chorando</b> ) Achas fácil ser fiel? Fácilimo (estreita o rosto do filho entre as mãos, <b>grave e triste</b> ) Não farei nada que uma esposa não possa fazer.  ( <b>Fim do primeiro quadro</b> )
18	Modificação em fala de personagem	MISAEL – Eu sei	MISAEL – <b>Morreu...</b>
19	Mudança em rubrica	MISAEL - (fala espantado) E é por isso, porque eu não rezo todos os dia, todas as noites, é por isso que a mulher apareceu no banquete... E que minha filha está morta...	MISAEL - ( <b>num crescendo</b> ) E é por isso, porque eu não rezo todos os dia, todas as noites, é por isso que a mulher apareceu no banquete... E que minha filha está morta...
20	Modificação em fala de personagem e acréscimo de rubricas	MOEMA – Se visses Clarinha agora, não a reconhecerias... Ela deve estar tão deformada! Não se pode amar um afogado...	MOEMA – ( <b>feroz</b> ) Se visses Clarinha agora, não a reconhecerias... <b>Os afogados têm os olhos brancos e a boca obscena! (baixo num esgar de choro)</b> Não se pode amar um afogado...
21	Modificação em rubrica	MISAEL – (pegando a mulher na altura quase dos ombros) Achas que sou...	MISAEL – ( <b>pegando a mulher pelos dois braços</b> ) – Achas que eu sou...
22	Acréscimo de rubrica para personagem	D.EDUARDA – E te importa saber o que eu penso?	D.EDUARDA - ( <b>Chorando</b> ) E te importa saber o que eu penso?
23	Acréscimo e modificação em fala de personagem	MISAEL – Tens a suspeita e, além da suspeita, o desejo de que eu tenha sido o assassino... Queres que seja eu esse homem que nunca descobriram...	MISAEL – Tens a suspeita e, além da suspeita, <i>o desejo de que tenha sido eu o assassino...</i> Queres que seja eu esse homem que nunca descobriram... <b>Fala! Queres que eu tenha sido o assassino?</b>
24	Acréscimo de rubrica	D. EDUARDA – Eu não faria isso!	D. EDUARDA – ( <b>Num grito</b> ) Eu não faria isso!

25	Mudança em fala de personagem	D. EDUARDA – (continuando) Perante Deus <b>sou tua esposa...</b>	D. EDUARDA – (continuando) Perante Deus <b>sou tua mulher...</b>
26	Acréscimos de palavras em fala de personagem	MISAEL – Teu corpo ao longo do meu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer, de minuto a minuto. ( vai apanhar, de novo, o copo, fala olhando para ele, como se o copo o fascinasse) Sabes por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer...	MISAEL - Teu corpo ao longo do meu corpo. Nenhuma palavra que nos unisse. O quarto parecendo crescer <b>na treva</b> , de minuto a minuto. ( vai apanhar, de novo, o copo, fala olhando para ele, como se o copo o fascinasse) Sabes por que foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer...
27	Acréscimo em fala de personagem	MISAEL – Não podia... Um Drumond não pode amar nem a própria esposa. Deseja-la, não, ter filhos se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios.. Nossa mesa é sóbria e triste...	MISAEL – Não podia... Um Drumond não pode amar nem a própria esposa. Deseja-la, não, ter filhos se Deus nos abençoa é por isso, porque somos sóbrios.. Nossa mesa é sóbria e triste... <b>A cama é triste para os Drumond</b>
28	Acréscimo em fala de personagem	MISAEL – Juro por tudo, por Clarinha, pela minha salvação... Desde que me casei, que não me conheça, que não DEVO conhecer outra mulher... outros podem ver mulher, mas nua, eu não... (baixo e desesperado) Quando me aproximo de ti, sabes o que acontece? Uma morta se interpõe entre nós dois... Eu não vejo teu rosto, mas o rosto da morta, sempre! Ela não deixa que eu cobice nenhuma mulher. Há quanto tempo não te procuro?	MISAEL – Juro por tudo, por Clarinha, pela minha salvação... Desde que me casei, que não me conheça, que não DEVO conhecer outra mulher... <b>outros podem ver mulher nua, mas eu, não... sempre foste minha nas trevas, como dois cegos que se possuíssem...</b> (baixo e desesperado) Quando me aproximo de ti, sabes o que acontece? Uma morta se interpõe entre nós dois... Eu não vejo teu rosto, mas o rosto da morta, sempre! Ela não deixa que eu cobice nenhuma mulher. Há quanto tempo não te procuro?
29	Acréscimo de texto em fala de personagem e supressão de rubrica;	D.EDUARDA – <b>(a medo)</b> Sou diferente. Mas uma coisa tenho das outras mulheres da família – Sou fiel...	D. EDUARDA – Sou diferente. Mas uma coisa tenho das outras mulheres da família – Sou fiel... <b>Nenhum homem me acariciou, nem meu próprio marido... Meu próprio marido me possuiu sem me acariciar...</b>

30	Acréscimo em fala de personagem	MISAEL – (Com deslumbramento) Não morreste –estás viva... e não aconteceu nada... (trêmulo e gaguejante como um sátiro velho) És tão bonita... E teu corpo, que eu não vi nunca, deve ser muito claro... (olha o rosto da mulher e começa a se exasperar) Mas não, não... Este rosto não é o teu... É o da morta...	MISAEL – (Com deslumbramento) Não morreste –estás viva... e não aconteceu nada... (trêmulo e gaguejante como um sátiro velho) És tão bonita... E teu corpo, que eu não vi nunca, deve ser muito claro... (olha o rosto da mulher e começa a se exasperar) Mas não, não... Este rosto não é o teu... É o da morta... <b><i>E se eu rasgasse o teu vestido, apareceria o seio dela e não o teu...</i></b>
31	Modificação nas ações descritas em rubricas, uma cadência de atitudes.	NOIVO – Meu pai. Este era pior do que os outros... Não podia ver o pescoço de minha mãe, claro, branquíssimo, e de uma carne delicada, uma pele macia de menina. Ele dizia que uma navalhada naquele lugar, aqui (indica o próprio pescoço), um corte de navalha... (com desespero) Mas se ele matasse minha mãe...	NOIVO – ( <b><i>desesperado</i></b> ) Meu pai. Este era pior do que os outros... Não podia ver o pescoço de minha mãe, claro, branquíssimo, e de uma carne delicada, uma pele macia de menina. Ele dizia que uma <b><i>navalha</i></b> naquele lugar, aqui (indica o próprio pescoço), um corte de navalha... ( <b><i>fora de si</i></b> ) Mas se ele matasse minha mãe...
32	Sucessivas modificações nas falas dos personagens envolvidos no diálogo.	MOEMA – (desesperada) Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto dela! Nas suas praias, nas suas águas... Dizem que as luas maiores a procuram. Que as estrelas se refugiam nela como barcos... NOIVO – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (esboça uma carícia)... Como é doce o seu ventre... Eu queria que tua a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar... MOEMA – E porque não me deixariam? NOIVO – Mulheres como você, aliás moças, não entrariam. Mas não quero que tenhas ódio dessa ilha...	MOEMA – (desesperada) Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! <b><i>Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio...</i></b> Dizes que as luas maiores a procuram... que as estrelas se refugiam nela como barcos... NOIVO – É impossível que não compreendas! Se soubesses como essa ilha é linda... (esboça uma carícia) <b><i>Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!</i></b> Como é doce o seu ventre... Eu queria que tua a conhecesses. Mas não podes ir lá, não te deixariam entrar... MOEMA – não me deixariam por quê? NOIVO – <b><i>Mulheres como tu não entrariam. Para lá, vão as prostitutas, depois de mortas... As vagabundas.</i></b>
33	Modificação em fala de personagem	MISAEL – (espantado e com medo) E vem para aqui... (numa revolta sem medo, segurando D.Euarda) Não quero que nenhum homem se	MISAEL - espantado e com medo) E vem para aqui... (numa revolta sem medo, segurando D.Euarda) Não quero que nenhum homem se aproxime do nosso quarto, <b><i>do</i></b>

		aproxime do nosso quarto... Não quero que ele venha...	<b><i>lugar onde você tira a roupa, fica nua...</i></b>
34	Modificação em fala de personagem	NOIVO – Era ela!	NOIVO – <b><i>Era minha mãe!</i></b>
35	Modificação em fala de personagem	MISAEEL – (ofegando) Sim!	MISAEEL – (ofegante) <b><i>Matei.</i></b>
36	Modificação de ação descrita em rubrica para personagem Noivo	NOIVO – ( <b><i>Triunfante</i></b> ) Não posso ser noivo de tua filha, mas posso ser amante de tua mulher!	NOIVO - ( <b><i>Fora de si</i></b> ) Não posso ser noivo de tua filha, mas posso ser amante de tua mulher!
37	Supressão de uma frase na rubrica e acréscimo de fala de personagem	(Os vizinhos suspendem D. Eduarda. Partem os vizinhos e o noivo, levando a primeira adúltera da família. Misael está só; e começa a rir, primeiro baixinho, depois alto e convulsivamente, como se uma loucura o possuísse. Moema aparece na porta. <b><i>Tem na boca uma expressão de maldade</i></b> )  BAIXA O PANO SOBRE O FINAL DO TERCEIRO ATO	Os vizinhos suspendem D. Eduarda. Partem os vizinhos e o noivo, levando a primeira adúltera da família. Misael está só; e começa a rir, primeiro baixinho, depois alto e convulsivamente, como se uma loucura o possuísse. Moema aparece na porta)  <b><i>MISAEEL – A mulher só devia trair no leito conjugal...</i></b>  <b><i>FIM DO PRIMEIRO QUADRO</i></b>
38	Diálogo modificado entre personagens	VISINHO – (exultante) Que morra alguém VISINHO – E se for velho? VISINHO – O velho é duro! VISINHO – Mas tem idade	<b><i>VIZINHO – Clarinha não teve caixão.</i></b> <b><i>VIZINHO – Nem lírios acesos!</i></b> <b><i>VIZINHO – (retificando) Círios</i></b> <b><i>VIZINHO – Desculpe, círios...</i></b>
39	Modificação em fala de personagem (inserção dos espelhos enquanto signo)	MOEMA – E sempre foi uma intrusa aqui... Nossos móveis antigos a estranhavam...	MOEMA – E sempre foi uma intrusa aqui... <b><i>Nossos espelhos a estranhavam...</i></b>
40	Modificação em diálogo entre personagens	MOEMA – (descritiva e apaixonada) Umás vezes, é acidente... Outras, conflitos... Ou	MOEMA – (descritiva e apaixonada) Umás vezes, é acidente... Outras, conflitos... <b><i>Ou</i></b>

		ciúmes... Também tiros sem dono... Tiros que se cravam no coração... MISAEL – Sei.	<b>ciúme... <i>Um</i> morrem gritando... Então fica no ar um grito em flor... MISAEL – (Num riso soluçante) Continua!</b>
41	Modificação de conteúdo em diálogo (inserção dos espelhos enquanto signo)	MOEMA – Procura em toda casa... Tuas filhas não estão em lugar nenhum... Nem vivas, nem mortas... Não existem nem os retratos, que eu os destruí, nem as roupas... Queimei a memória delas... Sabes ainda como eram? Te lembra dos olhos, dos cabelos? MISAEL – Sei	MOEMA – Procura em toda casa, <b>nos espelhos também...</b> Tuas filhas não <b>estarão</b> em lugar nenhum... Nem vivas, nem mortas... Não existem nem os retratos, que eu os destruí, nem as roupas... Queimei a memória delas... Sabes ainda como eram? Te lembra dos olhos, dos cabelos? MISAEL – <b>Talvez...</b>
42	Modificação em fala de personagem	MOEMA – Porque esperava este momento, pai... Eu queria que ela fosse até o fim... Para merecer o castigo... E agora ela merece... Precisas castiga-las.	MOEMA – Porque esperava este momento, pai... <b>Um beijo é pouco... Um beijo não é adultério...</b> Eu queria que ela fosse até o fim... Para merecer o castigo... e agora ela o merece... Precisas castiga-la...
43	Mudança de intenção de personagens em rubricas	MOEMA – (baixando a cabeça) Sim.	MOEMA – ( <b>com violência</b> ) Sim.
44	Acréscimo em fala de personagem	MOEMA – (fora de si) E porque não a castigas nas mãos? (muito doce, persuasiva) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais...	MOEMA – E por que não a castigas nas mãos? (num crescendo) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... <b>Acariciam... O seio é passeio; a boca apenas se deixa beijar ... O ventre apenas se abandona... Mas as mãos, não... são quentes e macias... E rápidas... E sensíveis... Correm no corpo...</b>
45	Acréscimo em fala de personagem	PAULO – Minha mãe não se entregaria a outro homem...	PAULO – Minha mãe não se entregaria a outro homem... <b>É tão pura, tão sem culpa, que, às vezes, eu imagino – se ela tirasse as roupas, ainda assim, não estaria nua, não conseguiria ficar nua! As outras mulheres, sim; Não minha mãe!</b>

46	Acréscimo em fala de personagem	D.EDUARDA – (com certa ferocidade) Penso o meu filho... Se ele me visse aqui... (grita) Eu não quero que meu filho me julgue pelos meus atos...	D.EDUARDA – (com certa ferocidade) Penso no meu filho... Se ele me visse aqui... (grita) Eu não quero que meu filho me julgue pelos meus atos... <b>(chorando) Eu não tenho nada com os meu atos, nada...</b>
47	Acréscimo de rubrica	NOIVO – Pensas mesmo que eu te amo?	NOIVO – <b>(ri, sórdido)</b> Pensas mesmo que eu te amo?
48	Modificação em fala de personagem	NOIVO – Nosso amigo, Sabiá, assim chamado pelo nariz adunco... Ele hoje está nessa ruína, sem um dente inteiro, só cacós, mas foi, no seu tempo, até que um bonito rapaz... (para sabiá) conta a esta senhora, tudo...	NOIVO – <b>Nosso amigo, Sabiá, assim chamado porque assobia como gente grande...</b> Ele hoje está nessa ruína, sem um dente inteiro, só cacós, mas foi, no seu tempo, até que bem apanhado... (para sabiá) conta a esta senhora, tudo...
49	Acréscimo em fala de personagem	SABIÁ – Aqui na casa, ninguém!	SABIÁ – Aqui na casa, ninguém! <b>Houve um fotógrafo que tirou o retrato dela – várias poses de nu artístico, e ganhou um dinheirão!</b>
50	Modificação de termo em fala de personagem	NOIVO – (à sério, com ar de sofrimento) Isso que ela tem nas pernas, é doença. A origem não interessa ou interessa?	NOIVO – (com ar de sofrimento) Isso que tem nas pernas são <b>eczemas</b> . A origem não interessa, ou interessa?
51	Modificação em fala de personagem	VENDEDOR DE PENTES – De acordo. Mas também estou no meu direito. Pois venho aqui, faço despesa, e sou desfeitoado?	VENDEDOR DE PENTES – De acordo. Mas também estou no meu direito. Pois venho aqui, faço despesa e sou desfeitoado, <b>ora que pinóia!</b>
52	Acréscimos em fala de personagem	NOIVO – (acariciando-a nos cabelos) você não entraria, não conseguiria entrar lá... Só elas (indica as meretrizes) podem entrar... Porque são como minha mãe... você não...	NOIVO - (acariciando-a nos cabelos) você não entraria, não conseguiria entrar lá... Só elas (indica as meretrizes) podem entrar... <b>A ilha das prostitutas mortas.</b>

53	Inclusão de personagem em diálogo	NOIVO – (gritando para os outros) Vocês! VENDEDOR DE PENTES – Pronto! NOIVO – Peçam por minha mãe... e bem alto que eu quero ficar ouvindo...	NOIVO – (gritando para os outros) Vocês! VENDEDOR DE PENTES – Pronto! <b>SABIÁ – Todo mundo!</b> NOIVO – Peçam por minha mãe... e bem alto que eu quero ficar ouvindo...
54	Acréscimo em fala de personagem, inclusão de personagens em diálogo e acréscimo de rubricas	D. EDUARDA – (rosto duro como uma máscara) Deus fez tua vontade!  (Moema imóvel)  BAIXA O PANO SOBRE O FINAL DO QUINTO ATO	D. EDUARDA – (rosto duro como uma máscara) Deus fez tua vontade! <b>Traí meu marido!</b>  (Moema imóvel)  <b>D.EDUARDA – (num grito) – Desce e vem chamar tua mãe de prostituta!</b> <b>(Silêncio. Moema desce, lentamente. Mãe e filha, face a face)</b> <b>MOEMA – Prostituta!</b> <b>(Moema passa adiante. D.Eduarda cai de joelhos; chora sobre o corpo do amante)</b>  <i>FIM DO PRIMEIRO QUADRO</i>
55	Acréscimo em fala de personagem	PAULO – (exultante) Podia ter matado o marido e não o amante... (para a irmã face a face com a irmã) Não podia? Podia ter matado nosso pai (indica a cadeira, onde Misael está prostrado) Ele...	PAULO - (exultante) Podia ter matado o marido e não o amante... (para a irmã face a face com a irmã) Não podia? Podia ter matado nosso pai (indica a cadeira, onde Misael está prostrado) <b>Tão culpado o marido quanto o amante, os dois a possuíram!</b>
56	Modificação nas falas dos personagens em diálogo e supressão de personagem	MISAEL – (gritando, exultante) Queria ver se podia abraçar um homem com aqueles braços? PAULO – (desesperado) Não podia, assim não podia! VENDEDOR DE PENTES – Se abraçava a mim. Queria se igualar às meninas, para, depois de morta ir para a ilha... Mas viu logo que estava perdida... (baixa a voz, discreto) viu que não poderia nunca ser o que quis.	MISAEL – (gritando, exultante) Queria ver se podia <b>acariciar um homem... (ri) Acariciar sem mãos! X</b>  VENDEDOR DE PENTES – Se abraçava a mim. Queria se igualar às meninas, <b>crente que, depois de morta ia pra ilha...</b> (baixa a voz discreto) mas viu logo que não <b>podia ser uma mulher à toa!</b>

57	Modificação em diálogo e substituição de um personagem por outro	MISAEL – Uma Drummond não podia trair! VENDENDOR DE PENTES – Não lhe aprovo o procedimento, doutor... O senhor é instruído, mas não lhe aprovo... PAULO – E minha mãe. Onde está neste momento? Foi para a ilha? MOEMA – Não, não foi... Ela não pode entrar nessa ilha... na ilha, não entram senhoras..	MOEMA – Uma Drummond não podia trair! VENDENDOR DE PENTES – Não lhe aprovo o procedimento, doutor... O senhor é instruído, <b>mas tenha santa paciência...</b> PAULO – <b>E minha mãe?</b> Onde está minha mãe neste momento? Foi para a ilha? <b>X</b> <b>VENDENDOR DE PENTES – Mas como? Lá na ilha as mulheres se acariciam entre si... E sem mãos! A senhora sua mãe não pode acariciar ninguém... Viverá, sozinha, estendendo os braços e pedindo as mãos...</b>
58	Diálogo excluído entre personagens	MOEMA – Esta não sou eu... MISAEL – Quem? MOEMA – É minha mãe! MISAEL – (apavorado) Não! MOEMA – (triumfante, exibindo as mãos para D.Euarda) Minhas mãos, vivas! E as tuas? Mostras as tuas? (D. EDUARDA como que oferecendo os pulsos ensanguentados)	X
59	Modificação em fala de personagem	MOEMA – (com rancor) Choras ainda essa mulher? MISAEL – (fora de si) Tenho medo!	MOEMA – ( <b>com ódio</b> ) Choras ainda essa mulher? MISAEL – (fora de si) <b>Eu te amaldiçoo, Moema!</b>
60	Supressão em fala de personagem	MOEMA – <b>Nem minha avó...</b> Eu lhe dava de comer e de beber, mas há muitos dias que me esqueço... E, pouco a pouco, ela foi perdendo as forças... Hoje, de manhã, deixou de respirar... <b>Esse sopro, que embacia os espelinhos, não sai mais da boca de vovó...</b>	MOEMA – Eu lhe dava de comer e de beber, mas há muitos dias que me esqueço... E, pouco a pouco, ela foi perdendo as forças... Hoje, de manhã, deixou de respirar...
61	Inserção dos espelhos em fala de personagem	MOEMA – Foi-se embora... Não voltará mais...	MOEMA – <b>Expulsei-a do espelho...</b> Foi-se embora... Não voltará mais

## PERDOA-ME POR ME TRAÍRES

### DOCUMENTOS DE PROCESSO versus OBRA PUBLICADA

N <sup>o</sup>	Tipo de modificação realizada	Documentos de processo criativo em censura	Versão pública
1	Modificação em fala de personagem	NAIR – Garganta! Conversa!	NAIR – <b>Conversa!</b> Conversa!
2	Inclusão de personagem em diálogo	POLA NEGRI – Idade, mais ou menos, uns 17. NAIR – 16 POLA NEGRI – Melhorou. Assim é que é bom: 16, 15, 14... (transição, para Glorinha) Nervosa?	POLA NEGRI - Idade, mais ou menos, uns 17. <b>NAIR – Quase!</b> <b>GLORINHA – Dezesseis.</b> POLA NEGRI – Melhorou. Assim é que é bom: 16, 15, 14... (transição, para Glorinha) Nervosa?
3	Modificação em fala de personagem	POLA NEGRI – E pagas por quem? Por alguém fichinha? Por suas Excelência! Isso em plena capital da República Teofilista! Por isso eu te digo e Nair sabe: - Madame usou a cabeça! Nesta casa, vive-se tropeçando <b>no Poder Legislativo!</b>	POLA NEGRI - – E pagas por quem? Por alguém fichinha? Por suas Excelência! Isso em plena capital da República Teofilista! Por isso eu te digo e Nair sabe: - Madame usou a cabeça! Nesta casa, vive-se tropeçando <b>em Imunidades!</b>
4	Modificação em fala de personagem	GLORINHA – (mais segura de si e mais dissimulada) Madame, eu compreendo, mas comigo dá-se o seguinte: - eu vivo muito presa. Infelizmente...	GLORINHA – (mais segura de si e mais dissimulada) Madame, eu compreendo, mas comigo dá-se o seguinte: - eu vivo muito presa. <b>Porque meu tio...</b>
5	Inclusão de personagem em diálogo e modificação em falas.	NAIR – Máscara sim senhora! (Para Madame) Madame, no carnaval, esse que passou, esse que passou fomos uma turma ao apartamento de um cara. E lá, sabe como é: - bebemos, pintamos o caneco. A Glorinha estava com uma fantasia sem alça, em cima da pele (para Glorinha) veio um engraçadinho	NAIR – Máscara sim senhora! (para Madame) <b>Madame, Glorinha tem duas caras! (a Glorinha) E aquela farra que nós fizemos, nós duas, sim!</b> <b>GLORINHA – Sei lá de Farra! Quando?</b> NAIR – No carnaval, esse que passou! (para Madame) Madame, fomos uma turma ao

		e, pelas costas, te puxou o fecho éclair, até em baixo. (para Madame) Ficou pelada, Madame!	apartamento de um cara. E lá, sabe como é: bebemos, pintamos o caneco. <b>A Glorinha estava...</b>
6	Modificações em fala de personagem.	DR. JUBILEU – Mas olha: - isso que eu falo é um simples ponto de ciências naturais , compreendeste? Eu tenho que dizer um ponto de ciências naturais ou não sou homem. Na minha casa, eu não posso fazer isso... (arquejante) um ponto, apenas um ponto de ciências naturais... Mas se não quiseres ouvir, tu tapas os ouvidos, pronto!	DR. JUBILEU – Mas olha: essa coisa que eu falo é um simples <b>ponto de física</b> , compreendeste? Eu tenho que dizer um <b>ponto de física</b> ou não sou homem, <b>não sou nada!</b> Na minha casa eu não posso fazer isso... (arquejante) <b>Um ponto de física</b> . Mas se não quiseres ouvir tu tapas os ouvidos, pronto!
7	Acréscimo em fala de personagem	DR. JUBILEU – (sem ouvi-lo) Diz-lhe que os jornais me chamam de reserva moral! Explica também que eu sou professor!	DR. JUBILEU – (sem ouvi-lo) Diz-lhe que os jornais me chamam de reserva moral! Explica, também, que eu sou professor <b>catedrático!</b>
8	Modificação em fala de personagem	DR. JUBILEU – (no auge) os elétrons, os prótons, as partículas, o núcleo!	DR. JUBILEU - <b>Um átomo pode perder ou receber elétrons na sua periferia e essas operações destroem o equilíbrio entre as cargas dos prótons e a dos elétrons periféricos...</b>
9	Modificação em fala de personagem	NAIR – Te convenceste que não é nenhum bicho de sete cabeças?	NAIR – <b>Finalmente</b> te convenceste de que não é nenhum bicho-de-sete-cabeças?
10	Acréscimo em fala de personagem	MADAME LUBA – Não valeu a pena?	MADAME LUBA – Não valeu a pena, <b>deputada?</b>
11	Modificação em fala de personagem	MADAME LUBA – O deputado não levar mal! (muda de tom para Nair) Tu amanhã não vem, por causa daquilo. (Para Glorinha com inesperada autoridade) Mas tu vem! Onze horas aqui!	MADAME LUBA – O deputado não levar mal! (muda de tom para Nair) Tu amanhã não vem, por causa <b>do tal negocio</b> . (Para Glorinha com inesperada autoridade) Mas tu vem! Onze horas aqui!

12	Modificação em fala e supressão de personagem	NAIR – Mata a aula de geografia e vem! GLORINHA – Não sei se posso, Madame!	<b><i>NAIR – Mata o colégio e vem!</i></b> <b>X</b>
13	Modificação em fala de personagem	NAIR – Dois meses só. Imagine: a minha empregada, que põe fora um filho por mês me ensinou uma porção de troços... Tomei e...	NAIR – Dois meses só. Imagine: a minha empregada, que põe fora um filho por mês me ensinou uma porção de troços... <b><i>Fiz...</i></b>
14	Modificação em fala de personagem	NAIR – (desesperada) Ou você pensa que eu vou sozinho a esse médico? Tenho medo da dor e posso morrer, não posso <b><i>morrer?</i></b> (sôfrega) Dizem que o perigo é a perfuração, o perigo, oh Meu Deus! (selvagem de novo) te chamei para morrer comigo e não quiseste! (de novo suplicante) Pelo menos isso, não custa, quero ter alguém comigo, alguém segurando minha mão: e se eu morrer, quero que tu me beijes, apenas isso: - quero ser beijada: um beijo sem <b><i>sexo</i></b> , mas que seja beijo.	NAIR – (desesperada) Ou você pensa que eu vou sozinho a esse médico? Tenho medo da dor e posso morrer, não posso? (sôfrega) Dizem que o perigo é a perfuração, o perigo, oh Meu Deus! (selvagem de novo) te chamei para morrer comigo e não quiseste! (de novo suplicante) Pelo menos isso, não custa, quero ter alguém comigo, alguém segurando minha mão: e se eu morrer, quero que tu me beijes, apenas isso: - quero ser beijada: um beijo sem <b><i>sem maldade</i></b> , mas que seja beijo.
15	Modificação em fala de personagem	NAIR – (gritando) Glorinha me paga... Eu me vingo	NAIR – ( <b><i>delirante</i></b> ) <b><i>Quero que lá em casa, continuem pensando que eu sou virgem...</i></b>
16	Modificação em fala de personagem	MÉDICO – (enfurecido) Mas não reza só para ti! Pra mim também! Eu quero ouvir! Anda! Alto! <b><i>Reza, sua cretina!</i></b>	MÉDICO – (enfurecido) Mas não reza pra ti! Pra mim também eu quero ouvir! Anda: Alto, <b><i>bem alto!</i></b> Reza, <b><i>analfabeta!</i></b>
17	Acréscimo de rubrica	<b>X</b>	<b>(A enfermeira ergue-se e rompe a cantar um ponto espírita. O médico soluça)</b>

18	Modificação em fala de personagem	CECI- O pai está subindo pelas paredes!	CECI – <b>O pai? Sei lá!</b> Deve estar subindo pelas paredes!
19	Acréscimo em fala de personagem	GLORINHA – Pois sim! Meu tio não é disso!	GLORINHA – Pois sim! Meu tio não é disso! <b>É uma coisa fora do comum!</b>
20	Modificação de idade de personagem	TIO RAUL – (Na sua ferocidade contida) Põe a pasta encima da mesa. Agora fica, assim, em pé, parada, que eu quero olhar os teus <b>17 anos</b> .	TIO RAUL – (Na sua ferocidade contida) Põe a pasta encima da mesa. Agora fica, assim, em pé, parada, que eu quero olhar os teus <b>16 anos</b> .
21	Modificação em fala de personagem	GILBERTO – Ou tens escrúpulos, <b>sua cínica?</b>	GILBERTO – Ou tens escrúpulos, <b>sua ordinária?</b>
22	Divisão de fala de personagem para inclusão de outros personagens	GILBERTO – Bem. Já conhecem as razões de minha mulher. Agora as minhas. Um marido que diz uma única: - Ela me trai. Basta?	GILBERTO – Bem, já conhecem as razões de minha mulher. Agora as minhas. <b>Um marido que bate tem suas razões.</b> <b>JUDITE – É mentira.</b> <b>TIO RAUL – Quais são as tuas razões?</b> <b>GILBERTO –uma única: - Ela me trai. Basta?</b>
23	Modificação em diálogo entre personagens	GILBERTO – Recuso! Eu não acredito em fatos e só acredito em criaturas! Não percebes que a adúltera é muito mais importante que o adultério, e está em cima tão acima do adultério? O adultério não tem sentido. O que é preciso é amar: adúltera, beijalhe a mãos honra-la! RAUL – Vocês estão vendo? É essa a tua cura? Esse é o resultado da malarioterapia?	GILBERTO – Recuso! Eu não acredito em fatos e só acredito <b>na criatura nua e só.</b> TIO RAUL – <b>Mas é uma adúltera!</b> GILBERTO – <b>A adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela.</b> TIO RAUL – Vocês estão vendo? É essa a tua cura? Esse é o resultado da malarioterapia?
24	Modificação em fala de personagem	GILBERTO – Na casa de saúde eu pensava: - nós devemos amar a	GILBERTO – Na casa de saúde eu pensava: - nós devemos amar a

		tudo e todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de uma simples <b>cadeira!</b> Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar! Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então, é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível (agarra o irmão) Tudo é falta de amor: - Um câncer o seio ou um simples eczema é <b>falta de amor!</b>	tudo e todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de <b>um simples armário!</b> Vim de lá gostando mais de tudo! Quantas coisas deixamos de amar, quantas coisas esquecemos de amar! Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então, é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível (agarra o irmão) Tudo é falta de amor: - Um câncer o seio ou um simples eczema é <b>o amor não possuído!</b>
25	Supressão e acréscimos em fala dos personagens em diálogo	RAUL – Vocês me ajudem! MÃE – Cuidado, não machuquem meu filho! GILBERTO – Não se abandona uma adúltera! A adúltera é sagrada! RAUL – É preciso! Você não pode ficar solto! Ponham num táxi e levem para casa de saúde, já! GILBERTO – (aos berros) Não acredito em fatos! Não acredito em provas! MÃE – (chorando) Você vai ficar bom, Gilberto!	<b>TIO RAUL – (rápido e violento)</b> Vocês me ajudem! GILBERTO – <b>Mas que é isso?</b> MÃE – Cuidado não machuquem meu filho! GILBERTO – <b>Amar é ser fiel a quem nos trai!</b> TIO RAUL – <b>(arquejante)</b> É preciso! Você não pode ficar solto! Ponham num táxi e levem para a casa de saúde, já! GILBERTO – (aos berros) <b>Não se abandona uma adúltera!</b> MÃE – (chorando) Você vai ficar bom, Gilberto!
26	Acréscimo em fala de personagem	MÃE – Humilha, ofende, mas sem violência, não.	MÃE – Humilha, ofende, mas sem violência. <b>Violência não. Nada de bater.</b>
27	Modificação em diálogo de personagem	RAUL – Estou no lugar do meu irmão louco! <b>Negas, sua cachorra, que tens um amante?</b>	TIO RAUL – Estou no lugar do meu irmão louco. <b>Negas que tens um amante?</b>
28	Supressão em fala de personagem	<b>JUDITH – (Mudando de tom quebrando a num soluço)</b> Eu me arrependo do marido, não me	<b>JUDITE –</b> Eu me arrependo do marido, não me arrependo dos amantes! ----- Minha Filha!

		arrependo dos amantes! <b>Só lamento não ter traído antes, não ter traído sempre!</b> Minha filha!	
29	Acréscimo em diálogo de personagem	TIO RAUL – Palpite... Aliás, não me interessa o médico... <b>(subitamente, grita, num acesso de furor)</b> Nair me contou tudo, antes de morrer, tudo, sua descarada!	TIO RAUL – Palpite... <b>O miserável batia com a cabeça nas paredes e queria que eu lhe cuspisse na cara... Mas Nair...</b> Nair me contou tudo antes de morrer, tudo, sua descarada!
30	Modificação em fala de personagem	TIO RAUL – E como não falas, a conclusão é que sou muito curioso de ti, de tua alma, de tudo que não dizes, de tudo que não confessas... Porque eu estou farto de silêncio, farto de coisas não ditas... E não é só tu: - <b>aquela ali também.</b>	TIO RAUL – E como não falas, a conclusão é que sou muito curioso de ti, de tua alma, de tudo que não dizes, de tudo que não confessas... Porque eu estou farto de silêncio, farto de coisas não ditas... E não é só tu: - <b>Minha mulher também.</b>
31	Supressão de fala de personagem em diálogo	GLORINHA – (baixo) Canalha TIO RAUL – Mais alto! GLORINHA – Canalha! <b>TIO RAUL – (fora de si) Mais! Mais!</b> <b>GLORINHA – Canalha!</b> TIO RAUL – Grita!	GLORINHA – (baixo) Canalha... TIO RAUL – Mais alto! GLORINHA – Canalha! TIO RAUL – Grita!
32	Acréscimo em fala de personagem	TIO RAUL – (na sua incredulidade) Nem ao menos tiraste a roupa?	TIO RAUL – (Na sua incredulidade <b>indignada</b> ) Nem ao menos tiraste a roupa? <b>Ficaste nua? Nua?</b>
33	Exclusão de fala de personagem em diálogo	TIO RAUL – Chega! Ou pensas que acredito? Já me iludiste muito e basta! <b>GLORINHA – Mas é a verdade!</b> TIO RAUL – Só sabes mentir!	TIO RAUL – Chega! Ou pensas que acredito? Já me iludiste muito e basta! <b>Só sabes mentir!</b>
34	Acréscimo em fala de personagem	TIO RAUL – (Sem virar) Te pagaram?	TIO RAUL – Te pagaram? <b>Recebeste dinheiro?</b>

35	Supressão de conteúdo em fala de personagem	GLORINHA – Para me vingar de você. Dos outros, de todos. Dos meus tios, de minha avó. <b>Minha mãe estava morta e minha avó tinha ódio das combinações de minha mãe.</b> E por você que sinto é nojo!	GLORINHA – Para me vingar de você. Dos outros, de todos... Dos meus tios. De minha avó. E por você, o que eu sinto é nojo.
36	Acréscimo em fala de personagem	TIO RAUL – Morrer os dois?	TIO RAUL – Morrer os dois? Nós dois?
37	Modificação em diálogo	TIO RAUL – Pronto, Glorinha. GLORINHA – Já não sou Judith? <b>TIO RAUL – Apanha ali, Glorinha. Tu me amas?</b> GLORINHA – bebe! TIO RAUL – E me amas? GLORINHA – Te amo!	TIO RAUL – Pronto, Glorinha. GLORINHA- Já não sou Judite? TIO RAUL – <b>Segura, Glorinha... Vamos beber... No mesmo copo... Mas antes de morrer, diz, ficaste nua para o deputado?</b> GLORINHA – Bebe! TIO RAUL – Tu me amas? GLORINHA - Te amo.