

MARIA LUIZA RAMOS BOFF

NELSON RODRIGUES:

A MULHER EM TRÊS PLANOS

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE "MESTRE EM L"ETRAS", ÁREA DE LITERATURA BRASILEIRA.

FLORIANÓPOLIS

1991

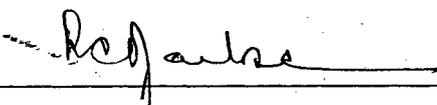
NELSON RODRIGUES: A MULHER EM TRÊS PLANOS

MARIA LUIZA RADIOS BOFF

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do título de

MESTRE EM LETRAS

Especialidade - Literatura Brasileira e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Letras.



Prof. a. Dr. a. l/Rita de Cassia Barbosa
Coordenadora do Curso de Pós-Graduação em
Literatura Brasileira

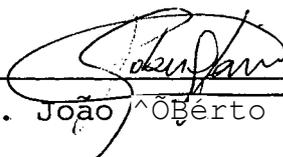


Prof. Dr. Mário Guidarini
Orientador

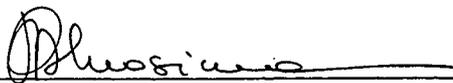
BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Mário Guidarini
Presidente



Prof. Dr. João Roberto Gomes de Faria



Profa. Dra. Rosa Alice Moslmann

A meus filhos - LUCIANO, CRISTIANO e
CARLOS EDUARDO - de quem 'roubei horas
preciosas, nunca cobradas e até de-
volvidas em forma de incentivo e con-
fiança.

AGRADECIMENTOS

- Aos professores do Curso de Põs-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal de Santa Catarina.

- À CAPES, pela ajuda recebida.

- Ao Orientador e amigo, Mário Guidarini, pelo apoio sólido e capaz durante a caminhada.

- Aos colegas, sempre solidários.

- À Terezinha, Secretária do Curso, pela atenção e presteza ao resolver nossos problemas.

- À Secretaria de Educação do Estado de Santa Catarina pela dispensa funcional para a realização do Mestrado.

"Definindo a mulher, cada escritor define sua ética geral e a idéia singular que faz de si mesmo. É também nela que, muitas vezes, ele inscreve a distância entre seu ponto de vista sobre o mundo e seus sonhos egoístas. A ausência ou a insignificância do elemento feminino no conjunto de uma obra já é sintomática: esse elemento tem uma extrema importância quando resume em sua totalidade todos os aspectos do Outro."

SIMONE DE BEAUVOIR

RESUMO

O presente trabalho propõe uma re-eleitura da obra teatral de Nelson Rodrigues, enfocando a Mulher como elemento-chave de suas peças. Pela própria relevância atribuída pelo autor às personagens femininas, fazendo-as protagonistas de seu teatro, sente-se, através da trajetória seguida por suas peças, uma quase premência de se trabalhar este rico filão inserido numa visão nova (para a época) da sensibilidade feminina e num tratamento diferenciado da mulher, com suas mazelas e frustrações - fatos que passaram despercebidos da grande maioria dos teatrólogos, seus contemporâneos. A mulher tripartida interiormente, oscilando entre os planos da Realidade, Memória e Alucinação, de acordo com os caminhos e descaminhos do desejo, à mercê das pressões sociais e familiares - é a representante do universo feminino da dramaturgia rodriguiana. No recorte final foram destacadas três personagens, a fim de serem mais detalhadamente estudadas, nos aspectos de maior relevância. Das estruturas e linguagens da obra do autor foram extraídas as bases constitutivas dessas personagens. Nelson Rodrigues concebeu três momentos distintos na criação de seu teatro; três atos em cada uma das peças (ã exceção de uma); três planos no palco e na divisão interna da complexa alma feminina, sem perder, contudo, a teatralidade e a dimensão humana e subjetiva de sua proposta dramaturgica voltada para os motivos intrínsecos da existência, como o amor, a morte, o desejo, o ódio e todas as situações limítrofes.

ABSTRACT

This paper proposes a rereading of Nelson Rodrigues's theoretical work focusing on women as a key element of his plays. From the very relevance given to women characters, making them protagonists of his plays, comes the necessity to explore this rich streak inserted in a new (for its time) view of women sensitivity and in a separate treatment of women—facts not perceived by the great majority of theatricians, his contemporaries. The woman internally divided in three, oscillating between the three planes of Reality, Memory and Hallucination, according to where desires lead her, subject to social and family pressures—she is the representative of the universe of women in Rodrigues's drama. Three characters were selected for study in detail in the last part. Their constituent base was taken from the structure and language of the author's work. Nelson Rodrigues conceived three distinct moments in his dramatic creation, three acts in each play (but one), three planes on the stage and in the inner division of the complex women soul. Nevertheless, he did not lose dramatic force and the human and subjective dimension of his dramatic aim is directed to intrinsic existential motives, such as love, death, desire, hate and all other extreme situations.

SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO	1
Notas	20
 CAPÍTULO I - A TRAJETÓRIA DO UNIVERSO RODRIGUIANO	 23
1. A Mulher sem Pecado	25
2. Vestido de Noiva	29
3. Valsa nº 6	31
4. Viúva, Porém Honesta	33
5. Anti-Nelson Rodrigues	38
6. Álbum de Família	43
7. Anjo Negro	48
8. Dorotéia	51
9. Senhora dos Afogados	57
10. A Falecida	59
11. Perdoa-me Por Me Traíres	52
12. Os Sete Gatinhos	67
13. Boca de Ouro	74
14. O Beijo no Asfalto	82
15. Otto Lara Resende ou Bonitinha, Mas Ordinária	87
16. Toda Nudez Será Castigada	94
17. A Serpente	105
Notas	110
 CAPÍTULO II - A LINGUAGEM COMO EXPRESSÃO DAS TRÊS FACES	
DA MULHER RODRIGUIANA.....	ns
1. Vestido de Noiva	125
2. Senhora dos Afogados	126

3. A Falecida	128
Notas	167
CAPÍTULO III - O PERFIL DA MULHER RODRIGUIANA OSCILANDO	
ENTRE TRÊS PLANOS	175
1. Moema - o mistério feminino	186
2. Alaíde - o imaginário feminino	201
3. Zulmira - a frustração feminina.....	215
Notas	231
CONCLUSÃO	236
BIBLIOGRAFIA.....	242

INTRODUÇÃO

"O que é o teatro?

Uma espécie de máquina cibernética. Em repouso, esta máquina esconde-se por detrás de um reposteiro, mas assim que fica a descoberto começa a enviar-nos mensagens. Estas mensagens têm de característico o fato de serem, simultâneas e, todavia, terem diferentes ritmos; em determinada altura do espetáculo recebemos AO MESMO TEMPO seis ou sete informações (provenientes do cenário, da indumentária, da iluminação, da colocação dos atores, dos seus gestos, mímicas, falas) mas algumas delas permanecem (como acontece com o cenário) enquanto outras se vão modificando (as palavras, os gestos); estamos, portanto, perante uma verdadeira polifonia informativa e é : isto que constitui a teatralidade: UMA DENSIDADE DE SÍG-NOS."

ROLAND BARTHES¹

Foi através do conhecimento da obra de Nelson Rodrigues que ingressei na magia da teatralidade. Antes disso, tal como ele próprio, também me considerava uma leitora ávida de romances e poesias, sem maiores inclinações para a arte cênica, principalmente longe dos palcos.²

Da leitura minuciosa de seus textos aflorou-me uma nova tendência literária - e fiz minha opção pela DRAMATURGIA, pelos "dizeres e fazeres" teatrais, a ponto de aventurar-me na

análise complexa de um tema polêmico — AS PERSONAGENS FEMININAS DO TEATRO DE NELSON RODRIGUES.

Além da complexidade do objeto, este vem tecido a outros temas, numa costura difícil de desfazer. A mulher encontra-se tão fortemente "amarrada" no contexto que se corre o risco de balançar as estruturas, quando se tenta isolá-la para a análise.

Na leitura que fiz, entretanto, a mulher se auto-elegeu objeto de estudo, por sua relevância e densidade. Não havia como ignorá-la.

As personagens femininas pareciam tecidas em alto-relevo, destacando-se em cada peça e protagonizando onze delas.

A intuição do autor fez com que ele desvendasse a alma feminina num nível mais profundo e numa abordagem diferente (para a época), onde a mulher não se cristalizava em heroína ou feiticeira, mater-dolorosa ou prostituta — a mulher-anguiana foi sempre A Mulher.

Esta universalidade garantiu-lhe o destaque, mostrando ora uma, ora outra face, oscilando, evadindo-se, sem perder a unidade.

Nelson Rodrigues deu à mulher, em seu teatro, uma possibilidade ainda pouco difundida até então — a de refugiar-se na memória ou na alucinação, como forma de se evadir da realidade, quando esta a oprimia ou não lhe deixava alternativas.

Daí a hipótese da "mulher em três planos", numa referência à tripartição do palco da peça Vestido de Noiva, consagração máxima do autor.⁴ Assim como ele libertara o palco da tradicional sala de visitas, decompondo-o em três planos, livra-

ra também a mulher do estigma de passividade a ela imposta.

Vivendo quase que de paroxismo[?] em paroxismo, a mulher rodrigiana agride, comove, surpreende e mostra uma força interior ainda não reconhecida pela sociedade da época (primeira metade do século XX).

"Poucas vezes, de fato, se há levado a efeito no teatro, tão a fundo e com tão consumada maestria, a dissecação da alma humana, de lama alma de mulher, cheia de sutilezas e recalques, de delicadezas e complexos."^

Nelson destaca e denuncia a alma feminina, entretanto, situa a mulher dentro dos limites estreitos da família, estando sempre a ela vinculada. Toda tentativa de ampliação do âmbito familiar perde-se em becos sem saída. Ao burlar normas e convenções sociais, investindo com, ódio/amor sobre outros membros da própria família, assina sua condenação; a transgressão gera culpa, mutilação, crime, suicídio ou enlouquecimento. Em outras palavras, o vôlei é livre, mas a queda é certa.

Nelson Rodrigues não foi um autor "feminista", aliás recusava todo e qualquer engajamento era seu teatro, corao ele próprio enfatizava:

"Não acredito no teatro de denúncia, porque acho meio estranho o autor, que manda nos personagens, que cria situações, injetar o próprio sentimento nos pobre-diabos que ele manipula."⁶

o relevo dado à mulher deve-se mais à sua intuição e sensibilidade do que ao desejo de denunciar opressões. Esta é a razão pela qual os conflitos internos e externos da mulher não encontram resolução favorável. A parte intuitiva do autor não

o impelia a buscar soluções.

! } É nesse sentido que a mulher rodriguiana consegue repre-
sentar as mulheres de seu tempo. Sem denúncias, cobranças, queixumes, ela é a mulher com todas as manhas e artimanhas de seu .sexo, com todas as latências e frustrações que sabe sentir.

o } Ressaltada em uma ou outra face, predominando num plano ou outro, mantém-se única em sua dimensão final. É, por assim dizer, a mulher universal, que se esconde atrás de cada personagem feminina, dando-lhe estrutura para se destacar na "diferença". Com muitas caras e nomes é, contudo, A Mulher rodriguiana que vou trabalhar. Aquela, cujas frustrações Nelson Rodrigues conseguiu captar, a ponto de assim se exprimir:

"... as pombas que se encontram na Cinelândia são mais realizadas do que as mulheres."⁷

Os demais signos teatrais - "a verdadeira polifonia informativa" a que se refere Barthes, fazem parte de um estudo de apoio ao signo mais denso, que é A Mulher. Ainda que não estudados como tal, pois não seguirei a linha exclusiva da Semiologia.

Enredo, personagens masculinas e secundárias, linguagem, elementos estruturais, tudo será ^{estudado/analisado} a^lhado em menor profundidade, com o objetivo único de estruturar e contextualizar a mulher.

Metodo^f } Se o objeto de meu trabalho foi bastante claro para mim e facilmente identificável, o mesmo não posso dizer da metodologia.

Nelson Rodrigues não possuía uma formação acadêmica^{is-} .
so, se não ofuscou sua genialidade criadora, dificultou bas-

mas/lo que

tante a eleição de um quadro teórico adaptável à sua obra. Além disso, precisaria ser um quadro consistente o bastante para apoiar e iluminar a trajetória, no caminho percorrido até o objeto.

Um certo ecletismo fez-se necessário, na medida em que não seria possível "amarrar" o teatro rodriguiano a um quadro teórico único, com abrangência suficiente para as suas tantas faces.

Para melhor entender a própria concepção teatral do autor, foi em ARTAUD que encontrei elucidada esta forma de ver e fazer teatro, partilhada por Nelson Rodrigues.

"O teatro, como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior, porque é uma crise completa após cuja passagem resta apenas a morte ou a purificação radical. Também o teatro é um mal, porque é o equilíbrio supremo que só se pode conseguir através da , destruição. O teatro convida o espírito para \im delírio que exalta suas energias; é possível observar que do ponto de vista humano a ação do teatro, como a da peste, é benfazeja pois, levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixeza, o engodo; a ação do teatro sacode a inércia asfixiante da matéria que atinge até os dados mais claros dos sentidos; e revelando para as coletividades seu próprio poder obscuro, sua força oculta, elas convidam a assumir diante do destino uma atitude heróica e superior que, sem isso, elas nunca assumiriam."⁸

Como Artaud, Nelson Rodrigues não acreditava em teatro para deleite ou distração do público. Não vamos encontrar no teatro rodriguiano um clássico shakespereano ou uma digestiva

chanchada. Ele mesmo assim resumia sua visão teatral:

"Uma peça não pode ser bombom com licor. Tem que humilhar, ofender, agredir, abrir os olhos do espectador."⁹

"A peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica."¹⁰

E completa:

"A ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós."^{^^}

SÁBATO MAGALDI, crítico teatral que talvez mais tenha se dedicado a estudar a obra teatral de Nelson Rodrigues, forneceu a divisão de toda a sua dramaturgia em três grandes blocos, "batizados" (com a aprovação do autor) de Peças Psicológicas, Peças Míticas e Tragédias Cariocas.^{x2}

A divisão se fazia necessária pelo grande número de peças (dezessete) e a dificuldade que seria trabalhá-las aleatoriamente. Esta divisão, entretanto, não vale como verdade final. Sábato reconhece que "(...) A obra teatral de Nelson sofreu, de qualquer forma, uma evolução, que é fácil acompanhar na sua trajetória. Não se pense que esse percurso seja contínuo e cada fase fique encerrada em departamentos estanques. Como todo autor de riqueza indiscutível, ele retoma alguns temas aparentemente esgotados, não fosse ele, aliás -- o que sempre confessou -- "uma flor de obsessão". Uma característica imbricam-se em outras e só para efeito didático vale a pena distinguir diferentes fases na dramaturgia rodriguiana, de acordo com a tônica maior dos textos!"¹³

A leitura de críticos teatrais e as próprias reflexões do autor em suas obras auto-biográficas valeram-me como referenciais de época, de receptividade, de predisposições.

A obra completa de Nelson (dentro do que se pode conseguir) - teatro, ficção, jornalismo - reforçou minha idéia de que A Mulher esteve sempre presente em sua criação.

"Desde garotinho, a minha vida fora a desesperada busca da mulher primeira, única e última."¹⁴

A biografia conturbada do autor, pontuada por dramas e tragédias pessoais e familiares, constituir-se-ia numa maneira bastante redutora de "justificar" a sua morbidez auto-confessa e a temática predominante na sua dramaturgia.

Optei por tentar atingir a significação mais profunda de sua obra, iluminada pela própria luz que dela irradia. Ainda que não possa negar a evidência de que a vida de um artista está sempre ligada à sua obra, ajudando a explicá-la. Esse fio condutor biográfico não pode ser simplesmente ignorado, pois é especialmente importante em Nelson Rodrigues, que usava seu cotidiano como laboratório para a ficção. Seu texto era o campo de batalha onde fazia o ajuste de contas com os desafetos, dava vazão a seus desejos reprimidos e ironizava os que se escandalizavam com as suas concepções da vida e das pessoas.

Dono de um dualismo barroco, tentando fundir dois princípios antagônicos num só, tentando conciliar os opostos, Nelson Rodrigues constrói a espinha dorsal de seu teatro na intercomplementariedade do amor-ódio; realidade-ilusão; morte-vida; verdade-mentira; fidelidade-traição; grotesco-sublime, etc. De características notadamente barrocas são também os "claro-escuros" das suas personagens.

MÁRIO GUIDARINI contribuiu com o estudo detalhado dos o-
postos intercomplementares – segundo ele, "espinha dorsal do
teatro rodriguiano."¹⁵

Na análise formal socorri-me de ERIC BENTLEY, caminhando
com ele, passo a passo, pela magia concreta do teatro, no afã
de montar uma estrutura sólida o bastante para acolher e orde-
nar os conteúdos.

O levantamento dos signos teatrais não me levou a um "mer-
gulho semiológico" profundo. Serviu como ordenação dos elemen-
tos passíveis de análise na Representação. Os treze sistemas
delimitados por TADEUSZ KOWZAN e destacados na medida em que
influenciaram a s personagens, em estudo, objetivaram "dar um
instrumento teórico, isótipo, à análise científica do espetáculo tea-
trai."¹⁶

SIMONE DE BEAUVOIR forneceu o quadro teórico básico para
a análise da mulher. Minha opção por sua teoria deve-se à con-
sistência de seus conceitos com bases filosóficas, à con-
temporaneidade com o teatro em questão e, principalmente, ao fato
de ter sido ela a pedra fundamental da escritura feminina e
dos movimentos feministas vindos. Mesmo consultando inúmeros
autores feministas atuais, destaco o auxílio inestimável que
me prestaram os dois volumes de O Segundo Sexo¹⁷. Inscrita e
descrita por Simone de Beauvoir, essa mulher tornou menos ári-
do o caminho das mudanças que logrei trilhar.

Na busca de conceitos atuais, vali-me dos textos debati-
dos no 39 Seminário Nacional - Mulher e Literatura.

É necessário esclarecer, todavia, que minha abordagem não
é feminista, mas teatral. O fato de priorizar a mulher deve-se

ã priorização outorgada a ela pelo próprio autor em sua obra.

Conciso! Da mesma forma que Nelson Rodrigues não fazia, nem apreciava o teatro engajado, de denúncia, não me atreveria a colocar no topo de sua dramaturgia uma bandeira feminista que funcionasse como uma camisa-de-força para as suas idéias.

Mesmo porque a mulher rodriguiana não escreve, não se basta, precisa do autor para lhe colocar os diálogos e emoções na boca e no gesto. Precisa ser descrita nas rubricas, com exatidão, para que externe exatamente aquilo que a concepção do dramaturgo para ela cria e imagina. Nem por isso, todavia, deixa de ser complexa, fascinante, controvertida e polêmica. Com o acréscimo magistral de possuir ainda uma divisão interna que lhe permite equilibrar-se entre os planos da memória, realidade e alucinação, como e quando melhor lhe aprouver e convier.

Para uma melhor compreensão de determinadas personagens e/ou símbolos, utilizei-me da Psicologia de JUNG. Não como verdade absoluta, mas como esteio e fundamentação da análise.

Consciente da amplitude em que se constituiu a dramaturgia rodriguiana, optei por destacar uma personagem feminina de cada momento de seu teatro. Nesta amostra estariam contidos todos os elementos-chaves do perfil das mulheres criadas (ou descritas) pelo autor.

O resultado do recorte primeiro não me satisfez, na medida em que as partes ficavam soltas, sem pano de fundo, sustentação ou moldura.

Então, resolvi enveredar por um caminho dedutivo, no acompanhamento do todo às partes, na trajetória do autor da primeira à última peça.

O resultado foi mais positivo. A visão global permitiu uma maior evidência dos tópicos abordados no decorrer do trabalho.

No Capítulo I tracei, sem um aprofundamento maior, embora não com superficialidade, um painel de toda a dramaturgia de Nelson Rodrigues, abordando cada uma de suas dezessete peças.

Nesse trabalho evidenciaram-se, com mais clareza, as características comuns a todas elas, bem como o fio condutor da unidade temática e, principalmente, da mulher rodriguiana, em sua universalidade. Em todas as peças pude percebê-la com clareza, ainda que ressaltada em uma ou outra face, privilegiando este ou aquele plano. Isso certificou-me da procedência do recorte anteriormente realizado e da escolha das três personagens femininas, como representantes das demais e constitutivas da mulher única.

Segundo a divisão efetuada por Sábato Magaldi, que já pressupõe uma tríplice abordagem de temas, elegi, de cada bloco, uma peça com sua respectiva protagonista para, através dela, identificar e caracterizar A Mulher.

Entendi ser um recorte necessário para um melhor aprofundamento de temas e detalhes.

Num primeiro plano têm-se a busca da memória e o rompimento da consciência para apreender os processos do subconsciente. Desse momento retirei a peça Vestido de Noiva, com a riqueza de detalhes e a complexidade feminina de ALALDE, cujas aspirações e frustrações mesclam-se às de Madame Clessi, outra controvertida personagem que viveu seu mundanismo e foi tragicamente assassinada.

Passando aos outros estágios das descobertas freudianas, Nelson Rodrigues mergulha no inconsciente primitivo, indo aos arquétipos da natureza humana. Desse segundo plano, escolhi a peça Senhora dos Afogados, que traz MOEMA e remete à Electra Enlutada de Eugene O'Neil e à Oréstia de Ésquilo.

Representando o terceiro plano encontrei A Falecida, marcando a passagem do autor ao estudo das relações humanas no seu atrito consciente. ZULMIRA é a representante deste bloco.

Assim, no Capítulo II dediquei-me ao estudo das linguagens imbricadas aos conteúdos das três peças-chaves.

Diante da profunda significação da linguagem na dramaturgia rodriguiana e do vigor poético de suas falas, não poderia eximir-me de tal incursão. Penso, inclusive, que nos diálogos e rubricas há mais ênfase, mais vigor do que a própria representação cênica e isso confere à linguagem uma importância vital no teatro rodriguiano. Importância esta já ressaltada por Ionesco, quando diz;

"Em teatro tudo é linguagem: as palavras, os gestos, os objetos, a própria ação, porque tudo serve para exprimir, para significar. Tudo é linguagem."¹⁹

No levantamento dos elementos constitutivos de uma peça teatral, ressaltados pelo diálogo, identifiquei momentos diferentes na obra e planos diversos no âmbito das personagens destacadas.

Em Memória, Realidade e Alucinação foram divididos os planos da peça Vestido de Noiva (portanto peça-chave para o presente estudo), assim como entre três planos oscilou a mulher rodriguiana.

O esquema estrutural das peças destacadas mantém-se oscilando entre a objetividade e a subjetividade, mesclando drama, comédia e lirismo num claro-escuro de incontestável riqueza.

As personagens-alvo de minha análise, ainda que preservadas as características peculiares aos gêneros em que se inserem e a perspectiva do autor em cada peça, conservam uma unidade estrutural bem nítida, reportando-se ora ao plano da memória, ora refugiando-se no plano da alucinação e vinculadas à realidade pelo próprio desenrolar da ação.

A mulher rodriguiana não segue uma trajetória de "normalidade" para os padrões da época. Ela recusa o prosaísmo cotidiano e se liberta, mesmo que apenas alucinatoriamente, dando vazão a suas fantasias e libertando suas frustrações através de sonhos ou atos tresloucados que, na maior parte das vezes, acabam por lhe valer um final trágico.

A frustração feminina, como conseqüência da sociedade machista brasileira e da decadente família patriarcal, recebe do autor as mais variadas nuances. É importante observar que, ao traçar o perfil da mulher, Nelson Rodrigues estava delineando também o perfil da família de classe média-brasileira dos anos 50, cuja degradação progressiva até nossos dias confere à sua obra grande atualidade.

As tragédias reais vividas pelo autor acabaram por criar nele uma linha de posturas em relação ao Destino e à sociedade claramente observáveis em quase toda a sua dramaturgia, com o predomínio de pessimismo, do absurdo, do individualismo e do poder implacável de destino, norteados a vida dos personagens.

Cercado por seus próprios chavões, colecionados ao longo de sua produção literária; isolado na sua determinação e na

seriedade das pesquisas constantes que acompanharam seu processo criador; indisposto e indiferente à crítica da época, sendo prejudicado enormemente pela Censura; dotado de um humor convencional e de uma linguagem poderosa, elaborada e, sobretudo, poética, Nelson Rodrigues construiu o mais rico inventário das paixões humanas e devolveu o teatro ao seu lugar de destaque, junto à literatura, de onde "a retórica da geração anterior, geralmente subliterária (quebrada apenas em livro por Oswald de Andrade), deu lugar à especificidade cênica do diálogo. **..20**

Utilizando toda a sorte de complexos individuais e coletivos, como Édipo, Electra, Castração, Narciso, o teatro rodriguiano constituiu-se num protesto contra a hipocrisia social.

A bitola teatral é a progressão interna: é o drama de uma escolha onde as personagens agem, para que se cumpra seu destino inelutável.

Não sendo um homem que aderisse a sistemas, as tragédias de Nelson Rodrigues são como uma colcha de retalhos com rótulos e etiquetas de escolas variadas (daí a razão de se adotar um ecletismo teórico). Arrancando de suas personagens a majestade teatral, substituiu-a pelos rugidos das paixões e arrebatamentos afetivos. A paixão amorosa, tal qual em Eurípedes, constitui a mola-mestra do drama rodriguiano. Eis aí o motivo por que o poeta concedeu à mulher o trono de sua tragédia.

Em toda a sua trajetória a temática é a mesma — os caminhos e descaminhos do amor e do desejo. As variações dramatúrgicas são sobre o mesmo tema, sendo encontradas repetições que constituíram um esquema único, peculiar e facilmente reconhe-

cível pelos críticos e estudiosos de teatro.

PAULO FRANGIS assim define a "substância" de Nelson Rodrigues:

"A substância de Nelson. Bem, tudo que escreveu tem um tema constante: o ser humano é prisioneiro de paixões avassaladoras, consideradas vergonhosas pela sociedade e, pior, pelo próprio ser humano. São quase sempre punidos. Daí o famoso e auto-proclamado moralismo de Nelson. São paixões primitivas, o que irrita a maioria dos intelectuais, em particular os de esquerda, que querem o homem aspirando à ordem socialista, racional, e reconhecendo interesses de classe e a luta de classes. Nelson não se interessava por essas coisas. Era um conservador moral, um talento em captar emoções abaixo da cintura."²¹

Por sua temática profunda e pela própria concepção teatral, Nelson Rodrigues não consegue passar indiferente perante a crítica ou os leigos. É amado ou detestado. Assim se auto-definiu:

"Tenho quase trinta anos de vida autoral. Faço peças, contos, romances, crônicas, o diabo. Trabalho mais que um remador de Ben-Hur. Eis o resultado de meu abnegado esforço físico, as duas imagens que fazem de mim: uns me abominam porque me acham tarado; outros me adoram porque também me acham tarado."²²

Trata-se, evidentemente, de uma dramaturgia inovadora e arrojada, que não teme a crítica, tampouco os conflitos interiores que desperta, atestando a coragem de denunciar, não os males sócio-político-culturais, mas o inferno pessoal de cada xam, com tudo o que dele advém. CARLOS HEITOR CONY assim a ela se referiu:

"(...) Conseguiu ejacular sua poesia em tudo o que fez, e de forma tal que, depois dele, qualquer poesia me parece falsa, literária demais, uma espécie de regra-três florida e enfiada da verdadeira poesia, a sua máscula, cheirando a terra, a oceano, com o seu cheiro de florestas menstruadas."²³

Concluído o levantamento cênico e temático, dentro das metas a que me propus, parti para a comprovação mais objetiva da minha tese – a tripartição interna da mulher rodriguiana.

O último Capítulo encerra a especificidade da análise, quando procurei, através das três protagonistas destacadas, chegar ao perfil da Mulher, tantas em uma, oscilando entre a Memória, Realidade e Alucinação.

No Capítulo III ocupei-me mais especificamente de Alaíde, Moema e Zulmira, sem retirá-las do contexto, porém realizando uma incursão mais detalhada.

Elas foram eleitas representantes das demais por pertencerem a momentos diferentes da criação dramatúrgica do autor e dominarem a cena das peças onde se inserem.

Não me motivou, por essa razão, um estudo mais detalhado das personagens masculinas e secundárias das peças em questão; uma vez que as protagonistas dominam o drama e o diálogo de uma forma quase absoluta. As demais personagens giram ao seu redor em luz baixa, só se destacando quando estas as solicitam e espalham sobre elas sua própria luz.

Misael Drunraiond (Senhora dos Afogados), Mme. Clessi (Vestido de Noiva) e Tuninho (A Falecida) seriam as personagens de maior destaque logo abaixo das protagonistas, assim mesmo porque contracenam com elas e com elas compartilham seu desti-

no.

Detentoras de maior concentração temática e expressiva, essas três mulheres, apesar de pertencerem a planos e momentos distintos, conservam muitos traços comuns — o que vem comprovar a hipótese de serem faces distintas d'A Mulher.

Entre muitos outros detalhes, explorados no último Capítulo, saliento o fato de não ter sido concedida a elas a maternidade. Talvez para que pudesse fugir aos padrões convencionais de ternura e abnegação das mães e, assim, poder alçar voo, gritar sua insatisfação, lutar por suas paixões, distanciando-se da "mater dolorosa", a quem o autor admirava isoladamente, como se não pertencesse ao "segundo sexo", como podemos observar nesta referência de Nelson à sua mãe:

"Minha mãe era a criatura mais santa, mais doce, mais terna, mais compreensiva, mais amiga, mais meiga das mulheres."²⁴

Obviamente, não se pode supor uma identificação dessa mulher-mãe com Moema, Alaíde ou Zulmira.

Ainda que restritas ao círculo familiar, a elas não é dado constituir nova família. Apenas Dorotéia (na peça do mesmo nome) refere-se a \im filho, já morto. Silene (Os Sete Gatinhos) encerra a peça grávida. Em que pesem as condições extremamente trágicas que envolvem sua gravidez, fica, todavia, uma ilusão de maternidade no ar.

As mães das protagonistas — D. Eduarda (mãe de Moema) com maior ênfase — conservam alguns traços maternais, eclipsados pelo vigor tempestivo das filhas. Pintar lares e pessoas equilibradas e austeras não era mesmo o intuito do autor — ao contrário, o teatro rodriguiano apresenta uma face de ruptura com os esquemas jpreestabelecidos e caracteres delineados se-

gundo padrões sociais. Como sintetizou ARNALDO JABOR:

"Nelson Rodrigues resgatou, para a literatura poética, o nosso cafajestismo ingênuo e a santidade sórdida do nosso homem comum. E mais importante do que isso, rompeu com a literatura literária, com a literatura de véu e grinalda, de chapeú-coco e a solenidade importada, rompeu com essa literatura culta, exatamente como seus personagens e seus cenários; a espantosa originalidade dos nossos botequins, nossos malandros, das eternas viúvas, das eternas adúlteras, dos nossos imprevisíveis subúrbios."²⁵

Na pintura e construção da mulher em suas peças, Nelson Rodrigues utilizou uma variedade enorme de nuances, sistematicamente repetidas ou enfatizadas, mesmo que sob disfarces. :E os tantos pontos em comum permitem certas generalizações.

Ainda que destacada e denunciada, a mulher rodriguiana segue uma trajetória de vítima, mesmo nas peças em que desempenha o papel de vilã.

A prostituição feminina, quer institucionalizada ou não, remete ao fato dessas mulheres não serem construídas numa profissão (característica da sociedade patriarcal), nem no amor. A isso também se pode atribuir o grande número de infidelidades, frigidéz, latências, fantasias, frustrações.

Os casamentos são sempre asfixiantes e as esposas oprimidas .

A beleza feminina é considerada pelo autor como um passaporte para a infidelidade. Assim como o desamor. Ao mesmo tempo em que afirma que "cada mulher esconde uma infidelidade passada, presente ou futura", Nelson Rodrigues diz que "as que não amam o marido têm o dever de cometer adultério", assim co-

mo "as desejáveis não têm o direito de serem fiéis". Dizendo que "a vida da mulher honesta é muito vazia" e que "ser muito bonita chega a ser indecente", completa o autor com a constatação de que "a mulher fria é a pior, porque é incapaz de trair até em sonho, pensamentos, atos ou palavras." 26

Além de todas essas "peculiaridades" atribuídas à mulher adulta, contempla o autor também a adolescente e a mulher madura, idosa, com características que se repetem na maioria das peças teatrais. As meninas de 15 anos, sem quadris, nem seios, estudantes de colégio interno, possuem pudor e uma aura de pureza (depois desfeita). As velhas são gordas, têm varizes, suor fétido, feridas nas pernas, são desmazeladas e caminham arrastando os chinelos.

Somente nas peças Os Sete Gatinhos e Bonitinha, Mas Ordinária (das Tragédias Cariocas) começa a aparecer o trabalho feminino, além do doméstico. Mas ainda muito mal remunerado. No geral, a mulher rodriguiana não trabalha.

Vestido de Noiva detém o mérito de ter inovado o palco e lançado as bases do teatro contemporâneo. Inspirou minha análise, a partir de seus três planos cênicos e psicológicos (o subconsciente de Alaíde).

Senhora dos Afogados é a peça em que o coloquialismo e a poesia mais se fundem — é um exemplo das tragédias em que o "herói" reconhece que o destino o condenou à paixão e morre por ela. Nada detém Moema na determinação de ser a mulher única e absoluta para o pai.

Afasta do caminho todos que possam tentar impedi-la, ainda que reconheça o peso das suas decisões.

Com Zulmira, em A Falecida, Nelson Rodrigues "começou a pintar a frustração feminina, na vida melancólica e sem perspectiva dos subúrbios, cuja transcendência se manifesta num sonho poético, desfeito pela crueza da realidade. Machucada em todos os seus anseios, a protagonista procura realizar-se num enterro de luxo. Mas nem essa humilde aspiração chega a bom termo, porque a ironia feroz do dramaturgo se incumbe de cortá-la."²⁷

Atento às transformações sociais e às mudanças no comportamento humano, Nelson descreveu, em suas últimas peças, um outro tipo de tragédia — as mazelas diárias da família suburbana, Também fê-lo magistralmente, No prefácio de A Falecida, Jarbas Andréa escreveu que Nelson Rodrigues "não quis premeditar a sua obra, preferindo tudo objetivar num plano de várias dimensões — e que tudo abrange, dentro de uma genial universalidade, onde os pormenores atuam em um clima acima das circunstâncias, mas que vêm provar uma hora decisiva no caminhar das eras. A não ser quando ele faz teatro de costumes, Aí, então, consegue ligar épocas contrárias, modificando-as e desligando as figuras desse gênero que aborda, dando-lhes outras proporções, como que totalizando o ser brasileiro em condições telúricas, tão outro daquele mesmo ser linear, végétative e resignado, dos fins do século dezenove. O seu teatro de costumes, que é mais a tragédia suburbana, está como que inchado de superstições, à procura de mitos consoladores e fáceis, porque a vida, para muitos, é uma noite sem estrelas, nesse calvário da classe média."²⁸

Situações diversas e diferentes resoluções para um problema único — a premência da concretização dos sonhos, a

frustração diante dos obstáculos e o fim trágico. Nesta pequena amostra vou-me aproximando, assim, da finalidade última e primordial da minha abordagem; demonstrar que a mitológica Moema, a burguesa Alaíde e a suburbana Zulmira são três faces da mesma mulher – que recebeu do autor a possibilidade de tripartir-se e oscilar livremente pela memória, realidade e alucinação, quando deseja ou precisa.

Na descrição da mulher no teatro de Nelson Rodrigues, identificada em cada plano e coesa em sua estrutura, espero ampliar o campo inesgotável de estudo da dramaturgia rodriguiana, deixando um caminho aberto a futuras indagações.

NOTAS

1. BARTHES, Roland. Littérature et signification. Essais critiques, col. "Tel quel", Paris, Seuil, 1964, p.258.
2. "(Eis a verdade: até a estréia de Vestido de Noiva, eu não lera nada de teatro, nada. Ou por outra; - lera, certa vez, como já disse. Maria Cachucha, de Joracy Camargo. Sempre fui, desde garoto, um leitor voracíssimo de romances. Eu me considerava romancista e só o romance me fascinava. Não queria ler, nem ver teatro. Depois de A Mulher Sem Pecado é que passei a assumir a pose de quem conhece todos os poetas dramáticos passados, presentes e futuros. Na verdade, sempre achei de um tédio sufocante qualquer texto teatral. Só depois de Vestido de Noiva é que me iniciei em alguns autores obrigatórios, inclusive Shakespeare.)"
RODRIGUES, Nelson. O Reacionário, p.140 (9).
3. Lídia - A Mulher Sem Pecado
Alaíde - Vestido de Noiva
Sônia - Valsa nº 6
Dorotéia - Dorotéia
Moema - Senhora dos Afogados
Ritinha - Bonitinha, Mas Ordinária
Geni - Toda Nudez Será Castigada
Lígia é Guida - A Serpente
Zulmira - A Falecida
Judite e Glorinha - Perdoa-me por Me Traíres
Silene e as irmãs - Os: Sete Gatinhos
4. "(...) Antecipava o poeta (Manuel Bandeira) uma consagração que ocorreria no dia 28 de dezembro daquele ano, quando

a peça estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, A data tornou-se histórica no teatro brasileiro, porque, ao mesmo tempo que Nelson dava uma dimensão insuspeitada à nossa dramaturgia, o grupo de Os Comediantes, dirigido pelo polonês Ziembinski, renovava o nosso espetáculo," Sábado Magaldi, em Teatro Completo, volume 1, p,151.

5. PIMENTEL, A, Fonseca, O Teatro de Nelson Rodrigues, p.24.
6. Citado em Nelson Rodrigues, Meu Irmão, de Stella Rodrigues, p.101.
7. Idem, p.140.
8. ARTAUD, Antonin. O Teatro e Seu Duplo, p.44.
9. Citado em Nelson Rodrigues, Meu Irmão, de Stella Rodrigues, p.128.
10. Idem, p.55.
11. Ibidem, p,278,
12. Sob o título de Nelson Rodrigues - Teatro Completo, a Editora Nova Fronteira publicou em quatro volumes a obra teatral de Nelson Rodrigues, com a organização e introdução de Sábado Magaldi.
Vol. 1: Peças Psicológicas (1981)
Vol. 2: Peças Míticas (1981)
Vol. 3, Vol. 4: Tragédias Cariocas (1990).
13. Citado em Nelson Rodrigues, Meu Irmão, de Stella Rodrigues, p.284.
14. Idem, p.26,
15. GUIDARINI, Mário, Flor de Obsessão, Ed, da UFSC, 1990, p. p.111.
16. KOWZAN, Tadeusz. Semiologia do Teatro, p,103,
17. BEAUVOIR, Simone, O Segundo Sexo, volume 1, "Fatos e Mitos". Volume 2, "A Experiência Vivida",
18. 39 Seminário Nacional Mulher e Literatura. UFSC, 1989.
19. IONESCO, Eugène. Notes el contra-notes, col. "Idées", Paris, Gallimard, 1966, p.116.
20. MAGALDI, Sábado. Panorama do Teatro Brasileiro, p.206.
21. Citado em Nelson Rodrigues, Meu Irmão, de Stella Rodrigues, p. 298.
22. Idem, p.229.
23. Ibidem, p.323.
24. Ibidem, p.34.

25. Ibidem, p.323.
26. Citações de Nelson Rodrigues em suas peças teatrais.
27. MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro, p.206.
28. Citado no prefácio de A Falecida, na obra Teatro Quase Completo, p.159.

CAPÍTULO I

A TRAJETÓRIA DO UNIVERSO RODRIGUIANO

Ao longo de quarenta anos Nelson Rodrigues escreveu dezessepe peças, cuja edição completa abrange quatro volumes. Organizada pelo crítico teatral Sábato Magaldi, a obra foi dividida (com a aprovação do autor) em quatro blocos que obedeceram, não à ordem cronológica, mas uma certa predominância de temas e características que permitissem o agrupamento.

Assim, no primeiro volume do Teatro Completo[^], sob a classificação de Peças Psicológicas, ficaram as peças: A Mulher sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa nº 6, Viúva, porém Honesta e Anti - Nelson Rodrigues.

No bloco das Peças Míticas - volume 2 - foram agrupadas: Album de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados.

O terceiro e o quarto volumes reúnem as Tragédias Cariocas : I - A Falecida, Perdoa-me por me Traíres, Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro (vol. 3) e Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada e A Serpente (vol. 4).

As Peças Míticas, a meu ver, são as melhor caracteriza-
das, com afinidades evidentes no campo do ^^consciente primi-
tivo. Como ressalva, gostaria de ter o bloco Mítico em primei-
ro lugar, entendendo que se trata de uma linha diferenciada,
mais próxima das tragédias gregas, dos grandes arquétipos e
dos mitos ancestrais.

Édipo, Electra, As Fúrias, Agamènon, Dionísio desfilam
nessas peças, assim como mais facilmente identificáveis nesse
grupo estão também os preceitos aristotélicos da tragédia.

Não é meu objetivo discutir ou aprovar a divisão efetuada
por Sábato Magaldi na dramaturgia rodriguiana, porquanto o
próprio autor concordara com ela. Pretendo aqui apenas apre-
sentá-la, destacando a procedência da mesma, ainda que as ca-
racterísticas de cada grupo nunca se mostrem isoladas, inter-
penetrando-se na riqueza do universo criativo do autor.

As oito peças que compõem as Tragédias Cariocas (ou tra-
gédias de costumes) já não se enquadram no conceito grego de
tragédia, mas pertencem ao gênero pelos personagens e confli-
tos que apresentam.

É no bloco das Peças Psicológicas que residem as maiores
controvérsias, até mesmo pela profundidade do título e sua
significação. Além disso, sendo A Mulher sem Pecado (1941) a
primeira peça do autor e Anti - Nelson Rodrigues (1974) a pe-
núltima de sua dramaturgia, e uma vez pertencentes ao mesmo
bloco, percebe-se uma abrangência cronológica muito vasta (qui-
çá forçada) em termos de linha criativa ou de continuidade de
um mesmo fio condutor. O próprio autor, referindo-se a Vestido
de Noiva, trata-a como a "minha primeira tragédia carioca".^

É bem verdade que os temas e os desfechos (irônicos ou trágicos) se repetem em toda a obra, assim como traços obsessivos são encontrados em muitos personagens; é verdade também que a mulher criada por Nelson Rodrigues é a mesma sob diferentes disfarces e inserida em diversos contextos; não se pode negar, entretanto, a influência de momentos diferentes na criação do autor.

Apresentada a divisão em grupos, ainda que aceita com alguma restrição no caso de algumas peças, passarei a traçar um esboço da trajetória do universo dramaturgico rodriguiano, no intuito de compor um painel com amplitude suficiente para melhor localizar a mulher, as personagens femininas de seu teatro.

Na primeira peça ^ A Mulher Sem Pecado (1941) - já encontrei a mulher como título e pivô da trama. É por ciúmes, e conseqüente pavor de ser traído por Lídia, que Olegário prende-se a uma cadeira de rodas durante sete meses. Submetida a toda sorte de testes por parte do marido, quando enfim é aprovada, Lídia foge com o motorista.

Na desconfiança obsessiva do protagonista encerram-se as primeiras grandes indagações sobre a mulher, os primeiros que[^] tionamentos, a insegurança pelo que não é conhecido, mas apenas vislumbrado.

Acredito que, através de Lídia, o autor inicia seu laboratório para a composição dos papéis femininos em seu teatro.

Pelo fato de não estar desvendado, o "mistério feminino" é envolto em chavões e desconfianças. O autor percebe um universo interior diferente do convencionalmente mostrado, mas não chega a desvendá-lo. Através de Olegário, a mulher é quase

impelida a trair, como se essa fosse uma consequência natural do "pecado" de ser bonita e desejável.

Pisando em terreno pantanoso, o protagonista perde-se em suas acusações, entrando até mesmo em contradição. Na ânsia de possuir a vida toda da mulher, desde seu passado até os mais recônditos pensamentos; e no sofrimento que esta impossibilidade lhe causa, Olegário opta por agredir, ofender, desconfiar de tudo, causando, assim, sua própria ruína. Frases como esta: "- A mulher bonita pode ser namorada lésbica de si mesma."³ atestam o desencontro de opiniões causado pela impotência diante do enigma que se apresenta como a mulher.

Nesta peça é mais veementemente questionada a fidelidade feminina, (a masculina nunca é mencionada!), sem que se possa apreender o posicionamento do autor/protagonista sobre ela. Se ele diz:

"- Há mulheres que não têm o direito de se conservarem fiéis."⁴

"- O fato de não gostar do marido implica um direito - um dever de adultério."^

Também acrescenta:

"- A mulher fria é mil vezes pior que as outras. A mulher incapaz de trair, seja em sonho, pensamento, atos ou palavras."^

O desejo é tratado de maneira peculiar. Através dele a mulher seria infiel, entretanto lhe é vetado senti-lo no casamento .

"- Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor deveria ser arras-

tada pelos cabelos..."^

"- o casamento é assim: nos primeiros dez dias, marido e mulher são dois caçõs esfomeados... Depois, evapora-se a volúpia... São tranqüilos como dois irmãos... De forma que o desejo da esposa pelo marido parece incestuoso..."⁷

Nesses dois exemplos percebe-se uma certa incoerência no julgamento da mulher, motivada pelo ainda desconhecimento da alma feminina.

Lídia também não possui muitos recursos de defesa ou fuga, por ser descrita e julgada através de Olegário. Sua única e maior reação é a de fugir com o motorista da família, numa forma de repúdio à cruz tão pesada que lhe fora imposta pela obsessão do marido.

As "mães" - D. Aninha, mãe de Olegário, doida pacífica e D. Márcia, mãe de Lídia, ex-lavadeira - ajudam a compor o quadro da decomposição familiar. Quase nenhuma influência têm na trama, servindo apenas como referência a uma melhor compreensão dos protagonistas.

A condição social inferior da mulher no casamento permitia a livre expansão do machismo não questionado, intensificando a frustração feminina. No papel de "esposa", a mulher dividia o marido com as amantes, ao ponto de confessar, como Lídia - "no colégio interno aprendi muito mais do que no casamento."⁸

Freqüentando modistas francesas, manicures, confeitarias, dispondo de empregados e motoristas, todo conforto, enfim, que nunca tivera, Lídia não possui os bens inestimáveis da liberdade, da confiança, da privacidade, sendo constantemente

vigiada a mando do marido que viola até sua correspondência. A respeito do "tudo" que o casamento lhe proporcionara, Lídia diz: "Tudo! Você se esquece que eu tive "tudo" - como você diz - tudo, menos marido. É o que muitas não têm - muitas - marido!"⁹

Não conseguindo provar nada contra a mulher, Olegário demonstra seu temperamento obsessivo ao dizer "Estou dentro de você para saber o que você sente, o que você sonha?"^^ Contra-pondo: "A vida da mulher honesta é tão vazia!"¹¹

As tragédias reais vividas pelo autor transpiram em algumas referências, como o assassinato do irmão¹² Roberto, tantas vezes levado ao palco nas peças de Nelson Rodrigues, mesmo que sob disfarce, como neste relato do motorista: "Mas não foi acidente. Foi... uma vingança. Alguém quis se vingar de meu pai na pessoa do filho único, que era eu..."^^

A cegueira da filha¹⁴ e também muitas vezes referida, ainda que em frases superficiais como essa que Olegário diz a Lídia: "O fato de você mesma olhar o próprio corpo é imoral. Só as cegas deviam ficar nuas."^^

Não se pode apoiar a dramaturgia rodriguiana sobre os reveses sofridos pelo autor, cabe-nos, entretanto, reconhecer as influências de uma existência marcada por paroxismos em sua criação teatral. É o próprio autor quem diz:

"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."^®

Sem questionar mais, tampouco argumentar ou tentar mudar

os fatos, Olegário, que desesperara Lídia durante os três atos num cruel interrogatório, ao saber da fuga da mulher fica calado e, sem mais nenhuma palavra, põe fim à sua vida. Mais do que a bala disparada, o seu ciúme o matou.

Simone de Beauvoir assim o descreve:

"(...) Eis porque igualmente o ciúme pode ser insaciável; já se disse que a posse nunca pode ser positivamente realizada; mesmo em se proibindo a quem quer que seja servir-se dela, não se possui a nascente em que a gente se dessedenta. O ciu-mento bem o sabe. Por essência, a mulher é inconstante, como fluida é a água; e nenhuma força humana pode contradizer uma verdade natural."¹⁷

Na obsessão de Olegário pela fidelidade escondia-se uma outra face, que o fazia instigar Lídia ao adultério. É ainda Simone de Beauvoir quem explica:

"(...) Há uma dupla exigência do homem que força a mulher à duplicidade: ele quer que ela seja sua e que lhe permaneça estranha, deseja-a escrava e feiticeira a um tempo. Mas é somente o primeiro desses desejos que demonstra publicamente; o outro é uma reivindicação sorrateira que dissimula no segredo de seu coração e de sua carne."¹⁸

Seguindo a trajetória dramaturgica de Nelson Rodrigues, de acordo com a já referida divisão proposta por Sábato Magaldi, a peça seguinte é Vestido de Noiva (1943) - a segunda peça escrita pelo autor e que o consagrou junto ao público e à crítica.

Manuel Bandeira, ao final de um artigo sobre a peça, encerra assim: "Vestido de Noiva, em outro país, consagraria um autor. No Brasil - consagrará o público."¹⁹

Vestido de Noiva começou a ser elaborada na época da encenação de A Mulher sem Pecado. Concluída, recebeu o apoio de Manuel Bandeira (já referido) e negativas de quase todos os diretores e encenadores da época, quando foi então descoberta por Santa Rosa - de Os Comediantes - e, principalmente, por Ziembinski - o diretor polonês, co-responsável pelo sucesso estrondoso da peça e pela inovação e renovação que ela trouxe ao palco brasileiro.

Na estréia, em meio ao sucesso estrondoso, ainda inédito em sua vida, Nelson ouviu de alguém; "É sua primeira peça?" E compreende que A Mulher sem Pecado estava solidamente inédita.²⁰

Transbordante de sucesso e fama, eis que Nelson Rodrigues satura-se da unanimidade que o elogia e admira e teme corromper-se, partindo, então, para o "teatro desagradável", um novo projeto dramático onde "A platéia sofreria tanto quanto o personagem. A partir do momento em que a platéia deixa de existir como platéia²¹ - está realizado o mistério teatral."

Na divisão em blocos, todavia, não se percebe tanto a ruptura, pois, a Vestido de Noiva não se segue Álbum de Família e, sim, Valsa N9 6.

ALAIDE - protagonista de Vestido de Noiva, onde divide a cena com Madame Clessi e Lúcia, tem, a meu ver, o carisma das grandes personagens, ao ponto de merecer destaque em meu trabalho, no Capítulo III, onde representa o universo feminino do teatro rodriguiano, ao lado de MOEMA e ZULMIRA.

As "cicatrices" da vida deixadas no autor são aqui também representadas. Um velório de criança, vinte anos antes, marcará-lhe a sensibilidade e fornecerá-lhe o "clima" para o veló-

rio de Alaíde. "-Remontei, em Vestido de Noiva, o velório de minha infância. E, por todo o meu teatro, há uma palpitação de sombras e luzes. De texto em texto, a chama de um círio, passa a outro círio, numa obsessão feérica que para sempre me persegue."²²

A peça que se segue a Vestido de Noiva, dentro do bloco das Peças Psicológicas, é Valsa nº 6 (1951) - embora tenha sido a sexta peça escrita pelo autor.

Movido por razões diversas, entre elas a de conseguir uma reaproximação com a platéia, de quem se divorciara a partir do "teatro desagradável" e a de lançar sua irmã Dulce Rodrigues como atriz, Nelson alegou também o desejo de sintetizar em uma pessoa todo um ideal de pureza e teatralidade absolutas. A adolescência como elemento teatral é assim defendida pelo autor: "A juventude, sobretudo na fronteira entre a meninice e a adolescência, é de integral tragicidade. Nunca uma criatura é tão trágica como nessa fase de transição."²³

Com a música de Chopin, Nelson procurou transmitir ao público a mesma sensação de paz e euforia que essa mesma música lhe causava no restaurante Alvadia, onde costumava almoçar.

Tal qual Alaíde em Vestido de Noiva, Sônia também é uma personagem morta - "porque não vejo obrigação para que uma personagem seja viva" - monologando como se estivesse viva. O tempo entre o acidente e a morte de Alaíde é o tempo em que se desenrola a trama; da mesma forma Sônia recompõe o mundo a sua volta em estado de choque, após o golpe assassino que sofrerá.

A realidade das duas protagonistas resume-se aos instantes fatais da agonia, enquanto enriquecem a trama com os planos da memória e da alucinação.

Basicamente, a diferença reside na forma como a vida passada e imaginária das duas mulheres é transmitida ao público. Da agonia de Alaíde brotam personagens vivos que encenam seu subconsciente, ao passo que é da atuação mimética de Sônia que seu mundo adolescente ganha vida.

Como Alaíde, também Sônia sente dificuldade em "organizar" sua memória — sempre mesclada à alucinação em maiores ou menores proporções — revivendo os fatos aos pedaços, num quebra-cabeça que só acaba de ser montado no final da peça. "As lembranças chegam a mim aos pedaços... Ainda agora, eu era menina..."²⁴

A linguagem poética é muito utilizada em Valsa nº 6, comparável apenas, nesse aspecto, a Senhora dos Afogados. Numa pequena amostragem encontramos: "Vejo restos de memória. boiando num rio. Num rio que talvez não exista... Passam na corrente gestos e fatos..."²⁵ "Sônia de meias curtas... E os cabelos rolando sobre o silêncio das espáduas..."²⁶

O "pudor" sempre presente nas mulheres do teatro rodri-guiano (levado ao auge em Dorotéia) é também encontrado em Sônia.

"Começou a ter vergonha de tudo. Dos próprios pés, frios e nus, sem meias e sem sapatos..."²⁷

A esse respeito, o próprio autor explica: "Por volta de 1918 a mulher séria reinava por toda a parte. E os homens, ainda os mais bandalhos, só tinham amor, e mesmo desejo, pela mulher séria. Por exemplo: — o pudor. Hoje o pudor é uma virtude de museu. Naquele tempo, porém, era infalível a sua ação afrodisíaca (...)"²⁸

A valsa nº 6 de Chopin é executada de diversas formas, acompanhando o estado de espírito da personagem e a fluidez das recordações.

Já o bombo mantém-se uniforme, ritmado e contínuo como a inexorabilidade da vida e do destino de Sônia; como a prendê-la à realidade, impedindo que dela se evada completamente. O bombo faz parte de uma linguagem inarticulada que reforça o monólogo e estimula o reconhecimento da identidade da protagonista.

Nesta peça é introduzido, ainda embrionariamente, o modelo coloquial. "Dentre as expressões e termos indicadores do modelo coloquial podem ser arrolados: pimba, tiro e queda, capitê, patavina, tirar o cavalo da chuva."²⁹

É Simone de Beauvoir quem melhor descreve o universo interior de Sônia: "Orgulhosa por captar o interesse masculino, por suscitar a admiração, o que a revolta é ser em troca captada. Com a puberdade ela aprendeu a vergonha, e a vergonha continua misturada a seu coquetismo e vaidade (...) Esse é o sentido profundo desse pudor original que interfere de maneira desconcertante nos coquetismos mais ousados. (...) A mulher em formação debate-se nessas armadilhas. Começa a abandonar-se, mas logo se crispa e mata o desejo em si."³⁰

Ainda no bloco das "Peças Psicológicas" inclui-se Viúva, Porém Honesta (1957) – farsa irresponsável em três atos.

Nesta peça existem muitos tópicos abordados em outras do autor, ainda que disfarçados sob outro contexto. Assim, numa sátira ao casamento, temos a exaltação do adultério e da figura do amante.

O médico, velho, com ares de avô, possui taras ocultas.

As solteironas, sempre à espera de um homem, são atormentadas por sonhos eróticos.

Mais uma vez é ressaltada a relação marido-mulher, que deve ser casta, respeitosa, sem nenhum prazer.

A novidade nesta peça é o abuso da caricatura, numa atitude premeditada do autor para revidar as vaias e críticas sofridas pela peça anteriormente encenada (Perdoa-me por me Traíres).

Ivonete - a filha de eminente empresário da área jornalística - viuviu e não consegue sentar. Na noite de núpcias traíra o marido quatro vezes, porém com ele morto apaga-se essa possibilidade, uma vez que, para Nelson, é inconcebível trair alguém que já morreu, que já não tem defesas.

Um homossexual, foragido de uma instituição de menores, é personificado como "crítico de teatro" (outra vingança do autor). Diagnosticada a gravidez de Ivonete pelo médico da família e diante da afirmação desta de que só tem afeição por uma amiga, Dorothy Dalton (o crítico) é escolhido para ser o marido e "pai de araque" do neto do Dr. J.B.

Para completar a "farsa", o marido morre atropelado "segundo uns, por um papa-fila, segundo outros, por uma carrocinha de chica-bom."

Gravidez, casamento, morte são aqui tratados como comédia, quando em outras peças são explorados dramaticamente. Por isso justifica-se o subtítulo de "farsa", que permite a abordagem diversificada de temas reconhecidamente trágicos, como a insistência da viuvez enlutada de Ivonete, só interrompida pela ressurreição do marido por um "Belzebu". Com o marido vivo, pode ela recomeçar a trair.

Para resolver os problemas (sexuais) da filha, Dr. - J.B. requisita um psicanalista, um otorrino, um ex-cocote e ainda o "Belzebu", atraído pelo "cheiro da viúva" - sua preferência. Todos profissionais às avessas, caricaturizados, como o psicanalista cujos clientes falam e pagam sem que ele se manifeste, "cobrando seu silêncio pelo taxímetro".

Pouca coisa acontece no plano da realidade, ressaltando-se a memória, como sempre mesclada à alucinação.

Conforme observa-se nas peças do autor, há um cuidado extremo na linguagem, e nos signos referenciais a determinadas pessoas ou condições sociais das mesmas. Assim, a ex-cocote não dispensa o sotaque estrangeiro (senhorra); o otorrino usa barriga postiça para impressionar os maridos das clientes e ganhar-lhes a confiança e o psicanalista contribui apenas com o divã para o tratamento de seus doentes. Todos satirizados, caricaturais, ressaltando as peculiaridades de cada profissão no seu lado mais negativo.

As mazelas e falcatruas conhecidas entre personalidades importantes, empregados, profissionais corruptos e : relapsos são evidenciadas no texto. Pardal, redator do jornal, na presença do chefe - Dr. J.B. -- é servil ao ponto de admitir até mesmo ser montado pelo chefe, desde que não haja testemunhas. Numa conversa particular com Diabo da Fonseca - o Belzebu - refere-se ao Dr. J.B. como "um cavalo de 28 patas"; sobre a esposa falecida do chefe como "uma Messalina" e da filha diz que "não respeita nem poste".^^

Ivonete é a personagem feminina controvertida para a situação e a idade. Tem a mesma idade de Sônia (Valsa n? 6) - quinze anos - "uma idade criminosa"; todavia, mesmo grá-

vida, vive agarrada à saia da tia solteirona e comporta-se como uma criança bem pequena na consulta médica com o Dr. Lambreta — um "velhinho de óculos, um ar de avô de todo o mundo". Nisso assemelha-se à Silene (Os Sete Gatinhos), menina ingênua, de colégio interno e também grávida.

O pudor — sempre presente na dramaturgia rodriguiana — aqui também se manifesta em Ivonete. À pergunta do médico:

"Ela tem pudor?", tia Assembléia responde — Demais, doutor! Também é natural: viveu, até ontem, no colégio interno, e praticamente nunca viu um homem!"³²

Como pode-se perceber, era um pudor forjado, uma vez que sobre a ihocinha recaía, inclusive, a suspeita de gravidez.

A "inocência" de Ivonete também não passa de uma caricatura, porque aos quinze anos presume-se que uma jovem saiba como teria engravidado e de quem, ao passo que a personagem afirma só ter beijado a amiguinha. De outro lado, ela tem arranques repentinos de tirar a roupa ou dizer palavrões. Queria casar com a amiga Luci, mas acaba por escolher o efeminado Dorothy Dalton — "crítico de teatro, foragido do SAM" — em mais uma sátira do autor, confirmada pela opinião de Madame Cri-Cri — "Oh, mulher sempre escolhe mal o marido... Mulher só escolhe bem o amante..."^^

Numa confirmação da sátira fica a dúvida sobre a gravidez de Ivonete, quando o médico faz o mesmo tipo de exame no padre e diagnostica-lhe uma gravidez de seis meses. Por volta de 1957, as meninas engravidavam mais, por desinformação; os pais viviam aterrados e cabia aos médicos diagnosticar e notificar a família sobre o "mau passo" das filhas.

A profundidade maior fica por conta das opiniões da excocote, que teve "três mil e quinhentos amantes... fora os avulsos". É ela quem diz ao Dr. J.B.: "- Todas casam errado! Fácil encontrar um marido - difícil encontrar um homem!"³⁴

É na memória que se encontram os maiores referenciais da trama. Para explicar ou julgar cada situação, o Dr. J.B. reporta-se ao passado, onde encontra e relata fatos ocorridos, com o devido acréscimo da alucinação.

Na encenação, os personagens da realidade interferem no passado, dando sugestões, fazendo críticas, participando da cena (provavelmente resquícios de Vestido de Noiva). Como no seguinte diálogo, travado entre o psicanalista e o noivo (que ele nem chegou a conhecer);

"- Beije tua noiva!

-- Onde?

- Na boca!

- Beija você!

- Aproveita, seu burro!

•- Na boca, não beijo!"³⁵

A farsa prossegue até o fim da peça, quando a noiva "ingênua" nega-se ao marido, porque quer um amante. E a traição é oficializada com palavras idênticas às proferidas pelo padre na cerimônia do casamento.

No entrelaçamento do universo dramaturgico rodriguiano, muitos signos são repetidamente usados, mesmo que nem sempre com a mesma finalidade. Em A Falecida, Zulmira, no banheiro, responde a Tuninho (com dor de barriga): "- Tem gente! "O mesmo signo aqui utilizado é assim explicado por Diabo da Fonseca: "— Pode não ser científico, mas é batata! Eu disse que

o amor morre no banheiro e provo. Quando um cônjuge bate na porta do banheiro e o outro responde lá de dentro: "Tem gente!" não há amor que resista!"³⁶

A farsa torna-se bem explícita ao final do terceiro ato, quando Diabo da Fonseca expõe o objetivo da mesma, simulando uma batida policial. "— ... E vou provar o seguinte, querem ver? Que é falsa a família, falsa, a psicanálise, falso o jornalismo, falso o patriotismo, falso os pudores, tudo falso! (põe-se no meio do palco e berra) Olha o rapa!" Corre todo mundo.³⁷

Nesta peça, Nelson Rodrigues não privilegia a mulher como na maioria de seu teatro, muito embora o enredo gire em tórno de Ivonete e o próprio título a ela se refira.

A última peça desse bloco é Anti-Nelson Rodrigues, a penúltima do autor (1974), escrita após quase dez anos de silêncio, onde, por motivos de ordem prática e questões de saúde, Nelson dedicou-se mais à produção jornalística e a livros de crônicas, contos e romances.

Apesar do título, o próprio autor, em entrevista a Sabato Magaldi, reconheceu na peça muito dele próprio.

"— Agora que a vi (a peça) no palco em ensaios sucessivos, 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. Há um momento em que Oswaldinho, o possesso, ouve de Joice: "Você ainda vai beijar o chão que seu pai pisou".

Aí está toda a chave do personagem e da própria peça. Isso quer dizer que há em cada um dos homens e das mulheres que sofrem no texto uma violenta nostalgia de pureza. É como se eu dissesse: o degradado absoluto não existe e em cada um de nós há um santo enterrado como sapo de macumba. Esse santo pode explodir a qualquer momento. No fim, o espectador sai certo de que Oswaldinho é um falso canalha. O seu momento final é esse instante de São Francisco de Assis que todos nós levamos nas entranhas."³⁸

Nesta peça encontramos desvendadas muitas crenças do autor,, mais dissimuladas no geral da sua dramaturgia. O amor eterno, a fidelidade, a viuvez casta, o "santo" que cada um possui dentro de si, o moralismo entranhado, tudo vem à tona e explode, surpreendentemente, num final feliz.

Os incestos são amenizados numa inclinação mãe-filho e conseqüente oposição pai-filho.

A frustração feminina mais uma vez se faz presente na personagem Tereza. No apego excessivo ao filho ela compensa o vazio deixado pelo marido, sempre ocupado e cheio de amantes. "(...) Oswaldinho, eu não tenho nada. Fracassei como mulher. Teu pai não gosta de mim, nem gostou nunca. Meus namorados não gostavam de mim. Eu não tenho nada, mas tenho meu filho. Não me interessam os outros, teu pai pode ter as amantes dele, se meu filho gostar de mim."³⁹

Joice, entretanto, já personifica um outro tipo de mulher — tem um pai compreensivo, é noiva e deseja trabalhar. Além disso, se auto-valoriza e não se entrega a não ser por amor. Valores novos e profundos se evidenciam nesta peça — o amor eterno, a honestidade.

o sexo continua ligado a uma condenação maldita para o homem. Salim Simão (pai de Joice) esclarece para a filha: "... o sexo nunca fez um santo; o sexo só faz canalhas."⁴⁰

Dentro dos signos, os olhos continuam a ser importantes. Quer cegos (como em Dorotéia), chorando por um olho só ("seu" Noronha, de Os Sete Gatinhos) ou diferentes entre si, sendo um olho de ódio e outro de amor, no caso de Oswaldinho desta peça, sempre possuem destaque. "Engraçado, cada olho de meu filho olha de uma maneira diferente. Um olho pode ser doce e o outro cruel, assassino."⁴¹

A velhice, embora desesperançada, já não recebe o mesmo tratamento das peças anteriores. Ao contrário das velhas mães ou avós gordas e cheias de varizes, o velho pai de Joice é "bonito, velho, com os cabelos de um branco sedoso, bem vestido, paletó cintado, colarinho e punhos engomados."⁴²

o homossexualismo masculino é bem pouco citado no teatro de Nelson Rodrigues. Nesta peça encontram-se duas referências a ele, devidamente amparadas no machismo confesso do autor. Diz Oswaldinho: "— A única coisa que nunca serei é bicha. Nudez masculina não suporto nem a minha."⁴³

A linguagem é sincopada, visando "detectar e comprovar objetivamente os vários níveis de interpretação e de intersecção entre linguagens eruditas, coloquiais e dessas com frases e diálogos sincopados."⁴⁴

"— Não era. Eu estava tão desesperada, mas tão! Meu filho, você não conhece tua mãe. Sou meio louca e."⁴⁵

"— Oswaldinho, como teu amigo quero te avisar que."⁴⁶

As frases sincopadas imitam bem a fala coloquial, onde as

peessoas usam o mesmo código e por isso deixam em suspenso um final facilmente percebido pelo interlocutor que, às vezes, até o completa na sua réplica.

São diálogos mais curtos que permitem uma maior fluidez cênica e gestual. Além disso, representam bem a fala do carioca suburbano e o cotidiano das pessoas comuns, sem perder para a gíria dos marginais, quase cifrada.

"O uso da fala carioca nas décadas de 50/60 consagrou o coloquial como significativa expressão estético-dramatúrgica. Amoldou-se perfeitamente às novas necessidades do teatro brasileiro. O uso adequado e ímpar da gíria carioca aproxima a teatro nelsoniano das raízes culturais do nosso povo."^^

O universo feminino de Anti-Nelson Rodrigues encerra-se na dicotomia Joice/Tereza que representam duas faces opostas da mulher. Joice é bonita, suburbana, amada e protegida pelo pai e tem aspirações de uma nova época •- quer trabalhar fora e só se entregar por amor.

Tereza ainda conserva traços de um patriarcalismo decadente e dissoluto, onde "todos mandam e ninguém obedece". Gastão é o chefe de família desmoralizado perante a mulher e ridicularizado pelo filho. Nesse cenário, Tereza pouco consegue mover, servindo apenas de mediadora entre pai e filho, para evitar que este seja prejudicado por aquele.

Constata-se aqui uma inversão de papéis femininos, se comparados ao todo da dramaturgia rodriguiana. Nesta peça (a penúltima do autor) a frustração feminina é declarada na grã-fina e por ela confirmada, ao passo que a suburbana é bem mais ajustada, relacionando-se normalmente com a família, os amigos e o namorado.

Nesse contexto, o final feliz já era de certa forma esperado e condizente com a serenidade criativa dessa fase do autor. A valorização do amor, sempre latente em seu teatro, explode aqui numa apoteose romântica, onde o sentimento é correspondido e triunfante.

Ao esbofetear Oswaldinho e lançar-lhe ao rosto os pedacinhos do cheque que dele recebera, Joice encerra o novo posicionamento da mulher nesse polêmico teatro:

"- Seu idiota, não quero teu dinheiro, quero teu amor."⁴⁸

O bloco seguinte, de acordo com a divisão proposta por Sábato Magaldi e por mim seguida, é o das Peças Míticas. Nesse bloco estão as grandes tragédias que compõem o seu "teatro desagradável": Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados. É o próprio dramaturgo quem melhor define esse bloco num artigo publicado sob o título "Teatro Desagradável":

"Com Vestido de Noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de Família - drama que se seguiu a Vestido de Noiva - enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - "desagradável". Numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável", "peças desagradáveis". No gênero destas incluí, desde logo, Álbum de Família, Anjo Negro e a recente Senhora dos Afogados. E por que "peças desagradáveis"? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a ma-

lária na platéia."⁴⁹

Essas quatro peças foram recordistas em censura e interdição. Álbum de Família, por exemplo, só foi estreada 22 anos depois de escrita.

Os temas, os arquétipos, os mitos ancestrais, as línguas, tudo leva a considerar o bloco das Peças Míticas como o mais coeso dos três, o que não deixa dúvidas quanto à similitude da composição dramaturgica.

Álbum de Família pode ser considerado o álbum da dramaturgia rodriguiana, porque nele estão contidas amostras de personagens e situações desenvolvidas nas demais peças, com as devidas nuances requeridas pelos diferentes contextos.

Sua nova proposta dramaturgica atinge no Álbum a concentração máxima e houve quem criticasse, inclusive, o excesso de incestos, de violência, de morbidez e imoralidade.

No intuito de desvendar a natureza humana nos seus mais recônditos impulsos, Nelson procura revelar os mecanismos de mente humana-passíveis de análise somente à luz da psicanálise. Foi um projeto ambicioso que desbravou o teatro brasileiro às avessas de Vestido de Noiva. Enquanto esta o consagrava e desbravou o palco da época, aquela inovou a tal ponto na temática que assustou a crítica e a censura, pela radicalidade e força da nova fase criativa do autor.

Parece que, somente com esta peça, Nelson já teria atingido plenamente seus objetivos para o "teatro desagradável". E desabafa:

"A partir de Álbum de Família, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte só encontrava ex-admiradores. Para a

crítica, autor e obra estavam justapostos e eram ambos "casos de polícia"⁵⁰.

Album de Família inicia a sondagem do inconsciente primitivo; a trajetória inexorável dos motivos psicológicos que, aos poucos, rasgam o véu da consciência e liberam as fantasias desembocando no inconsciente primitivo do homem onde, mesmo sem conhecimentos psicológicos profundos, são ressaltados os impulsos, as latências e os complexos refreados pelo consciente e pelo código moral e ético vigentes.

Segundo Sábato Magaldi, Album de Família tem dois vetores dramáticos— "um próximo e outro distante — que desencadeiam a ação. O próximo (constituindo a cena inicial, quase como um prólogo) é a relação lésbica de Glória, de 15 anos filha de Jonas e D. Senhorinha, com a menina Tereza, no dormitório do internato em que elas estudam e vivem. Descoberta a relação, ambas são expulsas, e a volta de Glória para casa, como em tantas voltas de protagonistas em obras famosas (Agamenon e Hamlet, por exemplo), precipitam os acontecimentos.

O vetor distante, que se conhecerá no correr dos episódios, é a ligação incestuosa de Senhorinha com seu filho Nonó. Essa ligação produz, de imediato, dois efeitos decisivos, que carregam de dramaticidade a trama: após o contacto amoroso com a mãe, Nonó enlouquece e, nu, ronda a casa paterna, aos gritos e uivos; e, tendo Jonas visto um homem sair de seu quarto, sem identificá-lo, autorizou-se uma vingança permanente de Senhorinha, com o defloramento, em sua própria casa, de meninas de 12 a 16 anos."^^

O "speaker", caracterizado pelo autor como a opinião pública, encarna bem o antagonismo do que é e do que parece ser.

das aparências enfim que norteiam a vida da maioria das personagens das peças. Cada quadro que descreve é de uma artificialidade a toda prova. O fotógrafo arma a cena de maneira mais conveniente e o speaker comenta, sempre exaltando a "educação patriarcal".

As rubricas - linguagens não-verbais tratadas no capítulo II - são bem detalhadas tanto no nível cênico quanto no psicológico. A primeira rubrica do primeiro ato ocupa quase uma página inteira:

"(Abre-se o pano: aparece a primeira fotografia do álbum de família, datada de 1900: Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao casamento. Os dois têm a ênfase cômica dos retratos antigos. O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer. Esmera-se nessas providências, pinta o sete; ajeita o queixo de Senhorinha; implora um sorriso fotogênico. Ele próprio assume a altitude alvar que seria mais compatível com uma noiva pudica depois da primeiríssima noite. De quando em quando, mete-se dentro do pano negro e espiia de lá, ajustando o foco. E vai, outra vez, dar um retoque na pose de Senhorinha.. Com esta cena, inteiramente muda, pode-se fazer o pequeno balé da fotografia familiar. Depois de mil e uma piruetas, o fotógrafo recua, ao mesmo tempo que puxa a máquina, até desaparecer de todo. Por um momento, Jonas e Senhorinha permanecem imóveis: ele,, o busto empinado; ela, um riso falso e cretino, anterior ou não sei se contemporâneo de Francesca Bertini, etc. Ouve-se, então, a voz do speaker, que deve ser característica, como a de D'Aguiar Mendonça, por exemplo. NOTA IMPORTANTE: o mencionado speaker, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por ofere-

cer informações erradas sobre a família).

(O speaker é uma espécie de Opinião Pública.)⁵²

Para justificar Os conceitos emitidos, o autor caracteriza a mulher daquela época: "Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha – com perdão da má palavra."⁵³

- Muitos signos, desenvolvidos em outras peças, estão contidos no Album.

O pudor ; "Tao bonito pudor em mulher!"⁵⁴

O pacto de morte : "– Mas não quero que você morra, nunca! Só depois de mim. Ou então, ao mesmo tempo, juntas. Eu e você enterradas no mesmo caixão."⁵⁵

A loucura: "– às vezes eu penso que o louco não sente dor!"⁵⁶

A frustração feminina: "– Nonô é muito mais feliz do que eu – sem comparação. Às vezes, eu gostaria de estar no lugar do meu filho..."⁵⁷

A velhice deformante: "Um velho de barbas bíblicas; apóia-se num bastão, porque tem uma das pernas enroladas em pano, em virtude de uma aparente elefantíase."⁵⁸

Os palavrões; "– Aliás, não sei porque mulher não pode dizer nome feio como nós, por que, ora essa? Numa conversa durante a refeição: a Ceia do Senhor pendurada na parede, e a dona da casa dizendo palavrões!"⁵⁹

O colégio interno: "... aconteceu uma coisa com Glória, no colégio, não sei. Ou hoje ou amanhã ela está aí!"⁶⁰

A fêmea-fria: "– nem Fêmea você era... ou foi... comi-

go. Nem você nem nenhuma mulher que eu conheci. Todas me deixam mais nervoso do que antes - doente, doente, querendo mais não sei o quê. Nem Fêmeas as mulheres são!" A força do preconceito na conjunção nem. **60A**

A nostalgia de pureza; "Acho que o amor com uma pessoa louca -- é o único puro."^^

Nessa pequena amostragem percebe-se o quanto Album de Família possui, em gêrmen, da dramaturgia rodriguiana. São pessoas, situações, signos e conceitos desenvolvidos em muitas outras peças do autor.

Assim, por exemplo, na família de Jonas, Guilherme seria o "puro", o redentor (como Silene em Os Sete Gatinhos).

A beleza deve ser apenas admirada e, normalmente, a bela deve morrer para ficar ainda mais bonita depois de morta. A beleza tocada, amada, é imoral. A mulher que já amou não deveria nunca mais sair do quarto, como num túmulo (idéia desenvolvida em Anjo Negro). Amar um (ou uma) lembrando de outro (a); beijar e enxergar outra pessoa - é outra constante, ao ponto de impedir um relacionamento pleno.

Abolida a censura dos personagens, descompromissados com a realidade no Bloco Mítico, eles se amam e se odeiam dentro da própria família, provocando, por conseguinte, várias formas de incestos. É o homem primitivo, em estado bruto, recusando o verniz do convívio.

Edmundo define os sentimentos e experiências de seu clã familiar, de certa forma justificando suas atitudes, quando diz a D. Senhorinha:

"- Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse va-

zio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira (numa espécie de histeria). Então, o amor e o ódio teriam de nascer entre nós (caindo em si). Mas não, não! (mudando de tom) - Eu acho que o homem não devia sair nunca do útero materno. Devia ficar lá, toda a vida, encolhido, de cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei (...).

O céu, não depois da morte; o céu, antes do nascimento - foi teu útero..."⁶²

Álbum de Família, por sua concentração, pela força de seus personagens e pela ruptura na dramaturgia de Nelson Rodrigues, já se constituiria num tema passível de grandes e profundos estudos. Se não o incluía na parte principal de meu trabalho é porque o grande arquétipo da peça é Jonas - o patriarca - e meu tema central é a mulher, as personagens femininas do teatro rodriguiano, melhor representadas neste bloco, a meu ver, por Moema - de Senhora dos Afogados.

A segunda peça desse bloco é Anjo Negro (1946). Apesar do tema polêmico, já na primeira rubrica manifesta-se a linguagem poética: "A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro."⁶³

Ainda dessa vez, apesar da maioria numérica de personagens femininas, é o negro Ismael o grande senhor do palco. Entretanto, sua esposa - Virgínia - encarna uma e muitas mulheres na clausura onde vive, fora dos olhares mundanos. Através dela conhecemos a adolescência pueril e imprudente; a

maternidade indesejada resultando na rejeição da prole; a feroz oposição com a filha mulher; o ódio-amor ao marido que a violenta todos os dias e cujo suor inunda-lhe o corpo e os cabelos.

Virgínia rejeita o esposo e, por extensão, os filhos dele, pretos como ele, semelhantes a ele. Deseja o filho do cunhado branco que carrega no ventre, para amá-lo não como mãe, mas como mulher.⁶⁴

Contrariando suas expectativas, nasce uma menina — Ana Maria — e será Ismael quem terá com ela relações incestuosas.

As frustrações de Virgínia são intensas, porém ela reage às adversidades, manipulando os revezes de forma a sofrer menos. Não se resigna, nem se queixa — agride.

Por ódio do marido negro assassina os filhos; por amor a ele faz enterrar viva sua filha branca. Seria paradoxal, caso não se tratasse de uma personagem feminina engendrada por Nelson Rodrigues e dentro do ciclo Mítico, onde as tragédias do autor mais se assemelham às gregas.

Os referenciais que pautaram toda a dramaturgia rodri-guiana também se fazem presentes em Anjo Negro.

A menina-moça de 15 anos, bonita e virgem, é inicialmente representada por Virgínia e depois por sua filha Ana Maria. É Virgínia quem rememora: "(...) Porque eu tinha quinze anos, era taonita demais--lindai Vivia cercada de olhos. Quando eu me vestia, vinham-me espiar."⁶⁵

O sexo continua impuro e maldito, numa relação direta com a morte. Elias confirma esta hipótese: "— Por que não morreu? A mulher que é possuída assim — não deve viver..."⁶⁶

Por outro lado, a idéia de matar por amor também existe em Elias: "(...) - eu seria capaz de matar você. Sem ódio, sem maldade - por amor; para que ninguém acariciasse você e para que você mesma não desejasse ninguém - ficasse para sempre com a boca em repouso, os seios em repouso, os quadris quietos, inocentes..."⁶⁷

As referências religiosas variam de peça a peça, com uma predominância dos símbolos cristãos. Em Album de Família, por exemplo, o retrato de Nosso Senhor adquire, para Glória, as feições de Jonas. Em Anjo Negro, além da constante ladainha de "Padre-nossos e Ave-marias" entoada pelo coro das dez senhoras pretas, os Dez mandamentos também são referidos por Elias e Ismael, de acordo com a vontade desses. Pede Elias à Virgínia: "- Ama o meu filho... como a mim mesmo!..."⁶⁸

Diz a Tia também à Virgínia: "(...) - Maldita, assim na terra como no céu..."⁶⁹

E Ismael justifica: "- Para um cego, que a gente cria desde que nasceu, que a gente esconde, guarda - não é? - é melhor mentir. É preciso até mexer nos Dez Mandamentos.^^

Num prenúncio do que seria uma de suas futuras tragédias, ou talvez porque estivesse lendo Eugene O'Neill nesta época, Nelson traduz literalmente o título da trilogia que, mais tarde, o influenciaria em Senhora dos Afogados, na maldição da Tia sobre a filha de Virgínia (aliás, nome da protagonista de Mourning Becomes Electra): "(...) Tua filha morrerá, Virgínia! Mas não tenhas medo - a morte assenta bem na tua filha!"⁷¹

A oposição mãe/filha - decorrente ou propulsora da relação incestuosa entre pai e filha, aqui também se manifesta.

Como D. Senhorinha (Álbum), Virgínia odeia a filha mulher e só se distingue no sentimento pelos filhos homens – ao contrário de D. Senhorinha que "não criara filhos para entregar a outras mulheres", Virgínia também não consegue amar os filhos, pela repulsa que a semelhança deles com o pai lhe causa.

O problema racial não é aqui resolvido, tampouco minimizado. Pelo excesso, pela crueza com que é abordado, ele vai de encontro à finalidade precípua do teatro, segundo ARTAUD, e compartilhada por Nelson Rodrigues – a de "abrir coletivamente os abcessos."⁷²

A espinha dorsal do teatro de Nelson Rodrigues, segundo Mário Guidarini, são os opostos inter-complementares. Em Anjo Negro o "ódio-amor" de Virgínia e Ismael determinam todo o enredo da peça, sem que se chegue a nenhuma conclusão definitiva, estática, sobre o sentimento predominante. "A mesma paixão possui pólos opostos. Intercomplementares. Interfecundantes. Ora explodem negativa. Ora positivamente. O amor se transtancia em ódio. E o ódio, em amor. Contudo, ambos os pólos perfazem a mesma essência. Há apenas um deslocamento interno de energia dum pólo para outro. Sem destruir a unidade celular da paixão em si. A mesma paixão humana se manifesta em formas opostas. Ambos os pólos, tensionados ao máximo, se identificam como sendo o verso e o anverso da mesma paixão."⁷³

Dessa forma encerra e resume, na voz do coro, o drama infinito de Ismael e Virgínia: "– Vosso amor, vosso ódio não têm fim neste mundo!"⁷⁴

Dorotéia (1947) , a peça seguinte desse ciclo, foi cognominada pelo autor como "Farsa Irresponsável em Três Atos". Ne^

sa peça há uma grande concentração de signos, cujos significados e significantes remetem a uma leitura mítica, entendida na acepção de um discurso assimilado e autorizado sobre determinado assunto.

Ao contrário da outra farsa, do bloco das Peças Psicológicas (Viúva, porém Honesta), onde a própria farsa é mais leve, menos comprometida; em Dorotéia os mitos trabalhados são fortemente veiculados na Idade Média, com raízes que se estendem até a sociedade moderna: "sexo como pecado; beleza ligada à maldição; doença como purificação da alma; feiúra como espantinho do demônio; condenação do filho rebelde a voltar ao útero materno; recusa do próprio corpo conduzido à rigidez em morte; o artifício como antônimo de vida."'^^

As personagens femininas dominam a cena, havendo apenas referências ao "primeiro sexo". É bem verdade que a presença masculina encontra-se inserta nas atitudes e palavras das cinco mulheres, desencadeando a pseudo-repulsão pelos homens e pelo sexo. Todo o tipo de sonho ou desejo é duramente reprimido pela moral castíssima das primas e liberado dramaticamente no final da peça.

Em Dorotéia o autor privilegia -a mulher-sentimento: mulher-beleza; mulher-prazer. Num grau de maior normalidade e de atrativos físicos, a prostituta triunfa sobre as viúvas até certo ponto, pois o final é, como de hábito, implacável para essa mulher. Sempre há um castigo, uma desgraça, uma punição para aquela que "ousou" ser bela, sexualmente ativa, psicologicamente normal. E Dorotéia "apodrece" junto à prima D. Flávia, com o rosto e o corpo tomado pelas chagas.

O estigma da família insone tem como causa uma traição -

só que, nesse caso, não é uma infidelidade conjugal e, sim, uma infidelidade ao sentimento—ao AMOR. A bisavó amou um homem e casou com outro; na noite de núpcias sentiu "a náusea" (compreensível) e esta se transformou numa maldição familiar e hereditária. Estavam banidos para sempre o amor e o prazer às mulheres da família da infiel, que nem sequer conseguiam ver o homem a seu lado na noite de núpcias.

Pelo castigo imposto, deduzimos que o autor pune com mais rigor a quem trai o amor do que ao marido ou à mulher. A estes reserva um final infeliz, mas aqueles lança um castigo ainda mais amplo, hereditário, extensivo às gerações futuras.

"D. Flávia — O que iás contar era mentira, tudo mentira... Isso aconteceu, não contigo, mas com as outras mulheres da família... Com a Dorotéia que morreu... com Maura e Carmelita... (grave e lenta) e comigo... Te conto a minha primeira noite e única... As mulheres de nossa família têm um defeito visual que as impede de ver homem... (frenética). E aquela que não tiver esse defeito será para sempre maldita... e terá todas as insônias... (novo tom). Nós nos casamos com um marido invisível... (violenta). Invisível ele, invisível o pijama, os pés, os chinelos... (Apenas informativa). É assim desde que nossa bisavó teve a sua indisposição na noite de núpcias..."^"

Dorotéia consegue furar o cerco e escapular para uma vida mundana, cujos prazeres se esgotam quando da morte do filho, que não admite perder. "— Nunca!.., (crispando as mãos, na altura do peito). Eu não enterraria um filho meu.., Um filho nascido de mim.., (doce). Enterrar, só porque morreu?... Não, isso não... (muda de tom). Vesti nele uma camisolinha de se-

da, toda bordada a mão, comprei três maços de vela... Quando acabava uma vela, acendia outra.... antes, tinha fechado tudo... Fiquei velando, não sei quantos dias, não sei quantas noites... Até que bateram na porta... Tinham feito reclamação, porque não se podia suportar o cheiro que havia na casa... (feroz). Mas eu juro, dou minha palavra de mãe, que o cheiro vinha de outro quarto, não sei. De lá, não... (mudá de tom) E sabe quem foi fazer a denúncia? Uma vizinha, qué não se dava comigo... (doce). Levaram o anjinho (agressiva). Mas tiveram que me amarrar, senão eu não deixava... "77

A dor da perda a impulsiona ao extremo oposto — é junto às primas castas e insones que ela vai procurar abrigo, como forma de se auto-punir pela morte do filho. "— Então, eu pensei na minha família... Em. vós... Jurei que havia de ser uma senhora de bom conceito... E aqui estou..."78

A beleza de Dorotéia ofende as viúvas que exigem, como condição para aceitá-la na casa, que ela se relacione com um leproso (Nepomuceno), a fim de contrair as chagas e tornar-se repulsiva como elas. Depois de alguns temores e questionamentos, Dorotéia aceita a sua sina: "— Agora sei... Diante de mim está o caminho de Nepomuceno... (ergue os braços frenética). Perdoa-me, sé pensei em mim mesmal... (num soluço). Mas nada sei devido ao meu pouco cultivo... (num crescendo). E perdi meu filho... E vivi muitos anos naquela vida... (feroz). Peço maldição para mim mesma... Maldição para o meu corpo... E para os meus olhos... E para os meus cabelos... (num último grito estrangulado). Maldição ainda para a minha pelei..."79

Se Dorotéia foi exceção entre as mulheres da sua geração, tudo indica que a maldição familiar começa a esvaziar-se

a partir de Das Dores, a filha de D. Flávia que nasceu morta e não sabe, para quem a náusea não vem.

Tudo leva a crer que a chegada de Dorotéia desequilibrou a hegemonia das viúvas, mantida desde a bisavó traidora. As botinas desabotadas — símbolo criado por Nelson Rodrigues para evidenciar uma presença masculina — suscitam reações inesperadas não apenas na noiva (Das Dores), com o na mãe e nas tias, que preferem morrer a continuar vivendo sem as botinas.

"MAURA (soluçando) — Juro que queria Odiá-las e não consigo... ou esquecé-las... mas não posso... queria estrangulá-las, assim... com as minhas próprias mãos... porém sinto o que nunca senti... ensina-me um meio de esquecê-las e para sempre... de não pensar nelas... (lenta). E se, ao menos, eu não as visse desabotadas... (num lamento) como poderei viver depois que as vi desabotadas?"⁸⁰

"CARMELITA — Eu não desejaria nada mais... As botinas, só... E bastariam... Não haveria testemunha... (veemente). Tudo que não tem testemunha deixa de ser pecado...

D. FLÁVIA — Grava na tua agonia estas minhas palavras... Estou apertando, mas não o bastante para perderes os sentidos... Tua morte será um deserto de botinas... Não verás um único par na tua eternidade... E agora morre assim, morre...^{0*1}

Das Dores volta ao útero materno, para completar seu desenvolvimento, nascer e viver com o Noivo para sempre. Para punir a filha que não sentiu a náusea, D. Flávia revela-lhe sua condição de nati-morta. Das Dores, em troca, pune a mãe retornando a ela, mesmo contra sua vontade. Mãe e filha fundem-se em uma só mulher, com desejos e conceitos antagônicos, duas

metades opostas convivendo num inteiro, como acontece à grande maioria das mulheres, subdivididas dentro delas mesmas.

"DAS DORES - Nasci morta... Não existo, mas (incisiva) quero viver em ti... (...) Em ti... serei, de novo, tua carne e teu sangue... e nascerei de teu ventre..."⁸²

Muitos símbolos são utilizados com maestria pelo autor em Dorotéia. Apesar de cognominada de "farsa", é uma tragédia perfeitamente realizada, com o simbolismo e os arquétipos adequados. A tentação masculina é simbolizada pelo jarro (utensílio obrigatório no quarto das prostitutas da época); o pudor esconde-se atrás dos leques; a presença masculina evidencia-se através das botinas desabotoadas; a máscara tem uma função simbólica importante, aparecendo em Dorotéia apenas no final, quando ela adquire as chagas e assemelha-se, finalmente, às primas, hediondas e tristes.

O mito primitivo d'As Fúrias (Euménides ou Eríneas) é evocado em Dorotéia através da caricatura de D. Flávia, D. Maurá e D. Carmelita, possuidoras de um senso de moral terrível e de uma furiosa capacidade de julgamento e execução da sentença - exatamente como a narrativa mitológica das divindades infernais, utilizadas por Ésquilo na terceira peça da Oréstia - "As Euménides".

D. Flávia sintetiza o vazio a que as mulheres da família se submeteram, na espera infinita da náusea da filha que não chega:

"D. FLÁVIA (ergue-se como uma possessa) - Por que. Senhor, por quê? (num desespero maior). Misericórdia para mim. Misericórdia... Nasci com esta face de espanto e delírio... Nasci com este rosto que me acompanha como um destino!... E

com esta dor de estrangulado gemendo... O sino cingiu minha frente... E eu estou em vigília... Minha frente vive em claro, minha frente jamais adormeceu... Porque, no sonho, eu me queimaria em adoração... (desesperada). Mas eu beijo a flor de minha vigília... Senhor, nem os meus cabelos sonham! E por que um destino nega a náusea da minha filha?... Os meus dez dedos magros! Ó protetores desta casa, onde todos os quartos morreram e só as salas vivem!"⁸³

D. Flávia e Dorotéia são as únicas sobreviventes, porque conseguiram renunciar ao amor e ao desejo. A primeira nem sequer o pode conhecer; a outra redimiou-se do mundanismo procurando o extremo oposto, a expiação total.

São elas que terminam a peça de mãos dadas, usando as máscaras terríveis e reconhecendo a inexorabilidade do seu destino:

"DOROTÉIA . (num apelo maior) - Qual será o nosso fim?

D. FLÁVIA (lenta) - Vamos apodrecer juntas." ^{83A}

A última peça desse bloco é Senhora dos Afogados, uma paráfrase de Electra Enlutada de Eugene O'Neill, assim comprovada por Sábato Magaldi: "(...) A trilogia norte-americana passa-se em treze atos, dentro da mansão das Mannon ou no seu exterior, com exceção de um só, na popa de um navio, onde se consuma uma vingança. A ação de Senhora dos Afogados, em três atos e seis quadros, transcorre na casa da família Drummond, menos num quadro, transposto para o café do cais, onde se pratica ajuste de contas semelhante. A quebra da unidade do cenário, para fins idênticos, sugeriu que se tratava de paráfrase."⁸⁴

Oréstia (Ésquilo), Lavinia (O'Neill) e Moema (Nelson Ro-

drigues) representam o mito grego, diluído por novos valores até chegar à Senhora. O drama de Electra na lenda grega, depois estudado por Freud e batizado como "Complexo de Electra" é inserido na tragédia, através de Moema.

À semelhança de Álbum de Família, as relações incestuosas povoam a peça nos diversos níveis e os personagens amam e odeiam com igual- intensidade. Moema ama o pai e odeia a mãe; Paulo recusa o pai e é todo carinho com a mãe; além disso, Moema quer ser a única mulher na vida do pai e por isso afoga as duas irmãs: Dora e Clarinha. O Noivo de Moema é duplamente incestuoso no desejo de vingar a mãe, aproximando-se da meia-irmã, Moema. D. Eduarda, mãe de Moema, sente-se atraída pelo Noivo numa relação também incestuosa, pelo fato dele ser filho do marido e possuir o apelo sensual que este sempre lhe negara. Nesta peça são bem evidenciados dois símbolos do teatro rodriguiano – o de que entre o marido e a mulher não pode existir o desejo e de que o casamento deve ser casto e triste, com o sacrifício do lado erótico-sensual da mulher.

O abandono poético; o coro espectral dos vizinhos desdebrado à maneira do coro grego e reforçado pelo coro das mulheres do cais; a loucura da Avó, que se orgulha do pudor das mulheres da família; as relações incestuosas; a absolvição das prostitutas com a promessa da "ilha" e o traço de identidade entre mãe-filha (no caso, as mãos) são signos fortes da tragédia, desenvolvidos em outras peças e aqui concentrados.

Moema é uma personagem arquetípica, tão complexa e profunda que me fez relacioná-la como uma das representantes da mulher no teatro rodriguiano. Está, então, detalhadamente estudada nos capítulos seguintes, ocupando um lugar de desta-

que em meu trabalho - lugar que, de direito, lhe pertence.

Senhora dos Afogados encerra o ciclo das peças míticas. Do mergulho profundo ao mundo das fantasias inconscientes do desejo primitivo, Nelson Rodrigues emerge ao quotidiano das "Tragédias Cariocas", iniciando a fase do compromisso assumido com o mundo à volta.

A Falecida (1954) é o texto de ruptura com o ciclo mítico e o primeiro das "Tragédias Cariocas".

Zulmira, a protagonista, é uma das personagens que define com maior clareza o universo feminino de Nelson Rodrigues. Portanto, também foi selecionada para representar a mulher no terceiro e último bloco da dramaturgia de Nelson Rodrigues.

Nesta peça, a classificação de tragédia partiu do próprio autor e chegou a ser muitas vezes questionada, pelo distanciamento formal da norma aristotélica e pela própria temática de costumes, carioca, suburbana. Este questionamento, aliás, estende-se a todo o bloco em que a peça se insere. Entretanto, a técnica dramática de Nelson Rodrigues (ã exceção, talvez, da Farsa) não se adapta ao gênero puro da comédia, sendo mais preciso (segundo Sábato Magaldi e caso fosse o meu . intuito aprofundar^me: - . nos gêneros teatrais), adotar a classificação de tragicomédia às peças desse bloco.

Pompeu de Sousa, na introdução ao Teatro Quase Completo de Nelson Rodrigues, assim se refere às Tragédias Cariocas:

"Passa da tragédia universal para a comédia de costumes, carioca, suburbana, "zona norte da cidade"; sera perder, entretanto, sua universalidade essencial. Uma estranha e personalíssima comédia de costumes, é verdade, que fez o próprio

autor equivocou-se na sua classificação e chamá-la de "tragédia carioca" ao primeiro e melhor exemplar, até aqui, de sua obra neste novo rumo: A Falecida. (...) Comédia de costumes de uma altitude onde nunca se elevava o pobre gênero em nossa língua, digna daquela onde se situou a tragédia do mesmo autor. Comédia de costumes que oferece todo o mesmo extenso e rico campo de estudos sobre a contribuição do autor, tanto no terreno da concepção criadora, como no da construção cênica e no da composição literária. Neste último, jamais se terá exemplo de tão extraordinária significação dramática do trivial e de tão bela poetização da gíria." ⁸⁵

Nas "Tragédias Cariocas" o autor demonstra sua sensibilidade às questões sociais, expondo as conseqüências da miséria no comportamento de suas criaturas. "Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo no cenário da Zona Norte do Rio, Nelson deu-lhes uma dimensão concreta no real, mas não abdicou da carga subjetiva anterior. O psicológico e o mítico impregnaram-se da dura seiva social. Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer os maus resultados literários do proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente. As tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade e os impulsos interiores, promovem a síntese do complexo homem rodri-guiano." ⁸⁶

Zulmira e Tuninho representam um casal suburbano, quase sem esperanças, totalmente sem horizontes ou ambições. Acomodados à doença, ao desemprego, ao desamor, nem mesmo a perspectiva da morte consegue sacudi-los ou revoltá-los.

Mudar de religião, procurar uma cartomante, encomendar o próprio enterro... são as únicas providências tomadas por Zulmira quando se sente no fim.

Tuninho nem parece se aperceber da desgraça que ronda sua família. Talvez por ignorância ou pela consciência de sua limitação.

A face feminina de Zulmira manifesta-se no apego ao mundo mágico, irracional. Primeiro procura na cartomante como buscar uma salvação mística; depois oscila para o lado oposto, material, desejando uma realização "post-mortem" — um enterro de luxo.

A estrutura psicológica da personagem, extremamente frágil, não suporta o complexo de culpa pela traição ao marido e se apega a uma alusão da cartomante "cuidado com a mulher loura!" para eleger a prima (loira) Glorinha como bode expiatório. É em relação à prima que Zulmira se define e se posiciona, ora antagonizando a ela, ora imitando-a.

Também nesse caso existem duas mulheres em uma, pois Zulmira funde-se a Glorinha no ódio, na desconfiança, nos posicionamentos frente à vida, ao amor, aos Homens.

Num primeiro momento, condena a prima:

"ZULMIRA — Também não vai à praia, não põe maiô, porque, meu Deus, que coisa horrível, eu, hem? (passa de melíflua a feroz). Mas pra cima de mim, não, onde é que nós estamos! (agressiva, para Tuninho, que dorme mais do que nunca). Voocê, que é homem — os homens são uns bobões — pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, claro! Mas eu!..."⁸⁷

Depois a imita:

"ZULMIRA — Não aprovo praia, não aprovo maiô. A mulher de maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens!"⁸⁸

Tenta jogar o marido prá cima da prima:

"ZULMIRA — Eu te nego amor! Não tens amor na tua casa! E se eu própria te mandasse buscar, esse amor que te falta, com outra mulher?..."

E sabe com quem? (violenta) Glorinha, sim! (melíflua, novamente) . Se eu chegasse prá ti e dissesse: "Dá em cima! dá em cima!" E se eu te mandasse?..."⁸⁹

E reconhece:

"—Ela me impede de ser mulher."⁹⁰

Tudo se resume num processo de identificação com a sua consciência acusadora. Por isso as transformações freqüentes de atitudes e conceitos.

A realidade é retratada da forma como o autor a pressente: dura e prosaica. Nem na morte Zulmira consegue triunfar, pois tem um enterro mambembe e solitário como foi sua própria vida. Tuninho joga para o ar o dinheiro que o amante de Zulmira lhe dera, sob chantagem, para o enterro de luxo e chora desesperadamente, sozinho. A vida, enfim, não trouxe realizações ou mudanças para nenhum dos dois. É outro forte argumento do teatro rodriguiano: a inescapabilidade da existência.

Perdoa-me por Me Traíres (1957) é a peça que se segue à A Falecida no bloco das Tragédias Cariocas.

Nelson Rodrigues, nesta peça, estreou como ator no papel do Tio Raul. Segundo ele, queria unir sua sorte à do elen-

co numa peça que já sabia polêmica, embora não pudesse prever a fúria incontida da platéia ao final da apresentação de estréia. Como no geral de sua dramaturgia. Perdoa-me por Me Traíres não continha um só palavrão. O tema e a forma como foi desenvolvido chocou o público e a crítica, porque foi de encontro à parte mais vulnerável da sociedade da época: a infiel perdoada; o traído confessando-se culpado; os homens públicos solicitando meninas de colégio às caftinas; os médicos "fazedores de anjos" e os incestos. Tudo junto, além da perplexidade do título, fez da peça um estrepidoso escândalo. O próprio autor descreve a reação do público e dá a sua interpretação: "E, então, comecei a ver tudo maravilhosamente claro. Ali, não se tratava de gostar ou não gostar. Quem não gosta, simplesmente não gosta, vai pra casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. Mas se as damas subiam pelas paredes como lagartixas profissionais; se outras sapateavam como bailarinas espanholas; e se cavalheiros queriam invadir a cena — aquilo tinha de ser algo de mais profundo, inexorável e vital.. Perdoa-me por Me Traíres forçara na platéia um pavoroso fluxo de consciência. E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para a minha sensibilidade autoral, a verdadeira apoteose é a vaia. Dias depois, um repórter veio entrevistar-me: — "Você se considera realizado?" Respondi^lhéi "Sou um fracassado." O repórter riu, porque todas respostas sérias parecem engraçadíssimas. Tive de explicar-lhe que o único sujeito realizado é o Napoleão do hospício, que não terá nem Waterloo nem Santa Helena. Mas confesso que, ao ser vaiado, em pleno Municipal, fui, por um momento fulminante e eterno, um dramaturgo realizado, da cabeça aos sapatos."⁹¹

Em toda a dramaturgia rodriguiana, além do lugar de des-

taque reservado à mulher, percebe-se uma proteção do autor à / infiel, justificando a traição feminina por várias razões: desamor, incompreensão, beleza, frustração. Nessa peça, no entanto, Nelson vai mais além - joga no marido a culpa da infidelidade de esposa e, mais ainda, fá-lo reconhecer e suplicar o perdão da mesma.

Numa visão ampla e sagaz, o dramaturgo penetra no cerne da psicologia feminina e lhe adivinha motivos dantes nem sonhados - hoje fartamente discutidos e reconhecidos. A mulher rodriguiana é a mulher com direito de sentir, de se ressentir e até de trair quando não se sente amada.

O véu do moralismo fecha-se no desenlace, onde a infiel nunca é reservado um final feliz. Judite, perfeitamente compreendida pelo marido, é obrigada a tomar veneno pelo cunhado - seu apaixonado secreto que não lhe perdoa a traição.

A par do grande final dostoiévskiano, muitas cenas de um realismo grotesco povoam a peça. Índices referidos e desenvolvidos em outras peças do autor e que funcionam quase como "marca registrada" de seu teatro: a caftina (Madame Luba) estrangeira e com sotaque; o professor catedrático e deputado, pervertido diante das meninas a recitar pontos de física como forma de excitação; as clientes do "fazedor de anjos" com aparência de empregadas domésticas e ainda a procura do mesmo sexo como repúdio à brutalidade dos homens no bordel e à consequência disso (gravidez, aborto, morte).

Nair, temerosa do risco que deverá correr, denota anseios homossexuais por Glorinha, pedindo para morrerem juntas e para ser beijada pela amiga antes de morrer. Simone de Beauvoir assim explica o fenômeno: "(...) toda a adolescente

receia a penetração, o domínio masculino, experimenta em relação ao homem certa repulsa; em compensação, o corpo feminino é para ela, como para o homem um objeto de desejo." ⁹²

Perdoa-me por Me Traíres também apresenta dois planos bem nítidos, sendo a realidade crua e as reminiscências poéticas, pautadas no amor, na traição e no apoteótico perdão.

Judite é castigada pelo amor que inspira, não pelo que sente. A leviandade confessa: "Um amante? Um só? Sabes de um e não sabes dos outros? (...) fui com muitos, fui com tantos! Já me entreguei até por um "bom-dia"! E outra coisa que tu não sabes: adoro meninos na idade das espinhas". É a condenação de Judite, pelo amor que despertara no cunhado. ⁹³

Dois irmãos amando a mesma mulher, como duas mulheres amando o mesmo homem, constitui um dos chavões do teatro rodriguiano, situação que lhe despertava misterioso fascínio.

O amor que destrói continua sendo o mais encontrado; o amor possessivo, doentio, que tudo se permite em nome dele mesmo. O amor que justifica os crimes, as desconfianças, os pactos de morte, a incomunicabilidade.

Judite-Glorinha dividem o papel principal, representando o amor obsessivo do Tio Raul. À filha cabe completar as tendências da mãe (está começando a prostituir-se) e vingar a sua morte, assassinando o tio da mesma forma - por envenenamento. À exemplo de Moema e D. Eduarda em Senhora dos Afogados, cujas mãos e gestos eram idênticos e até sincronizados, Judite e Glorinha devem também pagar pela semelhança:

"TIO RAUL: (...) E compreendes agora por que eu contei a história de tua mãe? Porque vocês duas se parecem como duas

chamas e vão ter o mesmo destino. Glória!"⁹⁴

Além do Rio Raul, que conduz o fio da trama e composição da peça reportando-a de um plano a outro, as personagens secundárias servem para caracterizar a "tragédia de costumes", com os referenciais de cada ambiente, seja pela indumentária ou pela própria linguagem.

As expressões populares e os termos de gíria estão incorporados ao diálogo, como de resto nas demais peças das Tragédias Cariocas.

Na sensualidade dos personagens há sempre um novo indício, uma descoberta do erotismo. Em Senhora dos Afogados são as mãos que induzem ao pecado, porque exploram inquietamente o corpo, acariciam. Perdoa atribui ao beijo na boca a verdadeira iniciação sexual. É Gilberto quem diz; "— Não cortando tua conversa. Na casa de saúde, depois da malária, estive pensando o seguinte: nós estamos errados em muitas coisas. Que res ver um exemplo? Não damos importância ao beijo na boca. E, no entanto, vê se eu tenho razão;: (com grave ternura) o verdadeiro defloramento é o primeiro beijo na boca."⁹⁵

A apologia do amor é feita de modo amplo, justificando a vida e saúde das pessoas e até suas traições. A adúltera, por exemplo, estaria "salva do desejo que apodrecia nela", pois, segundo o autor "Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!"⁹⁶

Um parente louco e silencioso na família é quase um lugar comum no teatro de Nelson Rodrigues. Assim é a Avó de Moe ma em Senhora; D. Aninha em A Mulher sem Pecado e tia Odete nesta peça — "a louca do silêncio". É ela, entretanto, quem consegue surpreender ao final do terceiro ato, quando vê o

marido morrer. A rubrica final diz o seguinte: "(Tio Raul agoniza. Consegue erguer-se, num último esforço. Mas acaba rolando no degrau. Glorinha corre, abre a porta e desaparece. Tia Odete, que vinha passando, estaca. Caminha lentamente para o marido morto. Senta-se no degrau. Pousa a cabeça de Raul em seu regaço.) TIA ODETE (na sua doçura nostálgica) -- Meu amor!" 97

Por uma mulher (Judite), Gilberto enlouquece e pede para ser internado; pela mesma mulher Tio Raul nutre um amor proibido que o transforma em assassino. Cria para ele a filha dela, que um dia se vinga e também o envenena e é no regaço de outra mulher que ele acaba a sua vida.

A "teia" de mulheres, onipresente na dramaturgia rodri-guiana, mais uma vez cumpre o seu papel.

Os Sete Gatinhos (1958) é a "divina comédia" em três atos, cuja sinopse é assim avaliada por Sábato Magaldi:

"Impressiona-me no texto a reincidência do logro, como se a realidade enganasse permanentemente o homem. Zulmira, em A Falecida, procurou compensar a doença, a pobreza e a frustração da vida inteira com o enterro de luxo. Aqui, Aurora, Ariete, Débora e Hilda aceitam prostituir-se e tentam sobreviver às humilhações, realizando-se na idéia de que Silene, a irmã caçula, terá enxoval rico e subirá ao altar de véu e grinalda. E se Zulmira é sepultada num pobre caixão, as irmãs sentem a inutilidade do sacrifício, não se justificando sua esperança. Projetaram em Silene a própria sede de pureza e a descoberta de que a irmã não é virgem as faz assumir a degradação e não recuar ante o crime. Mais uma peça que a vida pre-

ga em todo o mundo."⁹⁸

As filhas do "seu" Noronha, assim como a Gorda, sua esposa, formam um quadro amplo de personagens femininas, com nuances diversas, mas pertencentes a um mesmo gênero, à exceção de Silene – "a última virgem" – que, durante toda a peça, foge às características das demais.

Os Sete Gatinhos constitui-se num novo "álbum de família", onde o conflito gira em torno de um único problema, para onde convergem todos os atos da família. O tratamento dispensado ao drama, bem como a linguagem, difere do Album pelo próprio gênero de cada uma das peças, pois apesar de serem ambas classificadas como "tragédias", uma assemelha-se mais à tragédia grega e outra à tragicidade da vida urbana e suburbana da cidade grande.

Os signos repetem-se, atestando a convicção do autor naquilo que engendra. Assim, a frustração feminina; a prostituição; o homossexualismo feminino como revide à situação da mulher-objeto; a dualidade bem-mal; o amor de duas irmãs pelo mesmo homem; o amor-sentimento como redenção e o sexo como culpa; a pureza idealizada, enfim, toda essa temática rodriguiana é fartamente encontrada nessa peça, revestida, por vezes, de um naturalismo que beira o grotesco a fim de bem retratar a miséria humana.

O ecumenismo brasileiro, notadamente nas classes menos abastadas, é sintetizado na personagem do patriarca; "Meu pai mudou muito. Antigamente, não ligava. Mas agora descobriu uma tal religião Teofilista. Acho que é; Teofilista. Dá cada bronca, menino! E virou vidente!"⁹⁹ É a tentativa desesperada de encontrar a salvação, reconhecimento, ascensão social, pelo

menos na parte espiritual, já que profissionalmente não há a mínima chance de transformação,

A família é desagregada, vivendo de aparências, em função de um objetivo — o casamento de Silene, Um emprego de "fachada" para encobrir a prostituição, assim esclarecida por Aurora no encontro com Bibelot: "— Mulher da zona, vírgula! E que mania! Eu faço a vida, mas não é com qualquer um. Só com conhecidos ou, então, com pessoas apresentadas. Moro com meus pais e tenho que dar satisfações a minha família. Tenho emprego no Instituto e minha mãe sabe dos meus arranjos, mas meu pai nem desconfia,"¹⁰⁰

É ainda Aurora quem resume a constelação familiar onde brilha uma única estrela: "— (,,,) Deixa eu te contar — a minha vida dá um romance! Vai escutando. Lá em casa nós somos cinco mulheres. Da penúltima para a caçula, houve um espaço de 10 anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha, que está agora com 16 anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na igreja, de véu, grinalda e tudo o mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval..."¹⁰¹

O "velho assexuado", mas com vícios (Perdoa-me por Me Traíres), ou mutilados por acidentes de guerra, estão sempre à procura de meninas. "Seu" Saul personifica esse tipo em Os Sete Gatinhos.

O banheiro da casa fornece, mais uma vez, o tom grotesco da peça, como se nele se concentrasse a sujeira familiar. É seu Noronha quem diz — "(...) Eu chego em casa, com a minha boa cólica, vou ao banheiro e, lá, encontro a parede toda rabiscada de nomes feios, desenhos obscenos!"¹⁰²

O casamento representa a redenção, a finalidade precípua para o pai de família que não se conforma com o destino das filhas - "(...) Eu tive cinco filhas. Acompanhem meu raciocínio: quatro não se casaram (...) Qualquer vagabunda se casa. ."¹⁰³

E conclui, a respeito de Silene: "- Silene, tão menina e tão virgem! (muda de tom) Mas eu juro! Não hei de morrer sem levar Silene, de braço, até o altar, com véu, grinalda, **tudo!**"^{^°^}

A nostalgia de pureza - "É preciso salvar a minha virgencinha, que nem seios tem!" - vem acompanhada do colégio interno e do inevitável "tropeço" no mesmo (Glória, no Album).

Na sua "fragilidade de convalescente", Silene assassina a pauladas uma gata, que morre dando à luz sete gatinhos. Isso diante de oitocentas meninas internas como ela. E é expulsa do colégio. A violência da reação do pai para com o diretor que vai levar a menina de volta para casa, completa com uma dose a mais de ironia o quadro de realismo já supergrotesco.

"- Se você falasse de outra filha, qualquer outra, eu não diria nada... Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas (aponta as mais velhas) ou a Gorda, eu lavo minhas mãos... Mas você insultou quem não podia insultar... O senhor não pode entender a pureza de minha filha. Ou pensa talvez que minha filha é como sua mulher? (trincando os dentes) Não se mexa porque eu lhe enfio esse troço! (muda de tom) Sua mulher usa vestido colante. Vê-se o desenho da calça no vestido de sua mulher (exultante, mostrando Silene). Minha filha, não. Quase não tem quadris, nem seios: o seio só agora está nascendo, só agora! Silene é pura

por nós, ou você não percebe que ela é pura por nós? (num berro) Falai" ¹⁰⁵

Recusando-se terminantemente a acreditar no diretor ou em quem quer que lhe fale mal da filha-redentora, "seu" Noronha beija Silene e diz: "— Nenhum colégio é digno de ti! E todo mundo inveja tua pureza! Humanidade cachorra! As meninas não são meninas, são femeazinhas. Só você é menina, só você! (soluça) ^x " ¹⁰⁶

A morte cruel do animal não consegue aniquilar no pai de Silene o anseio de, através dela, ser superior, ser o pai da noiva virgem que levará pelo braço ao altar—

Ao invés do psiquiatra (recomendado pelo diretor), surge a figura já conhecida no teatro rodriguiano do "clínico da família" que "faz de graça parto de negra". No exame clínico, ele descobre o inusitado — Silene estava grávida de três meses. Para a comunicação da notícia ao pai, ele pede que a mãe se retire, numa bem desenhada cena da família patriarcal, ainda que suburbana. Aliás, a mãe é a frustração personificada, mera figura decorativa para o marido e as filhas, sem voz ativa para nada, nem poder de decisão. Sua única fuga é ouvir as histórias de prostituição das filhas, escrever palavras e desenhos obscenos no banheiro e preparar o enxoval de Silene.

Mesmo compartilhando dos mesmos sonhos redentores com Silene e devendo estar tão preocupada com a filha quanto o marido, é assim por ele despedida quando do veredito do médico: "— Sai, Gorda."

Abruptamente, o mundo particular daquela família desmorona, arrastando consigo todos os seus valores e esperanças. É ainda "seu" Noronha quem primeiro manifesta o desalento pro-

fundo que irá tomar conta de cada uma daquelas vidas arruinadas que, em Silene, haviam depositado a única e última esperança. Diz ele ao médico: "— O senhor não entende nada de pureza, de inocência... O senhor já viu, na igreja, uma virgem de vitral? Escute: de tarde, o sol bate na igreja... E a luz atravessa a virgem... (aponta para o alto como se mostrasse um invisível sol) Assim é Silene — uma virgem atravessada de luz... (com um esgar de choro). E de tanto adorar minha filha, eu descobri que, entre todas as meninas da Terra, só ela é virgem e só ela é menina... Mas se está grávida..."¹⁰⁷

Para eles acabaram-sê os motivos, até mesmo de manter um emprego "de fachada". E o pai propõe às filhas que assumam seu verdadeiro ofício, dispensando-o da humilhação de ser contínuo e sustentando-o às custas de um bordel familiar.

Mesmo com a gravidez confirmada, é necessário prostituir Silene dentro da própria casa, diante dos seus olhos. E é o próprio "seu" Noronha quem a oferece ao médico e ao vizinho.

Caem as máscaras sucessivamente: Gorda assume a frustração de não ter marido e procurar alternativas para isso rabisando no banheiro; Hilda quer ser prostituta em Santos, onde uma colega fez 170 contos num só mês; Arlete reconhece seu homossexualismo porque "tem nojo de homem e a coisa que acha mais ásquerosa é cueca de homem Usada"; Aurora descobre que seu namorado é o homem que desgraçou Silene e o caos se estabelece, desnorteando a todos, que novamente se unem em torno de um só desejo: vingança.

O amor-perdição, amor-destruição configura-se na personagem de Aurora, que entrega Bibelot (o namorado) ao punhal vingador do pai e depois ajoelha-se aos pés do morto dizendo:

"— Meu amor, perdoa meu ódio!"¹⁰⁸

Não há uma vontade real de redenção após a desmistificação de Silene. Caso contrário, teria ela casado com Bibelot (prestes a ficar viúvo e gostando dela) de quem esperava um filho.

A auto-punição e auto-destruição precisa ser total e abrangente, de modo a que não fique pedra sobre pedra no castelo dos sonhos desmoronados.

Dissera o espírito que o culpado de tudo era um homem "que chorava por um olho só".

Acusado duramente por Ariete de ter prostituído todas as filhas, destruindo-as, "Seu" Noronha chora... por um olho só e é assassinado pela família.

Numa analogia à trajetória de Édipo, na tragédia grega, sábio Magaldi assim define o desfecho de Os Sete Gatinhos:

"Há um significado simbólico terrível nessa descoberta. É o criador o responsável pela perdição das criaturas. Verdadeira alegoria mitológica, "seu" Noronha constrói o mundo (o mundo particular de sua família) e o destrói. Deus que fez o homem e se compraz em decretar-lhe a finitude. Não se pode esquecer, também, que se a trajetória de Édipo já permeara a de Bibelot (ele vingaria a família contra o sedutor de Silene, quando se sabe que a sedução fora de sua responsabilidade), o mito se associa, com maior ênfase, ao próprio "seu" Noronha.

Se Édipo, destruindo a Esfinge, deu vida a Tebas, o assassinio do pai e o casamento com a mãe provocaram a peste que assola a cidade, e só a punição extirpará os males. "Seu"

Noronha gerou aquela família mas, ao mesmo tempo, perde-a, impondo-se o seu sacrifício ritualístico. O crime, a morte acabam por instaurar o caos."-109

Um ano depois, Nelson Rodrigues escreve Boca de Ouro (1959), dezessete anos após Vestido de Noiva e que também obteve grande sucesso junto ao público.

Nesta peça, como em tantas outras do autor, o texto secundário exerce grande influência, fornecendo os elementos fundamentais da constituição do personagem. Na primeira rubrica já temos a indicação de um protagonista "entrando para a mitologia suburbana (...) como se tivesse muitas caras e muitas almas."-110

O apego exagerado ao dinheiro, bem como a supervalorização dada a ele já fornece indícios de alguém que passou privações e agora desforra-se, medindo o ser pelo ter. Frases como estas: "Quero uma boca todinha de ouro! Quem acha ouro feio é burro! Dinheiro não desacata ninguém!"¹¹¹ apresentam um tipo, de certa forma comum no submundo - aquele que subiu na vida (por meios não muito lícitos) e faz uso do poder que o dinheiro lhe confere entre as pessoas do "seu mundo".

Diante da recusa do dentista de lhe substituir os dentes são por uma dentadura de ouro, o protagonista explica: "(...) Doutor, o senhor não entende! Ninguém entende! Mas desde garotinho - eu era moleque de pé no chão - desde garotinho que quero ter uma boca de ouro..."¹¹²

A peça não obedece a um tempo cronológico, passando de um plano a outro, numa característica peculiar à dramaturgia rodriguiana. Boca de Ouro passa da cadeira do dentista à sar-

jeta, onde foi encontrado morto "com a cara enfiada no ralo".

A gíria carioca e o escárnio aos "figurões" estão presente nessa peça que retrata, com ênfase, o subúrbio e o submundo. O jornalista que elogiava o bicheiro na véspera não se arisca a noticiar a sua morte, sem uma consulta prévia ao dono do jornal: "(...) Deixa eu falar com a besta do diretor! A esta hora está na casa da amante."¹¹³

A gíria é nota significativa, como sempre utilizada num estilo impecável, retratando exatamente o meio onde os personagens se inserem, sem forçar a linguagem. Diz o Secretário do jornal ao repórter: "— Leva o fotógrafo! (berrando) Escuta! O "Boca de Ouro" andou aí com uma granfa, uma cara da alta, que tinha cavalos de corrida. Apura o troço! Agora, vai! Chispa, rapaz!"¹¹⁴

Nenhum detalhe escapa ao espírito arguto de Nelson Rodrigues, da linguagem à indumentária, tudo compõe um quadro homogêneo daquilo que ele se propõe a retratar. O marido de Guigui (ex-amante do bicheiro) recebe os jornalistas de chinelos, vestindo calça de pijama e camisa rubro-negra sem mangas. O humor de Guigui é classificado de "bom humor plebeu" e seu riso de "áspero e suburbano".

Na auto-defesa contumaz dos bairros pobres e marginalizados, mesmo antes de saber o motivo que levara os repórteres a sua casa, o marido aconselha a mulher: "— Não diz nada! Não fala!"^^^

A corrupção da política e da imprensa é mais uma vez denunciada, ainda que sem questionamentos mais profundos, de acordo com a concepção teatral do autor. Os jornalistas prometem a D. Guigui que publicarão sua entrevista na íntegra, ao

que ela responde: "Duvido 1 Ele dá dinheiro a jornalista, a políticos! Não é?"¹¹⁶

No desenrolar dos crimes de "Boca de Ouro" aparece Celeste, a mulher-menina, cheia de sonhos e fantasias, com um marido bonzinho e desempregado (Leleco) que não a compreende, tampouco alcança seus devaneios para compensar suas frustrações. É uma personagem presente em várias peças do autor, com pequenas nuances diferenciadas, mas sempre compondo uma das "mulheres" do teatro rodriguiano. Os problemas comezinhos que envolvem o casal não vão além do futebol, do lotação e dos sub-empregos que Leleco arranja e perde com a mesma tranquilidade. Celeste resume a situação de penúria que vivem nesta fala: "- Mas deixa. Não faz mal. De formas que tanto faz. Ainda bem que eu não apanhei barriga. Porque não se ia ter dinheiro, nem pra tirar, nem pra ter o filho". E resume a frustração: "- Minha vida está toda errada (sacudindo as mãos). Eu posso dizer, de boca cheia: sou uma fracassada! Eu nasci pra ter dinheiro às pampas e quedê? Não tolero andar de lotação e... Mamãe vai morrer e vamos ter que arranjar uma subscrição de vizinhos para o enterro..."¹¹⁷

Semelhante à Zulmira, personagem principal de A Falecida, Celeste também sonha com uma vida melhor e sofre com a impossibilidade de mudança. As formas de driblar as frustrações divergem, mas o problema é similar. Leleco, ã semelhança de Tuninho, é um fraco, escarnecido assim por "Boca de Ouro"; "- Ou você se esquece que é jogador? um viciado? (bate no próprio peito). Eu sou bicheiro, banqueiro de bicho e conheço o jogador! O jogador vende a própria mãe, vende a própria mulher para jogar!"¹¹⁸

O bicheiro valentão tem um ponto vulnerável - seu nascimento numa pia de gafeira - desastrosamente recordado por Leleco. Isso foi a assinatura do seu atestado de óbito - é massacrado raivosamente a coronhadas por "Boca de Ouro". Filho de uma prostituta, o bicheiro tinha uma "nostalgia da mãe santificada", a ponto de, quando bebia, chegar a chamá-la de "A Virgem de Ouro".

Noutro breve "flash" denunciador, os repórteres recordam do crime contra Leleco, atribuído, como de costume, aos comunistas: "- É, sim! Oh animal, aquele! Até você tirou fotografia, tirou, sim! Descobriram um cadáver nas matas da Tijuca e puseram a culpa nos comunistas. "Ao que D. Guigui reforça: "- Isso! Os comunistas levaram a fama!" 119

Durante a entrevista, D. Guigui, visivelmente despeitada, conta e enfeita histórias escabrosas sobre o bicheiro. O marido - Agenor - mantém-se receoso, resignado pelas ofensas sofridas, temendo uma represália do "todo-poderoso" de Madureira. Quando o repórter noticia a morte de "Boca de Ouro" ambos deixam cair as máscaras e gritam seus verdadeiros sentimentos: "AGENOR (aos berros) - Mataram aquele cachorro!

D. GUIGUI (numa alucinação) - Morreu o meu amor! morreu o meu amor! // „120

Na rubrica, o autor informa, com aguda ironia, que D. Guigui "tem essa dor dos subúrbios - dor quase cômica pelo exagero."

A dor da perda definitiva põe por terra todos os argumentos dos quais a própria D. Guigui se valera para enfrentar o desprezo de "Boca de Ouro" e voltar ao marido e aos filhos abandonados por ela, quando se apaixonara pelo bicheiro e com

ele fora viver. Diante da morte, tudo lhe parece menos importante e ela tenta, pelo menos, salvar a imagem denegrida que passara dele aos jornalistas: "(...) Eu contei aquilo porque, você sabe como é mulher... Mulher, com dor de cotovelo é um caso sério: Escuta, mulher não presta, é um bicho ruim, danado, bicho danado!"¹⁻⁹¹

Na nova versão dos fatos apresentada por D. Guigui, Nelson Rodrigues apresenta mais detalhes da mãe de "Boca de Ouro", que não se distancia muito das outras mães, velhas ou caftinas, de outras peças de sua autoria. Gordas, suando muito e com o rosto picado de bexiga, a mãe do Boca ria muito e gostava de uma boa pândega.

Ainda dentro dessa nova ótica, é Celeste quem se oferece a "Boca de Ouro", depois de haver traído Leleco, com o pretexto conhecido de "ir ao dentista". Semelhante à A Falecida, Celeste é flagrada em Copacabana, dentro de um carro bacana, só que, nesta peça, é o próprio marido quem a vê. Descoberta a traição vem o motivo que, para espanto de Leleco, não é amor, nem dinheiro, mas a promessa de realização de um sonho, que até as meninas do subúrbio têm: "— Esse senhor prometeu que me levaria à Europa para ver a Grace Kelly."¹²²

A frigidez feminina também aparece nesta peça, levando a crer que é usada como uma resposta à insensibilidade e desamor do marido. "— Você não diz que eu sou fria? Ele também me acha fria e hoje..."^{^^^}

Descoberta a primeira traição, Leleco julga não haver mais nada a perder e resolve tornar-se gigolô da própria esposa: "— Esse te chutou prá córner, mas olha: aqui mesmo, em Madureira, tem um, cheio de gaita. O dinheiro, ali, é lixo."¹²⁴

O escárnio às grã-finas é realizado através de uma "comissão de granfas" (Campanha Pró-Filhas dos Cancerosos) afoitadas por conhecer "Boca de Ouro", numa forma de quebrar a monotonia de suas vidas insípidas, cercadas sempre pelos mesmos cavalheiros excessivamente educados e tediosos. É outra faceta da personalidade feminina argutamente percebida e desenvolvida por Nelson nesta peça.

O contraventor filantrópico vê em suas caridades uma forma de ascensão social e melhor aceitação pela sociedade dita culta e educada.

Os maridos políticos na ONU e as esposas insatisfeitas e mal-amadas à procura de emoções diferentes — outra pitada satírica do autor: "— Ah, não fala do meu marido! Está na ONU! Meu marido não sai da ONU! Estou sem marido, "Boca"! Essa ONU!"^^^

"Boca de Ouro" se diverte com as expressões esquisitas das grã-finas (deus asteca, neo-realista), até que a curiosidade delas atinge o ponto proibido do seu nascimento.

Aí ele resolve submetê-las a uma humilhação igual ou superior a que está sentindo e, para isso, faz uso de Celeste. Nada é perdoado pelo autor às grã-finas e seus métodos de consumo. Para se despir e tentar merecer o colar que "Boca" oferece, a 1ª grã-fina justifica-se: "— Meu marido, depois que fez psicanálise, acha tudo natural!" E é ironicamente incentivada pela 3ª: "— Você que fez operação plástica! Vai!" 126

No final, é Celeste quem ganha o colar, porque tem seios pequenos e bonitos. E, nessa nova versão de D. Guigui, é ela quem mata o marido pelas costas, com o punhal de "Boca de Ouro".

No terceiro ato, uma declaração de D. Guigui expõe mais uma faceta da complexidade feminina, que se contrapõe à frigidez habitual atribuída às mulheres, pelo menos no início deste século: "— Machão! Como o "Boca nunca vi e duvido, compreendeu? Duvido! (olha para os lados) Para usar de franqueza, e que meu marido não me ouça, era homem ali, como a mulher gosta, cem por cento, batata! Porque isso de dizer que mulher não gosta, pois sim! Gosta e precisa!"¹²⁷

Já Celeste tenta explicar sua frigidez pelas humilhações sofridas no colégio interno, onde conseguira uma vaga gratuita que lhe permitia estudar e lavar pratos no recreio.

Por coincidência, a mesma menina rica que a espezinhara no colégio é hoje a grã-fina que assedia "Boca de Ouro", sob o pretexto de convertê-lo a batizar-se. Celeste não quer perder a oportunidade da desforra, provocando a ex-colega e acusando-a de estar "dando em cima" do "Boca" vergonhosamente.

Criado o impasse, "Boca de Ouro" sente-se na obrigação de eliminar uma das mulheres e opta por Celeste. Liquidada esta, é a vez de Maria Luísa (grã-fina) ter uma crise histérica diante dos corpos do casal assassinado. Num transe, ela caminha para o quarto do bicheiro, como se fosse dar-se a ele. E o mata.

A peça termina com um bombardeio de notícias, a imprensa sensacionalista dando mil versões ao caso e o mito totalmente desacreditado, inclusive sem dentes, privado da dentadura de ouro que lhe emprestara o apelido.

Mais uma vez, fecha-se o cerco feminino à volta de um protagonista, dito valente e poderoso, todavia à mercê dessas mulheres pelas quais viveu e morreu.

várias máscaras caem, conservando-se apenas a autenticidade da suburbana Celeste -- um ídolo e um mito, criado pelo autor, dos seres sem grandeza. A mãe prostituta, santificada pelo filho; as grãs-finas e religiosas repletas de taras e frustrações e a amante abandonada (D. Guigui) dando diferentes depoimentos, de acordo com o momento e a dimensão de sua dor e despeito, revelando, enfim, a sua realidade interna.

"Boca de Ouro" vive pela voz de D. Guigui, que salienta dele os contornos e relevos para ela mais significativos. De pessoal, só temos dele a consulta ao dentista, na tentativa de convencê-lo a substituir seus dentes sãos por uma dentadura de ouro. Hêlio Pellegrino assim explica o fato: "Neste gesto o personagem define, desde logo, com um vigor absoluto, o cerne de seu projeto existencial. Boca de Ouro escolhe aí o caminho da potência onipotente, da força desmesurada e agressiva através da qual espera agarrar a invulnerabilidade a que aspira. Os dentes naturais são perecíveis, envelhecem e morrem. Seu poder de domínio triturador está limitado pelas travas insuperáveis da condição humana. Boca de Ouro, ao optar pela dentadura que lhe deu o nome, busca transfigurar-se e imortalizar-se pelo caminho da agressão primitiva, aquém ou além do bem e do mal. Nesta medida, coroado rei por si mesmo (coroados nos dentes), sentado no trono de seu despotismo sem limite, o personagem transcende o subúrbio e se configura como herói da espécie, violento e terrível.

Em virtude desta dimensão mítica é que Boca de Ouro, como ser autônomo, individual e individuado, já não mais aparece na peça. Ele existirá pelos olhos dos outros, terá as múltiplas faces que os outros lhe atribuem, será, além de si

próprio, a encarnação das fantasias de onipotência que os outros, através dele, buscam exprimir."x28

O filho rejeitado que não teve berço manda construir um caixão-berço de ouro para a eternidade. Na impotência da transformação interna, busca a alquimia de virar barro em ouro e, assim, tornar-se forte e imortal. O logro da vida fã-lo terminar crivado de punhaladas, jogado na sarjeta e sem o símbolo áureo da sua força - a dentadura de ouro. O início e o fim juntam-se num mesmo elo, onipresente na dramaturgia rodri-guiana - a já citada inescapabilidade da vida humana.

O Beijo no Asfalto (1961) encerra "uma inquirição metafísica sobre o problema da morte" (Hélio Pellegrino).

Mais uma vez, é denunciado o poder abusivo da imprensa que, em conchavo com a polícia, forja fatos e testemunhas no intuito de conseguir um furo jornalístico e uma promoção pessoal do policial envolvido.

Um ato de caridade é transformado em crime e perversão, condenando Arandir (o protagonista) a pior solidão - a dos incompreendidos e desacreditados.

Testemunha ocular de um atropelamento, Arandir tenta socorrer a vítima - um rapaz - e é surpreendido com o pedido do moribundo para que o beije. Diante da morte, seus preconceitos diluem-se e ele atende à solicitação, beijando o atropelado na boca.

Numa infeliz coincidência, passava por ali um repórter inescrupuloso que vê no fato a chance de "vender jornal como água". Daí a procurar um delegado, igualmente sem caráter (havia chutado o ventre de uma mulher grávida, provocando-lhe

um aborto) foi só um passo - decisivo o suficiente para enredar Arandir numa trama escabrosa que o converteu em pedregosta e assassino, culminando com sua morte.

As personagens femininas da peça formam uma moldura quase uniforme pela relativa inexpressão diante do ocorrido.

A esposa de Arandir-Selminha - jovem e apaixonada, todavia não resiste às pressões da opinião pública e acaba por rejeitar o marido, enojada com a possibilidade de sentir em sua boca a saliva de outro homem.

Dália - a cunhada adolescente que mora com o casal, é secretamente apaixonada por Arandir e lhe confessa isso no momento em que ele se sente mais só. É, no entanto, rejeitada por duas razões imperiosas: o cunhado só amou a esposa a vida inteira e nunca a traiu; além disso, ele não aceita o amor incondicional que ela lhe oferece, por ser um amor que entende e perdoa, mas não acredita. Ela se dispõe a compreender o deflize que ele não cometera e ele só deseja confiança e credibilidade.

A viúva do atropelado é facilmente suborriada, - porque tem culpa no cartório e teme perder a reputação. Nela não existe nenhum sentimento forte e verdadeiro, apenas conveniências e submissão.

D. Matilde (a vizinha) e D. Juraci (a secretária) são representantes da massa anônima e imbecilizada que reage empurrada pela opinião dos órgãos de comunicação ou influência dos superiores.

O sogro Aprlgio é o personagem que mais se destaca junto ao protagonista pela presença enigmática até o último ato, quando assassina o genro e confessa seu amor.

A linguagem leve e sincopada, com interrupções bruscas imitando o coloquial, é introduzida no teatro rodriguiano nesta peça.

"O diálogo é nervoso, puxa a ação, ultrapassando o sistema de pingue-pongue de perguntas e respostas. Os pontos no meio de uma frase não se resumem à função de reproduzir a naturalidade das conversas reais. Criam uma dinâmica ágil para as réplicas, abrindo para as personagens e o público o campo de infindáveis sugestões. Todas as falas, essenciais, interligam-se no sentido de construir a arquitetura dos quadros e, finalmente, da peça."¹²⁹

Novamente presentes alguns chavões característicos do autor que, não por acaso, se auto-cognominou "Flor de Obsessão."¹³⁰

- Duas irmãs amando o mesmo homem:

"SELMINHA (triunfante) - Papai, a Dália disse que, se eu morresse. Não foi? Você disse.

DÂLIA - Mentira!

SELMINHA (radiante) - Disse que se eu morresse, ela se casaria com o Arandir!"¹³¹

- O pacto de morte:

"DÂLIA - (agarra o cunhado. Quase boca com boca, sôfrega) - Eu morreria.

ARANDIR - Comigo?

DÂLIA (selvagem) - Contigo! Nós dois! Contigo! Eu te amo!"¹³²

- O casamento da filha como uma traição ao pai:

"APRÍGIO (na sua euforia) - (...) Realmente, quando uma filha se casa, o pai é um pouco traído. Não deixa de ser traído.

O sujeito cria a filha para que um miserável venha e. (Muda tom, novamente, com uma ferocidade jocunda) Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim!"^^^

- O grotesco:

"AMADO - Estou safado da vida. Imagine que, a arrumadeira, uma preta gorda. (Baixo e sórdido). Emprenhou. Ela faz aborto em si mesma. Com talo de mamona (com fina malícia). Não deixa de ser uma solução. (muda de tom) Mas parece que, desta vez, houve perfuração. Perfuração. Está morre, não morre. vai morrer (pigarreando e com certo quê de culpado). Mas olha cá: - eu não tenho nada com o peixe. O filho não é meu! (Muda de tom, um pouco perturbado) Vamos nós. Qual é o drama?"^^"

- O ideal de mulher na ótica machista:

"AMADO - (no seu deslumbramento erótico) - As magras! As magras. (Retifica) Sem alusão à sua filha. (Com uma amabilidade obscena de bêbado) Magrinha, sua filha. (Muda de tom) Vou lhe contar uma passagem. Eu tive uma dona, uma cara, nem sei que fim levou. (Novamente, exultante) O corpo de sua filha, direitinho. Sem barriga nenhuma. (Com riso vil) Na cama era bárbara! (Ri) Subia pelas paredes assim como uma lagartixa profissional! Magrinha, ossuda!"¹³⁵

- O homossexualismo como bode expiatório, tão indefeso quanto coletivo:

"SELMINHA (sem ouvi-la e só escutando a própria voz interior) - Uma coisa que me dá vontade de morrer. Como é que um homem pode desejar outro homem. (Veemente e voltando-se para a irmã) Dália, você entende? Entende eu? Sei que, agora, quando um homem olhar para o meu marido. Vou desconfiar de qualquer um, Dália! (Com uma brusca irritação) Aliás, Arandir tem certas coisas. Certas delicadezas! E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha. (Com mais veemência) Mas você sabe que a primeira mulher que Arandir conheceu fui eu. Acho isso tão! Casou-se tão virgem como eu, Dália!" **136**

- O desmascaramento final. Arandir reconhece a grandeza do gesto que praticara, a despeito das pressões sofridas e do isolamento imposto:

"ARANDIR (numa alucinação) - Dália, faz o seguinte: -- diz a Selminha. (violento) Diz que, em toda a minha vida, a única coisa que se salva é o beijo no asfalto. Pela primeira vez. Dália, escuta! Pela primeira vez, na vida! Por um momento, eu me senti bom! (Furioso) Eu me senti quase, nem sei! Escuta, escuta! Quando eu te vi no banheiro, eu não fui bom, entende? Desejei você. Naquele momento, você devia ser a irmã nua. E eu desejei. Saí logo, mas desejei a cunhada. Na Praça da Bandeira, não. Lá, eu fui bom. É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (Grita) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!" **137**

Aprígio confessa o verdadeiro sentimento que nutre pelo genro, onde, mais uma vez, o ódio/amor encontra-se firme-

mente entrelaçado:

"APRÍGIO (num berro) - De você! (Estrangulando a voz) Não de minha filha. Ciúmes de você. Tenho! Sempre. Desde o teu namoro, que eu não digo o teu nome. Jurei a mim mesmo que só diria teu nome a teu cadáver. Quero que você morra sabendo. O meu ódio é amor. Por que beijaste um homem na boca? Mas eu direi o teu nome. Direi teu nome a teu cadáver. (Aprígio atira, a primeira vez. Arandir cai de joelhos. Na queda, puxa uma folha de jornal, que estava aberta na cama. Torcendo-se, abre o jornal, como uma espécie de escudo ou de bandeira. Aprígio atira, novamente, varando o papel impresso. Num espasmo de dor, Arandir rasga a folha. E tomba, enrilando-se no jornal. Assim morre -) **X38**

A morte, talvez, seja a grande protagonista desta peça, que inicia e termina com ela e onde tudo acontece motivado pelo profundo respeito que o homem (mortal) lhe devota, a ponto de não ousar negar-lhe nada, tal seu espanto e terror diante do inexplicável.

Em 1962 estreou no Rio de Janeiro a peça seguinte de Nelson Rodrigues com dupla titulação: Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária. Mais do que decifradores do enredo, ambos os títulos têm uma conotação mais comercial, funcionando como chamarizes, por se tratar do nome de um escritor conhecido alternado a dois adjetivos quase antagônicos.

Na verdade, a peça é mais uma reflexão do autor sobre a controvertida natureza humana e seus limites. O personagem Edgard encerra as contradições e influências de um homem simples num meio hostil, pressionado pelas limitações sociais, uma

súbita promessa de ascensão e o peso de uma frase atribuída a Otto Lara Resende que norteará o rumo de sua vida até o final: "O mineiro s̄o ē solidário no c̄ncer."¹³⁹

Funcionário subalterno da empresa do milionário Dr. Werneck, Edgard é surpreendido por um pedido do genro do patrão para que se case com a filha deste, como saída aparente e elegante para o fato da jovem rica ter perdido a virgindade num violento estupro de cinco negros.

Humilhado pelo futuro sogro, que ressalta o fato dele ter sido contínuo da empresa como garantia de respeito ao casamento-negócio, Edgard martela dentro de si a frase apocalíptica, capaz de abrir as portas da permissividade total às criaturas humanas. Afinal, se a humanidade e fraternidade se restringem à hora do c̄ncer e da morte, onde os motivos para a vida digna e retidão de caráter?

Há que se considerar também o fato de o pai do protagonista ter morrido pobre, louco, sem recursos para o próprio enterro. A mãe, sofrida e cansada de tanta penúria, reforça a frase maldita, exigindo do filho a aquiescência de todas as condições no intuito de melhorar de vida.

Na pintura realista do suburbano, a sorte não vem como prêmio e, sim, com altos jur̄s. Para atingi-la, Edgard deve esquecer o amor por Ritinha, casar com uma moça violentada a quem não ama e ainda submeter-se a toda sorte de humilhações por parte do sogro-patrão.

Anteposto (ou justaposto) à frase do Otto, vem o cheque de cinco milhões de cruzeiros que Dr. Werneck usa para medir o caráter de Edgard. Este passa a arder entre dois fogos: de um lado a mensagem do total desvirtuamento da humanidade; de

outro a solução para todos os seus problemas materiais, desde que renuncie aos valores éticos e morais que, a duras penas, ainda conservava. Em torno dessa difícil decisão - acreditar na frase e aceitar o cheque ou descrever de ambos e continuar sua luta - é que a trama vai girar até o fim.

Na descrição das personagens femininas, reencontramos antigas personagens, transmutadas em alguns pontos, porém fortemente fixadas nos tópicos referenciais da dramaturgia rodriguiana.

Ritinha - professora de um colégio de freiras, sustenta a mãe e três irmãs, que deseja ver casadas "de véu e grinalda" a qualquer preço... para depois suicidar-se: "- Escuta. Deixa eu falar. Você escreva. Pode escrever. Quando minhas irmãs se casarem. E minha mãe morrer. Então sim. Ai eu estarei livre. E vou me matar. Ah, vou! E vou morrer queimada, como essas do jornal. Essas que tocam fogo no vestido. (Com alegria cruel) - Quero morrer negra!" 140

Morte condizente com a "heroína" que se propôs a ser.

O mesmo tema de Os 7 Gatinhos é aqui utilizado às avessas. Naquela peça, as irmãs prostituem-se para preparar um rico enxoval à Silene (última virgem da família desmascarada no final). Em Bonitinha é Ritinha quem se prostitui para livrar a mãe da cadeia e sustentar a "pureza" das irmãs. Num expressionismo contundente, Nelson não forja outra saída à mulher pobre e bonita que precisa ganhar dinheiro, a não ser a prostituição. São mulheres que se doam sem prazer, com um objetivo claro e, muitas vezes, altruísta - mas não se entregam totalmente. É o caso de Ritinha, por exemplo, prostituída há bastante tempo e tendo reservado para o Amor (no caso, Edgard)

seu primeiro êxtase sexual, "(gritando) – Nunca tive prazer com homem nenhum! Você vai ser o primeiro."¹⁴¹

Na pintura da personagem aparecem vários temas já desenvolvidos em outras peças, como o do chefe de sua mãe, mau-caráter e aproveitador, seduzindo a menina com a promessa da absolvição da mãe – o que não acontece.

É contracenando com Ritinha e suas irmãs num bacanal de grã-finos por ele organizado, que Dr. Werneck mostra sua face mais abjeta, promovendo uma curra pública das mocinhas e oferecendo-se para pagar a cirurgia de reconstituição do hímen – como garantia de um casamento nos padrões da época (com a noiva "virgem").

Mais uma vez é ressaltada a mulher-objeto: usada, lacera-da e reconstituída, a fim de ser doada "inteira" a outro homem. É o poder de denúncia do autor e não sua convicção. Nelson Rodrigues pinta a sociedade e as relações humanas com um naturalismo que beira o grotesco, talvez com o intuito real de chocar a opinião pública e acordar consciências para os fatos em que é mais cômodo ignorar.

Na outra ponta do conflito são as máscaras que caem, mostrando o lado podre que se oculta sob a riqueza e a distinção.

Peixoto-genro do Dr. Werneck – traído abertamente pela mulher, num lampejo de consciência, confessa-se apaixonado pela cunhada – Maria Cecília – e mentor do estupro por ela mesma solicitado, a fim de realizar seus desvios sexuais. Julgando-se por demais apodrecido, bem como a sua amada, acaba com a vida dos dois, num posicionamento reconhecível no teatro de Nelson Rodrigues – a impossibilidade de redenção e construção de seus personagens mais negativos.

Mesmo os que sobrevivem sentem necessidade de auto-punição. Dr. Werneck, no auge da orgia suicida em que derruba seus últimos valores, declara a todos: "~- Eu estou me despedindo. Estou dando adeus. Adeus às minhas empresas, aos meus cavalos! Cavalos, adeus! Nós vamos morrer. Tudô vai morrer. E você (dirige-se a Ritinha). Você vai dançar nua. Mas antes, me xinga! me dá na cara!" ¹ **ii142**

Como bem observa Sábato Magaldi em sua introdução ao volume 4 do Teatro Completo, "outras personagens já haviam expresso a falta de auto-estima, que exigia castigo. Citem-se, só de Os Sete Gatinhos, Noronha, que deseja ser chamado de contínuo; Aurora que, ao entregar-se, quer que Bibelot a xingue e lhe bata na cara; e Dr. Bordalo que, dispondo-se a possuir Silene, adolescente que viu nascer, pede a Aurora, irmã dela, para lhe cuspir no rosto. A velha, antes de Werneck, havia rogado que lhe cuspissem na cara. O Negro, na curra da Maria Cecília, diz a ela: "Ou tu me acha negro? Então, me xinga de negro!" E o milionário se reequilibra ao voltar para casa, onde a mulher o espera, chamando-o "meu amor". D. Lígia insiste sempre em que Werneck ostenta aparência de maldade, quando no fundo é bom. Nelson timbra em preservar a transcendência, depois de saturar o homem na abjeção."¹⁴³

A personagem de Maria Cecília lembra Silene de Os 7 Gatinhos e Ivonete de Viúva, Porém Honesta. Todas puras, inocentes, desnorteadas e tão pateticamente virgens, que não seria mesmo possível ser real tamanha virgindade..O pai e a mãe garantem a Edgard que a menina (recém saída do colégio interno), mesmo depois do incidente, continua sendo a menina mais pura, que nem mesmo sabe onde fica, por exemplo, a Praça Mauá

ou a Rua do Ouvidor. Até que ponto os pais de todas essas virgenzinhas acreditam realmente na sua inocência e a partir de quando resolvem acobertá-las é que não fica fácil perceber. O que parece é existir um acordo mudo e tácito, onde os valores morais (aparentes) devem ser mantidos a qualquer preço, mesmo que, para isso, os olhos e ouvidos devam se fazer cegos e moucos.

A esposa do Dr. Werneck — D. Lígia — não foge à regra das grã-finas apáticas e resignadas, sem nenhum poder de decisão, absolutamente dominadas pelo marido-tirano, refugiadas em suas orações. Apesar da passividade, ou por causa dela, não raro essas matronas põem no mundo filhas rebeldes, depravadas e fortes como Tereza e Maria Cecília, criadas à imagem e semelhança do pai. As verdadeiras "bonitinhas, mas ordinárias".

A morbidez confessa do autor atinge, nessa peça, um de seus ápices com o encontro amoroso, de Ritinha e Edgard numa cova do Cemitério São Francisco Xavier. Um signo que pode levar a muitos significantes, desde a falta de poder aquisitivo até o encontro da vida e da morte no ato de amor.

Temas e chavões peculiares à obra de Nelson reafirmam-se nesta peça. Entre eles o desejo de Edgard de ter (como Zulmira de A Falecida), na morte, o que não conseguiu em vida — um enterro pomposo. A grã-fina como sendo a única mulher limpa, porque nem transpira. A doida pacífica da família — D. Bertta, que só anda para trás e nem reconhece as filhas. A condição de contínuo como a mais degradante na vida de um homem.

O rubor como qualidade em extinção: "Imagina. O Edgard é o único sujeito que ainda se ruboriza no Brasil." ¹⁴⁴ As alu-

sões pejorativas aos médicos ginecologistas, testemunhas da nudez de todas as mulheres." Os médicos quando tiram suas casquinhas e as clientes protestam, eles dizem: - "Neurótica! Neurótica! Eu tenho a minha saída! Digo que você é uma neurótica. Ou vigarista."¹⁴⁵

A desmistificação da família patriarcal, nas palavras de Peixoto: "- Você diz que eu estou bêbado. Mas escuta. Toda a família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo. Está ouvindo, Edgard?"¹⁴⁶

A tendência suicida das mulheres: "RITINHA (violenta) - Eu tenho a mania do suicídio! Só não me matei, ainda, porque tenho a minha mãe e as minhas irmãs. Por isso! Mas se você não quiser me ouvir, eu me atiro. Atiro debaixo do ônibus. Você duvida?"¹⁴⁷

O sarcasmo em relação à psicanálise: "WERNECK - É o seguinte. Isso aqui é psicanálise. De galinheiro, mas é. Para a mulher, a psicanálise é como se fosse um toque ginecológico -- sem luva! Outra mulher!"¹⁴⁸

Um desfecho otimista sela uma nova tendência na dramaturgia rodriguiana - o primeiro final feliz encontrado em suas peças. Mesmo com o duplo assassinato de Peixoto e Maria Cecília, prevalece a esperança da integridade moral do homem, na recusa de Edgard à frase e ao cheque, bem como no seu desejo de, caminhando de mãos dadas com Ritinha, poder apreciar o renascimento do homem no nascer do sol.

"RITINHA - Olha o sol!

EDGARD - O sol! Eu não sabia que o sol era assim! 0
sol!"¹⁴⁹

Toda Nudez Será Castigada (1965) foi a décima quinta peça de Nelson Rodrigues, que encerrou por nove anos a obra cênica do autor, só retomada em 1974 com Anti-Nelson Rodrigues. O gênero indicado - "obsessão em três atos" - define o clima da peça, embora não conste nos compêndios de estética teatral.

A exemplo de Vestido de Noiva, Valsa nº 6 e Boca de Ouro, cuja trama é desenvolvida a partir de "flash-backs", Toda Nudez também resume-se à narrativa de Geni em uma fita cassete deixada ao marido para ser ouvida depois de sua morte. O vínculo com a realidade passa a ser o gravador, que traz à cena os personagens e fatos evocados pela memória de Geni.

Numa técnica já anteriormente utilizada pelo autor nas peças citadas, a história inicia pelo fim, para a ele retornar, atando as duas pontas, no final do terceiro ato. Tudo começa com Herculano chegando em casa e recebendo da empregada Nazaré (que o criara) um presente deixado por Geni. É uma fita onde estão gravados todos os conflitos da história, desde o seu início até o ato trágico em que ela resolve se suicidar.

Como em geral se verifica na dramaturgia de Nelson Rodrigues, não há economia de personagens, embora todos (doze) tenham seu papel bem delineado no contexto.

Uma família patriarcal: decadente como as demais da sua época - vive em seu seio o apodrecimento tão explorado pelo autor desde Álbum de Família, onde o bem e o mal se sucedem entre os membros da mesma, que se desintegram por não se inte-

grarem ao contexto social.

O médico da família e o padre confessor constituem a moldura do quadro familiar, único contacto com o mundo exterior. Esse fato, aliás, é bem peculiar às famílias patriarcais que, ao médico e ao padre, entregavam os cuidados do corpo e da alma.

Herculano funciona como o chefe da família, que é composta por ele, um irmão arruinado que vive às suas custas (Patrício), o filho Serginho de dezoito anos e três tias solteironas encarregadas de zelar pela "moral familiar". Apesar de nem nome possuírem, sendo designadas apenas como Tia nº 1, nº 2 e nº 3, elas fazem as vezes do coro (usado nas tragédias gregas), censurando, incentivando ou opinando sobre tudo e todos, simultaneamente. A família depende financeiramente de Herculano, que acaba de ficar viúvo e encontra-se em profunda depressão. O fato preocupa as tias, o filho e o irmão, que vêem ameaçada a estabilidade familiar. Radical, preconceituoso e moralista, Herculano — até viubar — traçou sua vida numa linha reta. Com a morte da esposa (câncer no seio) cai em protração profunda, preocupando as tias e sendo escarnecido pelo irmão: "— Mas titia! A senhora não achava bonito o viúvo que se mata? Viúvo que tem tanta saudade da mulher, que mete uma bala na cabeça?"^^®

Ao que a Tia nº 2 rebate: "Herculano é o chefe da família. Não pode morrer."**151**

Toda a trama, maquiavelicamente elaborada por Patrício, deve-se a um fato relatado por ele logo no início da peça, quando a Tia nº 3 o acusa de odiar o irmão. "PATRÍCIO (com evidente ironia) — Mas odiar sem motivo? Ele nunca me fez

nada! S5 na minha falência é que Herculano podia ter evitado tudo com um gesto, com uma palavra. (Incisivo) Mas não fez o gesto, nem disse a palavra. E eu fui pra cucuia! (Ofegante) Mas são águas passadas!"^^^

As Tias insistem com Patrício para que ele vá buscar o Padre Nicolau, na tentativa de amenizar o desgosto de Herculano. Ele, no entanto, prefere pedir a ajuda de Geni, uma prostituta sua conhecida "que estudou até o Científico". Preocupado em não perder o patrocínio do irmão, que "esculhamba mas solta a erva". Patrício diagnostica o problema como falta de mulher: "(exaltando-se) — Eu sou o cínico da família. E os cínicos enxergam o óbvio. A salvação de Herculano é mulher, sexo! (Triunfante) Para mim, não ha ^oóbvio mais ululante!" 153

A prostituta mostra-se cética, duvidando que falte mulher a um homem moço e rico. Mais uma vez intervém Patrício, com sua psicologia de homem experiente e depravado: "— Você parece burra! Eu não digo qualquer mulher. Quer saber de uma coisa? De cada mil mulheres, só uma não é chata sexual. Novecentos e noventa e nove são chatérrimas."154

Patrício pede à Geni uma fotografia onde ela posa nua. Seu plano é mostrá-la a Herculano, quando ele tivesse bebido bastante do uísque que levaria junto. E diagnostica: "(berando) — Geni, meu irmão é um casto. E o casto é um obsceno. Essa fotografia vai ser um tiro!"^^^

De certa forma, Herculano confirma o diagnóstico de Patrício, quando este lhe oferece a bebida: "(num crescendo) — Beber? Ah, você quer que eu beba? Sabendo que eu não posso tocar em álcool? Eu só bebi uma vez, aquela vez. Você viu como eu fiquei. (Agarra o irmão pela gola do paletó) Bêbado, eu

posso ser assassino, incestuoso. Agora você vai dizer, na minha cara - vai dizer se gosta de mim! (Os dois irmãos estão cara a cara.)"^^^

Herculano acaba bebendo, olhando a fotografia e procurando Geni, com quem permanece trancado por 72 horas. Durante o idílio, confessa-lhe que tinha nojo das varizes da mulher, das coxas separadas e do banho de assento tomado antes de dormir. Refeito do porre, nega as acusações e passa a ofender a prostituta: "(cortando) --Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!"^^^

Em contrapartida, recuperando o auto-domínio, enaltece a esposa morta: "(veemente) - Mas compreendeu? A mulher que morreu de uma ferida no seio - é a coisa mais sagrada, mais sagrada".¹⁵⁸

Para Geni que já trazia o estigma da morte por um câncer no seio (praga que sua mãe lhe rogara quando ainda era menina), a hipocondria acentua-se e ela começa a identificar-se com a esposa morta de Herculano.

Referindo-se ao filho, ele o descreve como um jovem de 18 anos, avesso a toda e qualquer manifestação sexual, mesmo no casamento, e com um complexo de Édipo bem declarado - a ponto de tentar o suicídio quando a mãe morreu.

Herculano tenta manter-se afastado de Geni, mas não consegue. Preconceituoso demais para assumi-la e desafiar a família e a sociedade, prefere mantê-la num lugar discreto e com ela viver um "caso" à margem da vida.

Ainda desta vez será Patrício quem dará as cartas, influenciando Geni no sentido de negar-se a Herculano até que ele a despose.

Durante o idílio com Geni, Herculano alivia o luto e passa a "pôr talco nos pés". Os sinais de mudança são percebidos pelo filho que o interpela e cobra. Afinal, o pai quase morrera de desgosto quando sua mãe se fora. "SERGINHO (quase doce) —■ Eu, então, pensava: — meu pai se mata e eu me mato. Uma noite, vim até a porta do seu quarto. Eu vinha pedir ao senhor para morrer comigo. Nós dois. Mamãe queria que eu morresse e o senhor morresse. (Num rompante) Mas o senhor não se "matou". "159

Na sua pureza de homem casto, Herculano encontra-se dividido entre os deveres familiares, a postura rígida de homem público e os prazeres que obtém com Geni. Pressionado de ambos os lados, está procurando uma saída para o impasse, quando uma tragédia precipita os fatos.

Novamente Patrício usa de sua maquiavélica influência, desta vez com Serginho montando um esquema para que este veja o pai e Geni juntos, nus, em cenas íntimas na casa onde se encontram. Desesperado, Serginho sai dali e se dirige para um bar, onde bebe, envolve-se em uma briga e vai parar na cadeia.

As situações-limite dos personagens rodriguianos estão bem nítidas nessa peça. Não há o meio-termo, o normal (dentro de um contexto estabelecido de normalidade) ; o meio-casto; o meio-cínico; o meio-herói; o meio-vilão. Todos eles o são ao extremo e mergulham profundamente em suas características, beirando o grotesco.

Dessa forma, não basta Serginho ir a um bar, beber e brigar —coisas que nunca fizera. É preciso que algo de mais terrível lhe aconteça — como ser violado por um ladrão boliviano, companheiro de cela.

A loucura, o homossexualismo, a prostituição, a morte... enfim, todos os fatos que ocorrem um dia encontram-se latentes nas personagens, prestes a aflorar de um momento para outro. Herculano pressente o fato, quando diz a Geni: "— Você não entende. (Vivamente) Tenho medo que esse menino. Geni, há entre nós e a loucura um limite que é quase nada. Não quero que meu filho enlouqueça! Não quero que ele sofra."¹⁶⁰

Por outro lado, parece difícil enxergar o óbvio, justificando as palavras de Patrício de que só os cínicos e os profetas enxergam.

Na descrição que Herculano faz de Serginho para Geni encontram-se frases como estas: "Esse menino conversa com um tumulto." "O garoto não se despe. Só não tem pudor das tias. Até hoje, é sempre uma tia que dá banho no Serginho, com as outras assistindo." "Não faz vida sexual. Não conhece nem o prazer solitário." "Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher, nunca — de repente, começou a vomitar de nojo de sexo." "Um menino que não sai do cemitério." Implicitamente, estava delineada uma personalidade controvertida para um jovem de 18 anos, no entanto, nenhum dos familiares (ã exceção, talvez, de Patrício) enxergava o óbvio.

A violência sexual sofrida na cadeia derrubou os tabus que o mantinham afastado do mundo e jogou-o abruptamente na realidade. Envolvido em outro plano diabólico de Patrício, o garoto exige que o casamento do pai com Geni se realize, para que possa traí-lo com ela, vingando a mãe de forma espetacular.

Nos braços da madrasta — numa relação incestuosa movida pelo complexo edipiano — Serginho transforma-se num homem normal. Até que faça sua real opção — a de seguir numa longa

viagem, ao lado do homem que o violentara — o ladrão boliviano.

Seus objetivos chocam-se com os de Geni, que se apaixonara perdidamente por ele. Informada pelo sádico Patrício dos planos reais do enteado, Geni resolve dar cabo da própria vida, deixando uma confissão gravada para Herculano, numa tentativa de vingança post-mortem.

Um estudo detalhado das personagens de Toda Nudez Será Castigada daria, por si só, um amplo campo de trabalho. Como meu objetivo nesse primeiro capítulo se restringe a traçar um panorama da dramaturgia rodriguiana, não irei me deter nas minúcias da mesma, preferindo traçar-lhes as características de uma forma mais abrangente, ainda que não superficial.

A castidade de Herculano; o mau-caratismo de Patrício; a rigidez espectral das Tias; a inocência doentia de Serginho; a religiosidade repressora do Padre; o liberalismo militante do Médico e, por fim, a prostituição letrada de Geni compõem um riquíssimo pano de fundo para todas as ocorrências e conflitos da trama engendrada pelo autor.

Pontos-chave do teatro de Nelson são também aqui registrados, como a ironia aos homens e instituições públicas — o delegado pendurado ao telefone com a amante, justifica a libertação do ladrão boliviano: "— Polícia coisa nenhuma! O senhor não conhece a nossa Justiça! A Polícia prende e a Justiça solta! Apareceu aqui o advogado, um desses advogados — com habeas corpus. (Arquejante) A Lei é cheia de frescuras! (...) Ora, meu caro! (Incisivo) Polícia é verba! Não temos xadrez, temos que improvisar um xadrez! Não há pessoal, nem espaço. O senhor já viu um depósito de presos? Vale a pe-

na. Outro dia, o senhor não leu no jornal? Fizeram com um cego a mesma coisa, deram uma curra no cego! E era cego, fumava maconha, mas era cego. Policia é verbal" ¹⁶¹

Mesmo não sendo um teatro de denúncia, o autor expõe ironicamente os problemas sociais, de maneira a despertar consciências ou, pelo menos, chamar a atenção para os fatos.

É de conhecimento público a aversão de Nelson Rodrigues pelo teatro engajado, que usa o texto para fazer política ou formar opiniões. Suas "alfinetadas" têm mais o sabor do registro do que da acusação, mesmo porque ele não poupa oportunidades de manifestar sua convicção anti-ideológica. É o Padre da peça quem diz: "— Socialista, comunista, trotsquista, tudo dá na mesma. Acredite: — só o canalha precisa de uma ideologia que o justifique e absolva..." ¹⁶²

Se o tema principal de Bonitinha, mas Ordinária foi uma frase realista: "O mineiro só é solidário no câncer"; em Toda Nudez a religiosidade do autor manifesta-se numa outra certeza: "HERCULANO — Eu acho que se Deus existe, existe. Sim, se Deus existe o que vale é a alma."^^^ Num outro momento, Herculano contesta o materialismo do médico, que diz acreditar no homem: "— Está certo, está certo! Eu também. No homem, sim. (Vivamente) Mas, doutor, o senhor me desculpe. Se tirarem do homem a vida eterna, ele cai de quatro, imediatamente... A vida eterna está com o senhor, mesmo contra a sua vontade!" ¹⁶⁴ É o médico, por sua vez, quem irá externar outra sólida convicção do autor: "— É o homem, sempre o homem, Herculano. Não há, nunca houve o canalha integral, o pulha absoluto. O sujeito mais degradado tem a salvação em si, lá dentro." ¹⁶⁵

Na tessitura de Geni veremos enriquecido o perfil da mulher no teatro de Nelson Rodrigues, tanto pelo que ela significa quanto por sua linguagem definidora de algumas características femininas.

Já no início do primeiro capítulo tomamos conhecimento de que, apesar de prostituta, ela estudou até o científico, não topa qualquer parada por dinheiro e tem uma cisma - a de que morrerá de câncer no seio, como uma tia que ajudou a cuidar.

Tentando explicar a Herculano porque se tornara prostituta, Geni diz: "- Foi minha mãe, quando eu tinha 12 anos. Um dia minha mãe me mandou comprar não sei o quê. Nem me lembro... Eu me demorei. E quando cheguei, minha mãe gritou: - "Tu vai morrer de câncer no seio!" Minha própria mãe me disse isso. Você ainda se admira que eu tenha caído na zona? Toda mulher já foi menina. Eu, não. Eu posso dizer de boca cheia que nunca fui menina."¹⁶⁶

Sobre essa tentativa de se auto-explicar, Simone de Beauvoir assim discorre: "{...} É ingênuo perguntar que motivos levam a mulher à prostituição; não se acredita mais hoje na teoria de Lombroso, que assimilava as prostitutas aos criminosos e via em ambos degenerados; é possível, como afirmam as estatísticas, que de uma maneira geral o nível mental das prostitutas esteja um pouco abaixo da média e que algumas sejam francamente débeis mentais: as mulheres cujas faculdades mentais são retardadas escolhem amiúde um ofício que não exija delas nenhuma especialização; mas em sua maioria elas são normais, algumas muito inteligentes. Nenhuma fatalidade hereditária, nenhuma tara fisiológica pesa sobre elas. Na verdade, em um mundo atormentado pela miséria e pela falta de trabalho.

desde que se ofereça uma profissão, há quem a siga; enquanto houver polícia e prostituição, haverá policiais e prostitutas. (...) Perguntam: Por que a escolheu ela? A pergunta de veria ser antes: Por que não a teria escolhido?"^^^

Geni tem opinião formada sobre as mulheres e, por mais de uma vez, manifesta-a para Herculano.

"— Vocês homens são bobos! Está pensando o quê da mulher? A mulher pode ser séria, seja lá o que for. Mas tem sua tara por alguém. (Muda de tom) Olha as minhas mãos como estão geladas. Segura, vê. (Ofegante) Geladas!" **168**

"— (...) A mulher mais séria do mundo. Pode ser a mais séria e não pode viver sem homem!" **169**

Conserva e acalenta a ilusão de que um amor, sentimentos nobres e verdadeiros, possam afastá-la da prostituição. Quando tomou conhecimento da violência sofrida por Serginho, desistiu de abandonar Herculano: "GENI: --Eu não abandono o homem que está por baixo! (Na ânsia de convencê-lo) Ninguém me conhece, mas eu me conheço. Herculano, eu preciso ter pena. O meu amor é pena. Eu estou morrendo de pena. Juro, Herculano! Pena de ti e do teu filho!" **170**

Todas as exigências anteriores caem por terra diante do instinto maternal sensibilizado:

"GENI (chorando) — Vou ser tua criada, criada do teu filho! Vou lavar chão, mas não saio. Herculano! Não saio daqui, até o fim da minha vida! E não quero nada— ouve, Herculano, ouve! — não quero nada senão um prato de comida e um canto pra dormir!" **171**

Conseguindo a aquiescência da família para se casar com

Herculanp, Geni recebe das "Tias" os mais favoráveis comentários, numa clara representação da opinião pública, influenciável e maleável, de acordo com as conveniências. Recrimina a Tia nº 1: "— Então, não repita, nunca mais que Geni foi da zona. Geni se casou virgem."¹⁷²

Conhecendo o amor verdadeiro, através do enteado, opera-se nela a transformação que pregava:

"GENI — Sou outra mulher, por sua causa. Eu não prestava. Mudei, você não sente que eu mudei? Te juro! Quer ver uma coisa? Ontem, eu saltei do automóvel e caiu um frasco de perfume que eu tinha acabado de comprar. Então, sem querer, eu disse: — merda. Não era nem palavrão. Se você soubesse a vergonha, o remorso que eu tive. Vergonha, remorso, por nós, pelo nosso amor. Depois que eu conheci o amor, eu não quero ser prostituta nunca mais!"^{^^^}

Seria o inédito da recuperação, da redenção da pessoa na implacabilidade do destino na dramaturgia rodriguiana. Caso Geni conseguisse manter seu amor correspondido, talvez uma nova mulher nascesse no lugar da que cometeu tantos erros. Mas não foi o que aconteceu. Perdendo Serginho para o ladrão boliviano, rompem-se as frágeis estruturas de Geni que vê, no suicídio, a única forma de anular sua vida definitiva e absolutamente. Tudo que fora na vida o fora sem paixão, sem motivos fortes, sem dedicação. Criada sem amor, estudara muito para ser nada e pouco para ser alguém; prostituíra-se sem grande vocação, assim como deixara a prostituição por um casamento semi-arranjado. Serginho fora o grande motivo de sua vida, a própria justificação da mesma. Perdendo-o, Geni perde sua identidade, a ponto de pôr fim à vida, vingando-se do único

homem que a amara, maldizendo a família dele e seu próprio corpo; renegando sua existência num túmulo anônimo. Estas são suas últimas palavras na gravação deixada a Herculano:

"GENI — Teu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram no mesmo avião, no mesmo avião. Estou só, vou morrer só. (Num rompante de ódio) Não quero nome no meu túmulo! Não ponham nada! (Exultante e feroz) E você, velho corno! Maldito você! Maldito o teu filho e esta família só de tias. (Num riso de louca) Lembranças ã tia machona! (Num último grito) Malditos também os meus seios!"¹⁷⁴

A Serpente (19 78) foi a última peça escrita por Nelson Rodrigues. Os planos de dramaturgo eram de encerrar sua produção teatral com uma auto-biografia em nove atos, para ser apresentada em três noites consecutivas. Seria o desfecho grandioso de uma obra ímpar. Problemas de saúde impediram-no de realizar esse sonho e A Serpente acabou sendo a peça final -de sua carreira, sem os méritos prováveis e a concentração de uma auto-biografia, todavia realizando igualmente um sonho do autor. Numa entrevista concedida ao Jornal da Tarde (20 de outubro de 1978) , diz Nelson: "Um autor sempre tem mais de uma peça na cabeça. Fica adiando esta ou aquela e a ordem cronológica acaba não sendo tão cronológica assim. É mais um arbítrio do autor. Quando eu ia fazer o Vestido de Noiva já tinha A Serpente na cabeça. Optei pelo Vestido, que foi decisivo na minha carreira teatral. Podia ter feito A Serpente logo depois, mas fiz o Álbum de Família. Depois saiu o Anjo Negro. O interessante é que meu interesse pela Serpente sempre foi profundíssimo."¹⁷⁵

O tema da peça — a história de duas irmãs vinculadas ao mesmo homem — já tinha sido explorado em outras obras do autor, ganhando em A Serpente uma conotação de tema principal.

Algumas mudanças são percebidas desde as primeiras peças até esta última (aliás, não poderia ser diferente). Mais ousado em relação ao sexo e ao tratamento dispensado a ele, abordando, já de início, problemas modernos (para a época) como a separação de casais e a cohabituação por motivos financeiros.

Ao contrário das queixas machistas de peças anteriores, deparamo-nos com uma jovem esposa que guardara a virgindade para o marido e precisara deflorar-se com um lápis, pela impotência do mesmo.

O rapaz puro, igualmente virgem, que não conhece nem o "prazer solitário" (como Serginho de Toda Nudez), mostra-se impotente com a esposa só conseguindo ser homem quando se abjeta, se animaliza, liberta-se dos tabus na cama da lavadeira, "crioula das vendas triunfais". Tal qual os rapazes das famílias patriarcais que eram normalmente iniciados na vida sexual pelas empregadas da casa, Décio só se considera apto para a vida conjugal depois de manter relações com a crioula. Dizendo palavrões, comentando obscenidades, ele solta a libido e só então decide assumir a esposa: "(...) Mulher idiota, escuta: — foste testemunha da minha impotência. Agora sou outro. Você conheceu um Décio que não existe mais. Com a mulher que arranjei, eu dei quatro sem tirar." ¹⁷⁶

Que Lígia sentisse desejo e não fosse amada, ele não questiona. Volta, após a experiência extra-conjugal que adquirira, com o intuito de retomar a esposa do mesmo modo que a deixara. É claro que ele é enxotado por Lígia e, principalmente, por

Paulo — o cunhado — que já o estava substituindo.

Numa síntese redutora, porém necessária, sabemos que duas irmãs profundamente unidas apaixonam-se e casam-se no mesmo dia, indo morar juntas num apartamento dado às duas pelo pai, como presente de casamento.

Já na lua-de-mel evidencia-se uma diferença gritante; enquanto uma era amada ao êxtase todas as noites, a outra mantinha-se virgem diante de um marido impotente.

Depois de um ano de desacertos, Paulo e Lígia decidem separar-se. Lígia, completamente desorientada, ameaça suicidar-se para fugir às frustrações constantes de sua vida de casada.

Num despreendimento surpreendente e questionável, a irmã Guida oferece o marido Paulo por uma noite a Lígia, a fim de mostrar-lhe uma forma de apego e valorização à vida.

Como seria previsível, o tiro sai pela culatra, com Paulo e Lígia envolvendo-se profundamente, a ponto de desejarem livrar-se de Guida.

É óbvio que as coisas não acontecem nesse ritmo, apesar da peça ser escrita em um só ato.

As transformações sucedem-se aos poucos, modificando os relacionamentos e preparando o terreno para o desfecho trágico.

O casal perfeito — Paulo e Guida — vai-se deteriorando, corroído pela dúvida e pelo ciúme. A paixão arrefece, a ponto de Guida cobrar de Paulo; "— Eu quero que você não se esqueça que sou a mulher amada todos os dias. E, de repente, você passa uma semana, toda uma semana, Paulo."¹⁷⁷

O pacto de morte é tratado primeiramente pelas irmãs e depois pelo casal. O medo de morrer sozinho, sempre presente, faz com que o candidato a suicida ordinariamente busque uma companhia dentre as pessoas que ama. "LÍGIA - (...) Morrer sozinha, não. Sozinha eu não quero morrer."¹⁷⁸

A crueza dos fatos - o adultério incestuoso de Paulo - somados às cobranças constantes de Guida e às insinuações de Lígia, provocam o desfecho de certa forma coerente com a vida e os atos dos personagens.

Planejando a própria morte desde crianças, envolvidas pelo mesmo homem e igualmente amadas por ele, as irmãs sonham; dormindo e acordadas com a morte da outra, como forma de desfrutar plenamente dos carinhos e atenções de Paulo.

A surpresa no desenlace fica por conta de ter sido Paulo a assassinar a esposa, empurrando-a pela janela do 12º andar e da reação de Lígia, entregando-o à polícia sob a acusação de assassinato.

Apesar da extrema concisão da peça e do ritmo cinematográfico da composição, com economia dos diálogos e progressão vertiginosa dos acontecimentos, nada impede de se ver em A Serpente "uma síntese do universo rodriguiano. Nela, a análise psicológica atinge requintes de delicadeza. A tragédia carioca se manifesta na violência da paixão desencadeada, até o assassinio final. E o cerne da história remonta ao mito. Bonitinha, mas Ordinária elegeu a tentação a que submetem Edgard em signo para que se instaure a transcendência humana. O tema volta em Toda Nudez Será Castigada; Patrício tenta Herculano, despertando-lhe a sedução pela mulher. E a tentação expressa em A Serpente coloca os protagonistas em face da tragicidade

existencial, quando o homem encara o abismo que define a sua frágil natureza."179

Neste panorama das dezessete peças que compõem a produção teatral de Nelson Rodrigues busquei traçar uma moldura consistente, onde se evidencia um universo coeso, com um fio condutor de unidade bem delineado. Sobre ele repousa meu , objetivo principal — as personagens femininas, oscilando entre três planos, tripartidas em sua unidade, de acordo com as situações que enfrentam ou necessitam compreender.

Buscando uma amostragem significativa, onde pudesse:.. ■ melhor demonstrar minha tese, elegi ALAÍDE (Vestido de Noiva) , MOEMA (Senhora dos Afogados) e ZULMIRA (A Falecida) como representantes do rico universo feminino da dramaturgia rodriguiana. Não obstante, reconheço estarem implícitos na constituição destas grandes protagonistas os caracteres de todas as outras personagens principais ou secundárias, excluídas de análise minuciosa, não por irrelevância, mas tão somente para uma melhor delimitação do objeto:;

Assim, encontraremos imbuídas nos próximos capítulos, ainda que de forma semi-anônima, também Silene, Geni, D. Guigui, Lígia e Guida, Selminha, Ritinha, Dorotéia, Judite, D. Senhorinha, Sônia e tantas outras.

O mesmo direi das situações-limite, dos chavões, das obsessões, dos temas onde o homem, a família e a sociedade sempre desempenham o papel principal.

As linhas dramáticas mudaram formando os três grandes blocos mencionados no início do capítulo. O cerne, entretanto, permanece o mesmo, com as influências externas e internas

sofridas pelo autor no decorrer de sua longa produção.

De A Mulher Sem Pecado até A Serpente transcorreram 40 anos. E não há como negar similitudes entre Lídia e Lígia (coincidentemente nomes tão parecidos da primeira e da última mulher criada pelo autor); entre as razões maiores do conflito, repousadas no amor, no ciúme, nos motivos mais profundos do ser humano. É o mesmo Nelson, 40 anos mais velho, mais experiente, mais sofrido, porém sempre, genial, reconhecidamente inventor.

NOTAS

1. Nelson Rodrigues - Teatro Completo - Organização e Introdução de sábado Magaldi. Volume 1: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1981.
2. O Reacionário - Memórias e Confissões. Nelson Rodrigues. Record, 1977. p.131.
- 3- A Mulher sem Pecado - Teatro Completo - p.77-
4. Ibidem, p.73.
5. Ibidem, p.76.
6. Ibidem, p.71.
7. Ibidem, p.95.
8. Ibidem, p.70.
9. Ibidem, p.69.
10. Ibidem, p.55.
11. Ibidem, p.55.
12. "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." Memórias de Nelson Rodrigues, p.128.

13. A Mulher sem Pecado - Teatro completo, p.80.
14. "Dois meses depois, Dr. Alceu Fialho passa na minha casa. Viu minha filha, fez todos os exames. Meia hora depois, descemos juntos. Ele estava de carro e eu ia para a TV-Rio; ofereceu-se para levar-me ao Posto 6. No caminho, foi muito delicado, teve muito tato. Sua compaixão era quase imperceptível. Mas disse tudo. Minha filha era cega." (O Reacionário, p.50).
15. A Mulher sem Pecado -- Teatro completo, p.87.
16. O Reacionário, p.337.
17. O Segundo Sexo, Simone de Beauvoir, volume 1, p.234.
18. Ibidem, p.234.
19. O Reacionário, p.130.
20. Ibidem, p.140.
21. Ibidem, p.147.
22. Ibidem, p.352.
23. Teatro Completo, volume 1, p.22.
24. Valsa nº 6 - Teatro completo, volume 1, p.198.
25. Ibidem, p.196.
26. Ibidem, p.203.
27. Ibidem, p.204.
28. O Reacionário, p.103.
29. Flor de Obsessão - Mário Guidarini, p.53.
30. O Segundo Sexo, Simone de Beauvoir, volume 2, p.89.
31. Viúva, Porém Honesta - Teatro completo, volume 1, p.227.
32. Ibidem, p.240.
33. Ibidem, p.248.
34. Ibidem, p.252.
35. Ibidem, p.254.
36. Ibidem, p.262.
37. Ibidem, p.268.

38. "Agora que a vi (a peça) no palco em ensaios sucessivos, 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. Há um momento em que Oswaldinho, o possesso, ouve de Joice: "Você ainda vai pisar o chão que seu pai pisou." Aí está toda a chave do personagem e da própria peça. Isso quer dizer que há em cada um dos homens e das mulheres que sofrem no texto uma violenta nostalgia da pureza. É como se eu dissesse: o degradado absoluto não existe e em cada um de nós há um santo enterrado como sapo de macumba. Esse santo pode explodir a qualquer momento. No fim, o espectador sai certo de que Oswaldinho é um falso canalha. O seu momento final é esse instante de São Francisco de Assis que todos nós levamos nas entranhas." Teatro Completo, volume 1, p.33.
39. Anti-Nelson Rodrigues, volume 1, p.280.
40. Ibidem, p,304.
41. Ibidem, p.277.
42. Ibidem, p.281.
43. Ibidem, p.313.
44. Flor de Obsessão, Mário Guidarini, p.54.
45. Anti-Nelson Rodrigues - Teatro Completo, vol. 1, p.289.
46. Ibidem, p.299.
47. Flor de Obsessão, Mário Guidarini, p.59.
48. Anti-Nelson Rodrigues, Teatro Completo, vol. 1, p.331.
49. "Com Vestido de Noiva, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o, e para sempre. Não há nesta observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há, simplesmente, o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois a partir de Álbum de Família - drama que se seguiu a Vestido de Noiva - enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será este? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim - "desagradável". Numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável", "peças desagradáveis". No gênero destas, incluí, desde logo, Álbum de Família, Anjô 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 platéia. (Revista Dionysos, nº 1, 1949).
50. O Reacionário, p.148.
51. Teatro Completo, volume 2, p.16.

52. Ibidem, p,55,
53. Ibidem, p.56,
54. Ibidem, p,56.
55. Ibidem, p,57,
56. Ibidem, p.59,
57. Ibidem, p.59.
58. Ibidem, p.63.
59. Ibidem, p.64.
60. Ibidem, p.66.
61. Ibidem, p.61.
62. Album de Família - Teatro completo, vol. 2, p.10 2
63. Anjo Negro - Teatro completo, vol. 2, p.125,
64. Ibidem, p,167.
65. Ibidem, p.143.
66. Ibidem, p.145.
67. Ibidem, p.150.
68. Ibidem, p.16 7.
69. Ibidem, p.179.
70. Ibidem, p.173.
71. Ibidem, p.179.
72. "Não acreditamos que a vida tal como é e tal como a fizeram para nós seja razão para exaltações. Parece que através da peste, e coletivamente, um gigantesco abscesso, tanto moral como social, é furado; e assim como a peste, o teatro existe para furar abscessos coletivamente." ARTAUD , O Teatro e seu Duplo, p.4 4.
73. Flor de Obsessão, GUIDARINI, p.111.
74. Anjo Negro - Teatro Completo, vol. 2, p.192.
75. Ibidem, p.31.
76. "Dorotéia" - Teatro Completo, vol. 2, p.201.
77. Ibidem, p.205.
78. Ibidem, p.206.
79. Ibidem, p.216.

80. Ibidem, p.228.
81. Ibidem, p.231.
82. Ibidem, p.242.
83. Ibidem, p.239.
- 83A. Ibidem, p.253.
84. Teatro Completo, vol. 3, p.7.
85. Teatro Completo, vol. 3, p.7.
86. Ibidem, p.11.
87. "A Falecida" - Teatro Completo, vol.3, p.69.
88. Ibidem, p.71.
89. Ibidem, p.79.
90. Ibidem, p.111.
91. O Reacionário, p.148.
92. O Segundo Sexo, vol. 2, p.146.
93. Perdoa-me por Me Traíres - Teatro Completo, vol. 3, p.166,.
94. Ibidem, p.171.
95. Ibidem, p.160.
96. Ibidem, p.163.
97. Ibidem, p.179.
98. Os Sete Gatinhos - Teatro Completo, vol. 3, p.30.
99. Ibidem, p.190.
100. Ibidem, p.194.
101. Ibidem, p.195.
102. Ibidem, p.201.
103. Ibidem, p.206.
104. Ibidem, p.208.
105. Ibidem, p.218.
106. Ibidem, p.221.
107. Ibidem, p.225.
108. Ibidem, p.251.

109. Teatro Completo, vol. 3, p.36.
110. Boca de Ouro – Teatro Completo, vol. 3, p.261.
111. Ibidem, p.263.
112. Ibidem, p.263.
113. Ibidem, p.265.
114. Ibidem, p.266.
115. Ibidem, p.267.
116. Ibidem, p.269.
117. Ibidem, p.273.
118. Ibidem, p.279.
119. Ibidem, p.288.
120. Ibidem, p.289.
121. Ibidem, p.291.
122. Ibidem, p.298.
123. Ibidem, p.297.
124. Ibidem, p.297.
125. Ibidem, p.300.
126. Ibidem, p.305.
127. Ibidem, p.312.
128. Teatro Completo, vol. 4, p.100.
129. Ibidem, p.15.
130. O Reacionário, p.359.
131. O Beijo no Asfalto – Teatro Completo, vol. 4, p.100.
132. Ibidem, p.190.
133. Ibidem, p.141.
134. Ibidem, p.141.
135. Ibidem, p.142.
136. Ibidem, p.146.
137. Ibidem, p.149.
138. Ibidem, p.152.

139. Bonitinha, mas Ordinária? — Teatro Completo, vol. 4, p. 250.
140. Ibidem, p.320.
141. Ibidem, p.325.
142. Ibidem, p.316.
143. Teatro Completo, vol. 4, I.23.
144. Ibidem, p.274.
145. Ibidem, p. 306.
146. Ibidem, p.295.
147. Ibidem, p.303.
148. Ibidem, p.312.
149. Ibidem, p.326.
150. Toda Nudez Será Castigada — Teatro Completo, vol. 4, p. 161.
151. Ibidem, p.162.
152. Ibidem, p.162.
153. Ibidem, p.165.
154. Ibidem, p.169.
155. Ibidem, p.166.
156. Ibidem, p.170.
157. Ibidem, p.172.
158. Ibidem, p.174.
159. Ibidem, p.189.
160. Ibidem, p.197.
161. Ibidem, p.213.
162. Ibidem, p.202.
163. Ibidem, p.215.
164. Ibidem, p.228.
165. Ibidem, p.230.
166. Ibidem, p.179 .
167. O Segundo Sexo, vol. 2, p.324.

168. Toda Nudez, p.193.
169. Ibidem, p.203.
170. Ibidem, p.216.
171. Ibidem, p.216.
172. Ibidem, p.231.
173. Ibidem, p.234.
174. Ibidem, p.238.
175. Teatro Completo, vol. 4, p.41.
176. A Serpente - Teatro Completo, vol. 4, p.74.
177. Ibidem, p.77.
178. Ibidem, p.80.
179. Ibidem, p.47.

,CAPÍTULO II

A LINGUAGEM COMO EXPRESSÃO DAS TRÊS FACES DA MULHER RODRIGUIANA

"A arte do teatro não é nem a interpretação dos atores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; ela é formada dos elementos que a compõem: do gesto que é a alma da representação; das palavras que são o corpo da peça; das linhas e das cores que são a realidade do cenário; do ritmo que é a essência da dança."

(GORDON CRAIG. In: Iniciação ao teatro, sábado Magaldi, p.57)

Ainda que o conteúdo subjetivo, a temática propriamente dita da dramaturgia de Nelson Rodrigues suscite e motive toda sorte de estudos, os elementos estruturais sobre os quais repousam as idéias, precisam ser devidamente levantados, sob pena de desalicerçar o trabalho.

A falta de uma formação acadêmica, se não diminui a importância de sua obra, dificulta bastante a elaboração de um quadro teórico para estudá-la. Tentarei um certo ecletismo em minha análise, procurando métodos e autores que se encaixem com as peças escolhidas, sem, contudo, amarrá-las, tal qual camisas-de-força, não lhes possibilitando o menor movi-

mento.

Partindo da hipótese de que tanto a dramaturgia de Nelson Rodrigues quanto cada peça e ainda cada personagem feminina está intrinsecamente dividida pelo autor em três planos, esse será o primeiro corte (ou recorte) que realizarei nas peças-objeto de meu estudo, a fim de estabelecer a unidade estrutural que logrei encontrar.

sábato Magaldi, crítico teatral que talvez mais se tenha dedicado a estudar Nelson Rodrigues, divide sua dramaturgia (com a aprovação do autor) em três blocos, o que já pressupõe uma tríplice abordagem de temas. ^

Peças Psicológicas, Peças Míticas e Tragédias Cariocas constituem, assim, a primeira grande divisão estrutural, baseando-se a mesma na temática das peças. De cada um desses blocos retirei para meu estudo uma peça-chave (na minha concepção) e de cada peça se sobressairá uma personagem feminina, não por acaso sempre a protagonista de toda a trama.

VESTIDO DE NOIVA (1943) pertence ao primeiro bloco, conforme divisão supracitada, que se poderia também chamar primeiro plano. Nas Peças Psicológicas encontramos a busca da memória e o rompimento da consciência para apreender os processos do subconsciente. ALAÍDE é a mulher em três planos dessa primeira peça a ser analisada.

A própria condição de moribunda propicia uma desvinculação da consciência procurando, na memória, meios de minimizar sua agonia.

Já no primeiro ato confundem-se os sons do acidente com a chegada de Alalde no bordel de Mme Clessi. O subconsciente aflora vigorosamente tão logo rompem-se os entraves que a man-

tinham presa à realidade.

A divisão interna sugerida nas outras mulheres é bem nítida nesta peça onde, inclusive, os planos são delimitados pelo autor, como se vê na primeira rubrica:

j:

"(Cenário - dividido em três planos: 1º plano: alucinação; 2º plano: memória; 3º plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas.)" ²

Senhora dos Afogados (1947) inclui-se no segundo plano - o das Peças Míticas, onde Nelson Rodrigues mergulha no inconsciente primitivo indo aos arquétipos abstratos da natureza humana.

Imagens coletivas de uma determinada época, cujos motivos eram comuns a povos inteiros. ^ Nesse "mergulho" ao inconsciente primitivo o autor permite e se permite a revelação de imagens míticas através da atividade do inconsciente. ^

Relacionada por vários estudiosos à Electra Enlutada, trilogia de Eugene O'Neill e à Oréstia, trilogia de Ésquilo, devido à semelhança da fábula e dos caracteres das três tragédias, escritas e encenadas em épocas bem diversas e sofrendo as influências do tempo e dos acontecimentos que as cercaram quando da sua criação, Senhora possui basicamente a mesma temática de Album de Família, peça inaugural deste segundo plano: o mito do incesto, a patologia das relações familiares e a inescapabilidade de vida humana.

Os desejos incestuosos descritos por Freud encontram terreno propício nas personagens deste bloco, pessoas reprimidas, egoístas e arcaicas, cuja disposição inconsciente alcança os limites do brutal e do perverso. ^

Os erros, acertos e desatinos são cometidos dentro do clã familiar e a vida não tem escape. Nada desvia a personagem de sua trajetória, nem existe a possibilidade de mudança ou renúncia. A reação inconsciente, paralisando a ação consciente, é também a responsável pelo desfecho catastrófico das peças. ^

MOEMA representa magistralmente a mulher desse bloco.

No terceiro plano encontra-se A FALECIDA (1953), escolhida entre as Tragédias Cariocas, que marcam a passagem ao mundo objetivo, ao estudo das relações humanas no seu atrito consciente. ZULMIRA, embora tripartida como as outras duas, guarda uma clara predominância do real, evadindo-se ao imaginário apenas quando já não encontra soluções para suas mazelas.

Acomoda-se às circunstâncias porque, segundo sua própria experiência demonstra, não existe outra possibilidade.

Inserida num contexto mais objetivo, orienta-se de acordo com os dados que o mundo exterior lhe fornece, praticamente zerando sua subjetividade e não se permitindo grandes vãos. No momento em que "cria" seu mundinho particular, violando as leis da vida e da moral vigentes, afunda-se com tudo que a cerca.

Apesar de pertencerem a planos diferentes, as três peças são caracterizadas e subtituladas pelo autor de tragédias.

Partindo desse pressuposto e, no intuito de bem caracterizar esse gênero, busquei em vários autores a melhor definição do mesmo. Concluí que muitos estudiosos e pensadores adicionaram ou corrigiram a definição clara e precisa da tragédia, emitida por seu teórico mais profundo - ARISTÓTELES - Tais "acréscimos" só têm conseguido obscurecer ou alterar aquele

que, de todos, continua a ser o conceito mais exato:

"É a tragédia a representação duma ação grave, de alguma extensão e completa, em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a cararse própria dessas emoções." (Aristóteles. A Poética Clássica, p.24),

Pierre-Aimé Touchard ressalta ainda na tragédia a importância do "grau de tensão", não necessariamente triste; o que encontramos abundantemente em Nelson Rodrigues,

Referindo-se à tragédia diz que "o gênero, longe de definir-se exclusivamente por seu caráter de alegria ou de tristeza e pela natureza do sentimento que desperta, parece residir sobretudo no "grau de Tensão", exaltação, triste ou alegre, da expressão¹ dramática,"

O temor, a alegria, o grotesco, o sublime, enfim, todas as características reconhecidas no teatro rodriguiano e relacionadas em outros pontos deste trabalho, constituem a intensidade da obra,

ERIC BENTLEY, em seu livro A Experiência Viva do Teatro, fornece uma linha metodológica bastante coerente com os meus objetivos e com um fio de unidade adequado à minha análise. Dele farei uso até o ponto em que método e objeto se adequarem.

Não tentarei colocar o teatro rodriguiano numa forma que a ele não se amolde, tampouco forjarei situações e exemplos com o intuito de cumprir todos os passos da teoria. Um lastro firme e adequado nesse capítulo das linguagens e estruturas é a meta que irei perseguir.

Iniciarei pelo ENREDO das peças, mais no sentido de caracterizá-lo do que propriamente descrevê-lo. Segundo Bentley, a análise do material do enredo só poderá começar quando for isolada alguma unidade menor que a "vida", de preferência uma unidade característica do teatro.

"A análise do material do enredo só poderá começar quando for isolada alguma unidade menor que a "vida", de preferência — uma vez que o nosso tema é o enredo no teatro — uma unidade característica do teatro, em particular. (...) Se o enredo é um edifício, os tijolos de que está construído são acontecimentos, ocorrências, sucessos, incidentes.*"⁸

Nesta unidade situa-se a tripartição da mulher rodri-guiana, oscilante entre os três planos (Realidade, Memória e Alucinação).

Esta é a unidade básica que busquei nos enredos analisados .

Na análise do enredo temos que considerar ainda o espectador (no caso o leitor), uma vez que nem sempre o que se caracteriza como dramático, passível de representação para uns, o é também para os outros.

O material escolhido (ou recolhido 1) pelo dramaturgo para o enredo de suas peças tanto pode ser tirado de grandes mitos e personalidades famosas quanto do quotidiano de pessoas simples. E obterem idêntica relevância. Assim, tanto a aristocrática MOEMA, quanto a burguesa ALAÍDE e a suburbana ZULMIRA forneceram ao autor fartos subsídios para seus próprios enredos.

Édipo, Electra, coros, máscaras, bicheiros, prostitutas... todos forneceram ao autor material farto e diversifi-

cado para compor os enredos de seu teatro, como pode-se observar na trajetória descrita no Capítulo I.

Oriundas de classes sociais distintas, tradições familiares delimitadas inclusive pela época e poder aquisitivo diferenciado (percebido nas descrições das casas e das vestes), as três mulheres fundem-se em uma - única - quando protagonizam a história em que se inserem.

VIRGINIA WOOLF referiu-se certa vez à novelística como um prolongamento do âmbito da nossa bisbilhotice⁹. O drama, sendo em geral um fenômeno mais violento, poderia ser considerado uma ampliação do âmbito do escândalo. Ambos os gêneros testemunham o amor humano à informação que diga respeito a outros seres humanos, particularmente àquele tipo de informação que, normalmente, é retido ou negado; e o dramaturgo é não só, como em muitas outras coisas, um extremista, um homem que, noutras circunstâncias, poderia ter sido um bisbilhoteiro ou um espião da polícia.

Reiterando a premissa de que a arte dramática está radicada à natureza humana, que se deleita com infortúnios e desastres, ARISTÓTELES acrescenta que se poderá ter prazer na simples imitação desses infortúnios e desastres. Mas a simples imitação - a imitação tão simplesmente empreendida - jamais produzirá um enredo. Segundo Bentley, o abismo entre a vida tal como é e a vida nas narrativas dos mestres dramáticos é tão profundo que poderemos duvidar se alguma vez será transposto. Dificilmente surpreende: o fato de algumas pessoas suporem que a vida real pode ser completamente menosprezada.

Conclui o autor que há um meio caminho entre a vida e o enredo, e isso é história.. Se possuímos uma boa porção de

incidentes, tudo o que precisamos para deles fazermos uma história é a palavra "e".^®

O enredo é artificial e a sua matéria prima muito primária. Modernamente, muito desse artificialismo está se diluindo com a extinção das ações violentas e atos heróicos. Contempla-se, hoje, a possibilidade de criar um enredo a partir do quotidiano, sem perder as características de arte, sem deixar de encantar pela imitação da vida.

O Naturalismo, o Expressionismo e o Simbolismo buscaram, na última década do século XIX, a realização de um drama sem enredo, substituindo-o pela concepção documentária. Nelson Rodrigues, em diversas situações, faz uso de artifícios que sugerem uma influência desse tipo, quando "invadem" o palco quadros que crescem na parede, speakers, homens e mulheres inatuais, repórteres, compondo um enredo menos fechado, menos escravizado estruturalmente às características anteriores, sem extremar-se às novas tendências que pretendiam dele prescindir.

O enredo da peça VESTIDO DE NOIVA não obedece a uma cronologia fácil de relatar, pois os planos da memória, realidade e alucinação se intercalam, fragmentando a narração. Um resumo simplista, procurando coordenar os fatos, empobrece o próprio enredo, mas válida a tentativa de caracterizá-lo.

ALAÍDE, a protagonista, "roubou" da irmã Lúcia o namorado Pedro e se casou com ele. Antes do casamento, quando a sua família mudou para outra casa, Alaíde descobriu no sótão as roupas e o diário de MADAME CLESSI, uma mundana que havia sido assassinada por um adolescente no começo do século e com essa

história povoou de fantasia seu cotidiano que não a satisfazia, identificando-se com ela.

Um acidente de trânsito conduz Alaíde a uma mesa cirúrgica, em estado grave, onde sua alucinação a impele para Madame Clessi. Os planos da memória e da alucinação confundem-se na mente perturbada da moribunda, vindo a própria Madame Clessi ajudá-la a esclarecer fatos verídicos que se misturam aos alucinatórios.

Com a morte de Alaíde, a irmã Lúcia enche-se de remorsos, mas supera-os e casa-se com o viúvo, seu antigo namorado.

O móvel do conflito de Vestido de Noiva é o amor de duas irmãs pelo mesmo homem, tema abordado também em outras obras do autor, como demonstrei / no Capítulo I.

O repúdio à realidade, haja vista a notória preponderância da memória e alucinação; a imagem cruel dessa mesma realidade; a ironia feroz; o sadismo no amesquinhamento do real e o grotesco, misturado ao gosto do desagradável são recursos utilizados por Nelson Rodrigues para qualificar pejorativamente a realidade, num estilo peculiar.

Em Vestido de Noiva, Alaíde é a própria espectadora de sua história, presidindo toda a trama. Os planos da memória e alucinação passam-se no seu subconsciente.

SENHORA DOS AFOGADOS continua a sondagem pelo autor do inconsciente primitivo, iniciada em Álbum de Família, com a qual, segundo ele mesmo, enveredou pelo caminho de um teatro que se poderia chamar "desagradável", porque "são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia." **11**

Trilhando conscientemente o caminho inverso do sucesso da crítica e bilheteria, Nelson Rodrigues seguiu a trajetória iniciada em A MULHER SEM PECADO e aprofundada em VESTIDO... DE NOIVA. A trajetória inexorável no inconsciente primitivo do homem onde, mesmo sem conhecimentos psicológicos profundos, são ressaltados ou impulsos, as latências e os complexos re-freados pelo consciente e pelo código ético e moral vigente. Os motivos psicológicos, abordados no bloco de peças anterior que, aos poucos, rasgam o véu da consciência e liberam as fantasias, teriam mesmo que desembocar no inconsciente.

Segundo Sábato Magaldi, SENHORA DOS AFOGADOS é uma paráfrase da obra norte-americana ELECTRA. ENLUTADA,¹² facilmente observável pela quebra da unidade do cenário para fins idênticos, uma vez que a trilogia de O'Neill transcorre em treze atos, dentro e fora da mansão dos Mannon, sendo apenas um na popa de um navio, onde ocorre o desenlace. Senhora dos Afogados é realizada em três atos e seis quadros na casa dos Drummond, menos um quadro que se realiza num café do cais, igualmente para um acerto de contas.

A maior parte da peça acontece no plano da realidade ou de uma memória recente. Os motivos que regem os atos reais, entretanto, situam-se na alucinação.

MOEMA, a personagem central, é a verdadeira "Senhora dos Afogados" pois afogou as duas irmãs e induziu o irmão a também afogar-se. Dissimulada, cruel e ardilosa, tem uma fixação doentia no pai e ódio da mãe.

Uma interpretação psicanalítica de Moema mostra que, quando ela tenta destruir a imagem da mãe frente ao pai e ao irmão, instiga-os a matar a própria mãe. Dessa forma, ela pode-

rá ser o que tanto almeja: a única mulher dentro de casa. Ao fazer isso, ela perde a sua imagem, olha-se no espelho e nada vê refletido: é a perda da própria identidade.

Do ponto de vista filosófico, esse desaparecimento da identidade pode ser explicado através da idéia do absoluto — ao se tornar a única mulher dentro de casa, Moema se torna a mulher "absoluta", que não pode ser comparada a nenhuma outra, nem pode ser individualizada.

Na ânsia de encarar todas as mulheres ou "a mulher", na realidade ela se fecha e se condena a viver somente uma pequena faceta, um único papel da mulher — de esposa, amante e amada.

Pelas partes constitutivas do enredo, com a liberação do inconsciente num contexto antagônico, o desfecho dramático da trama não foge ao esperado, parecendo mesmo o único viável.

A textura dos personagens, diluindo seus próprios contornos em movimentos profundos, tensionando com a rigidez das normas sociais vigentes, havia de desembocar, necessariamente, numa destruição irreversível.

A FALECIDA já pertence a um outro plano da dramaturgia de Nelson Rodrigues, embora conservando as características que constituem a unidade indivisível de sua obra, exaustivamente descritas no capítulo anterior.

Depois do mergulho, cada vez mais profundo, às raízes do inconsciente, Nelson emerge do quotidiano de uma grande cidade e seus personagens já não sairão, como nas peças anteriores, das camadas mais favorecidas da classe média.

Um casal - TUNINHO e ZULMIRA - compõe a peça fundamental da trama. Ele desempregado, ambos sem perspectivas, com a diferença que Zulmira, com sua sensibilidade feminina, inquieta-se muito mais com a situação em que vivem e procura dar vazão às suas angústias, buscando alternativas.

Dentro do novo contexto sócio-cultural, surge a figura da cartomante e a inevitável ameaça quanto a uma "possível rival". Depois dessa "consulta", Zulmira muda seu comportamento e agrava-se seu já precário estado de saúde. Tuninho, vivendo e respirando futebol, nem se apercebe das transformações que ocorrem na companheira.

A monotonia, as dificuldades financeiras, a falta de perspectivas de melhora e o desligamento do marido acabam por afastar Zulmira dele e propiciar o encontro dela com Pimentel, de quem se torna amante.

O aviso da cartomante sobre uma mulher loura, fazem com que a prima e vizinha (loura) Glorinha venha a se tornar mais uma obsessão para Zulmira, principalmente quando aquela deixa de cumprimentá-la.

Muito doente, com acessos de tosse que o marido, ocupado com a escalação do seu time para o próximo jogo, ignora, as novas situações contribuem para que Zulmira espere e passe a desejar a própria morte, talvez numa expectativa de realização ou redenção. O complexo de culpa pela traição vai-lhe corroendo os pulmões enfraquecidos e a morte desponta para ela como uma doce alternativa.

O médico a examina de graça, porém sem o menor rigor científico, nem sequer percebendo a doença. E os lamentos de Zulmira caem no vazio.

Nesse ponto, quando antevê o fim próximo, o cérebro de Zulmira passa a reagir e a planejar seu próprio enterro num ritmo doentio. Abandona a acomodação na tentativa de roubar da vida o que puder, querendo ser grande e importante na morte como jamais logrou ser em vida.

Um enterro de classe, rico, faustoso – passa a ser a prioridade número um de sua existência. Quando se esgotam as possibilidades de conseguir realizar seu último sonho "decentemente", Zulmira confessa ao marido a traição e o incumbe de tirar os quarenta mil do amante para pagar os luxos funerários com que sonha.

Morta Zulmira, Tuninho chantageia Pimentel e dele arranca a quantia estipulada. Só que compra para a ex-mulher o caixão mais barato e nenhum outro tipo de adereço. E nem comparece ao enterro. Leva consigo todo o dinheiro para o estádio de futebol, a fim de apostar no seu time preferido.

Continuando a trajetória através dos aspectos de uma peça ressaltados por Bentley, passo agora à análise do Personagem. Segundo Renata Pallottini, "(...) O personagem é um . determinante da ação, que é, portanto, um resultado de sua existência e da forma como ela se apresenta. O personagem é o ser humano (ou um ser humanizado, antropomorfizado) recriado na cena por um artista-autor, e por um artista ator."^^

Diz ainda a autora que, para a construção do personagem, o autor reúne e seleciona traços distintivos do ser – ou de seres – humano, traços que definam e delineiem um ser ficcional, adequado aos propósitos do seu criador. ¹⁴

Ora, à primeira vista parece que o material colhido — ou recolhido — por Nelson Rodrigues para construir Moema, Alaíde e Zulmira pouco ou nada teria, em comum e apenas serviria aos seus propósitos em cada peça onde elas se inserem.

Mergulhando, outrossim, mesmo em baixa profundidade nas três personagens, logo encontramos um fio condutor único, apenas iluminado em pontos diferentes no trajeto de cada uma. Em resumo, o esquema é o mesmo, as características vitais existem em todas, apenas as "cores" diferem, de acordo com o contexto onde estão inseridas.

Moema, Alaíde e Zulmira possuem o mesmo núcleo — uma trd. partição básica que as impele ora para a memória, ora para a realidade ou a alucinação. Oscilam entre estes três planos de acordo com os apelos da trama e seu próprio suporte no enfrentamento das situações. Se Moema, por exemplo, consegue fixar-se por mais tempo na realidade, é porque possui uma estrutura psico-emotiva mais forte. Zulmira só passa ao plano alucinatório quando esgota suas tentativas de triunfos reais. E Alaíde, pela situação delicada de ter a vida por um fio, prioriza os planos da memória e da alucinação, entre outras coisas para fugir à realidade cruel que está vivendo.

Bentley divide as ..personagens naquelas que são verdadeiros Seres Humanos ou Seres Humanos Verossímeis e nas Personagens Tipo, que seria uma Coisa Má. As primeiras reagiriam, viveriam e falariam realmente. As últimas teriam seu destino pré-fixado, traçado, não surpreenderiam. Seriam adequadas à comédia e à farsa, muito embora as tragédias também contêm muitas personagens do gênero tradicionalmente conhecido como tipos.

Prosseguindo em sua classificação, Bentley subdivide a personagem Tipo em Tipo e Arquétipo¹⁶ quando as tradicionais personagens fixas tipificam coisas maiores, cujas características são mais do que idiossincrasiais. "São mitos (diz ele), e os seus criadores encontram-se entre os maiores inventores de mitos."¹⁷

Os mitos gregos oferecem um material perfeito para impor essa compreensão, como a ELECTRA de Ésquilo, de O'Neill, de Sartre e de Nelson Rodrigues.

Nas peças analisadas, assim como em toda a dramaturgia rodriguiana, percebe-se uma visível preponderância das personagens Tipos e Arquéticas, padronizadas de um modo fascinante sempre com a presença de um Vilão tradicional, que serve o propósito tradicional dos vilões nos enredos dramáticos, ou seja, conduzir a Ação para a catástrofe. ALAÍDE em Vestido de Noiva, MOEMA em Senhora dos Afogados e ZULMIRA em A FALECIDA cumprem essa missão, muito embora a repartam, de certa forma, com outras personagens, igualmente arquéticas, tipificando, entretanto, coisas menores, possuindo suas fraquezas e excentricidades.

Assim, em Vestido de Noiva, a já falecida Madame Clessi é também um arquétipo, palmilhando o destino de Alaíde de um outro plano (Memória). Moema, além de arquétipo, encaixa-se nas características do vilão que conduz a ação e os personagens a um destino infernal. Zulmira faz o mesmo com a própria vida, rendendo-se ao infortúnio na redenção da morte.

No moderno drama psicológico há uma tendência de supervalorizar os indivíduos acima dos tipos. A concepção aristotélica já subordinava a personagem ao enredo.¹⁸

IBSEN, moderno dramaturgo psicológico, justifica a relevância que dá às suas personagens, relatando como e porque reescreve três vezes as suas peças antes de considerá-las prontas. Assim detalha ele:

" (No primeiro rascunho) senti como se tivesse com as minhas personagens o grau de convivência que se adquire numa viagem de trem: as pessoas conhecem-se e batem papo sobre isso e aquilo. Com o seguinte... eu conhecia as personagens pouco mais ou menos como qualquer pessoa as conheceria após algumas semanas de permanência numa estância balneária: fiquei conhecendo os traços fundamentais de seus caracteres bem como suas pequenas idiossincrasias; contudo, resta ainda a possibilidade de que eu possa estar redondamente enganado nalgum aspecto essencial. No último rascunho, eu coloquei-me finalmente no limite do conhecimento: conheço minha gente através de uma estreita e prolongada associação — são meus amigos íntimos, não me desapontarão, vê-los-ei sempre como agora vejo." ¹⁹

Nelson denota semelhante cuidado com suas personagens, retiradas do "laboratório" de suas colunas diárias dos jornais, dos dramas e tragédias familiares, do arguto senso de observação e da sensibilidade para entender e descrever as paixões humanas.

Em alguns pontos, também algumas personagens de Nelson Rodrigues fogem à tipificação habitual e conseguem surpreender, libertando-se da ação. Ainda assim não conseguem causar uma surpresa absoluta, pois parecem ter seu destino traçado desde a sua criação e até mesmo antes dela, uma vez que se repetem a cada peça, sób disfarces distintos.

O relevo dado ao Destino pelo autor provoca uma sensa-

ção de fatalismo em toda a sua obra, negando a suas personagens toda e qualquer possibilidade de transformação. E a idéia do "destino dentro dos homens" é que viabiliza os incestos e dramas notadamente nos primeiros momentos de sua dramaturgia, onde tudo acontece dentro dos homens e no microcosmo familiar.²⁰ Num outro momento, o que acontece mais freqüentemente a nível de mudança é o próprio enredo que promove, instigando a personagem a mudar seu procedimento e, de certa forma, surpreender. É o caso de ZULMIRA (A Falecida), que é conduzida a trair e se autopunir, desejando e fantasiando sua própria morte, fato pouco esperado no início da peça. No cotidiano de pessoas simples e pobres, mesmo considerando uma alma de mulher jovem e sensível, a acomodação ou frustração sem maiores conseqüências seriam desenlaces presumíveis. No entanto, a personagem dá um giro de 360° e torna-se atuante, mesmo que em seu próprio malefício. É a força do arquétipo cum prindo o seu destino.

Tuninho, por sua vez, não consegue fugir ao seu arquétipo e acompanha o drama da mulher, do primeiro ao último quadro, direcionado unicamente aos seus valores - imutáveis - no caso, os amigos, a bebida e a paixão pelo futebol.

MOEMA - o grande arquétipo de Senhora dos Afogados mantém-se dentro dos padrões esperados durante toda a trama, caracterizando o mito de Electra²¹ na obsessão pelo pai e na descendência aristocrática, de família de renome e bem sucedida, viabilizando os complexos atribuídos aos grandes mitos e solucionados nas formas diversificadas de incestos.

"MOEMA (numa euforia) - 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!"²²

D. Eduarda, a mãe, é uma mulher linda, apegadíssima ao único filho homem e mantém uma relação conflituosa com Moema, na disputa por Misael.

"D. EDUARDA— Minha também!... Minha! Eu também estou me vingando...

Deles, todos!... Daquela casa, e dos parentes, vivos e mortos... Do meu marido! Da minha filha! E me vingo também de mim mesma... Me vingo da minha própria fidelidade... (novo tom, dolorosa) Só não me vingo do meu filho... Dele, não. Tam_
vém e 'o unico...²³

A AVÓ, matriarca dos Drummond, tem um pudor exagerado, vergonha do próprio corpo e ficou doida ao presenciar o assassinato da prostituta pelo filho Misael.

"AVÓ —^ 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?... Ou despes teu busto diante do espelho para namorá-lo? Responde! "⁴

Nesta peça, as personagens secundárias equivalem-se num nível só superado pela protagonista. Misael Drummond — o patriarca; Paulo — o noivo de Moema e filho ilegítimo de Misael; Madame — avó do Noivo e mãe da prostituta assassinada; Sabiá — ancião que rege o coro das mulheres do cais; Vendedor de Pentas — única testemunha dos dois crimes de Misael e ainda os Vizinhos; o Coro das Mulheres e o Mar são personagens importantes e ativas na trama. Ao contrário de outras peças pos-

teriores e mesmo anteriores que privilegiavam o "texto secundário" (comentado mais adiante), Senhora dos Afogados possui uma psicologia cabal das personagens e, em mais de um caso, superior, resultante antes dos seus atos e palavras que de explicações do autor. Este esconde-se quanto possível ou só se mostra numa ou noutra observação de passagem rápida e incisiva, principalmente através das rubricas e marcações indicadas para o ator.

ALALDE — protagonista de Vestido de Noiva — é a primeira mulher em três planos de nosso estudo. Mescla-se à Madame Clessi na alucinação, rivaliza com Lúcia (sua irmã) na memória e agoniza numa sala de cirurgia na realidade.

Como se, num tabuleiro, dispusesse as peças ao seu bel prazer e jogasse sozinha o jogo da sua vida, das suas recordações e das suas fantasias. Embora oscilando entre um e outro plano, Alaíde, na verdade, paira acima dos três planos, sai de dentro de si mesma para contemplar-se nas várias situações.

"ALALDE (âgoniadà): --- Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente (num lamento) • É uma mistura!"²⁵

Pedro é o noivo da memória, o namorado da alucinação e o marido da realidade. Assassino (direta ou indiretamente) de Alaíde — motivo central do drama, embora sem grande destaque no mesmo.

Lúcia, a irmã e rival, igualmente de pouca relevância no desenrolar dos fatos. Aliás, pouca constância, mas bastante influência no destino da protagonista.

"MULHER DE VÉU - Você roubou meus namorados. Mas eu lhe vou roubar o marido, (acintosa) Só isso!

(...)

Você pode morrer, minha filha. Todo mundo não morre!"²⁶

Os pais e a sogra de Alaíde funcionam quase como uma "mo³. dura" para as cenas familiares. Aparecem, mas não influem no desenrolar da trama.

Os repórteres conduzem a realidade, descrevendo o estado de Alaíde após o atropelamento e indicando a reação das pessoas, bem como a conduta dos médicos e familiares durante o incidente.

As prostitutas, os jornalheiros e os homens e mulheres inatuais constituem referenciais de época, de tempo e de espaço, bem como porta-vozes da opinião pública.

"MULHER INATUAL- Dizem que tinham combinado morrer juntos. Na hora, ela não quis. Ele então...

(...)

- Dizem tanta coisa! A gente nunca sabe!"²⁷

Os médicos, com seu linguajar e frieza peculiares, dão um toque ainda mais realista ao plano da realidade.

"1? MÉDIGO - Aqui é amputação.

29 MÉDICO - Só milagre.

19 MÉDICO - Serrote."²⁸

Alaíde e Mme. Clessi fundem-se numa mesma história em planos e épocas diferentes, realizando uma troca contemplativa de suas próprias histórias, através do plano da memória.

"CLESSI (inquieta) - Seria tão bom que cada pessoa morta pudesse ver as próprias feições! Eu fiquei muito feia?

ALAÍDE - O repórter disse que não. Disse que você estava linda.

CLESSI (impressionada) - Disse mesmo? Mas... (pausa, com o olhar extraviado) E o talho no rosto? (abstrata) Uma punhalada no rosto não é possível! Foi navalhada, não foi? (noutro tom) Eu queria tanto me ver morta!"²⁹

Em VESTIDO DE NOIVA tudo tem escape seguro e sofre todo tipo de transformação quando se mudam os planos para a memória ou a alucinação.

Na obra de Nelson Rodrigues, os personagens indivíduos, que se transformam e reagem de acordo com a situação, são os coros, repórteres, speakers, testemunhas da ação. Até os retratos crescem nas paredes de acordo com as circunstâncias (Álbum de Família); o coro tira e põe as máscaras (Senhora dos Afogados), muda o tom o repórter, muda de voz o speaker dependendo da notícia. Reagem, em suma, como indivíduos comuns. A diferença entre estas e as "grandes" personagens reside no fato de que estas podem ser completamente "explicadas", ao passo que aquelas são sempre enigmáticas, circundadas de escuridão.

Se pode parecer, com essa definição, que se esgota o assunto, valhe dizer ainda que nem todo o caráter misterioso deixa de ter seu lado cristalino, assim como os indivíduos concretos são igualmente passíveis de redefinição.

Toda a ênfase que se possa dar ao estudo das personagens está assentada no fato de que, no dizer de Antonio Cândido,

elas constituem a totalidade da obra teatral, que flui através delas.³⁰

Prosseguindo a trajetória pelos aspectos relevantes de uma peça de teatro, no afã de melhor explorar estruturalmente os textos-alvo do estudo, chego ao DIÁLOGO – parte onde melhor se evidenciam as linguagens utilizadas pelo autor na construção de suas personagens.

Para Nelson Rodrigues a linguagem, o diálogo, a palavra enfim, possui uma relevância notória, pois constitui a mola mestra da ação, resolvendo situações, criando suspense, dúvida, amargura ou propiciando saídas cômicas, às vezes satíricas ou grotescas.

SENHORA DOS AFOGADOS prima por uma grande amplitude de instrumentos de expressão, em concentração quase monumental e apta a atingir a platéia por todos os pontos sensíveis. A tragédia se exprime em diálogos de fluidéz lírica, como comprovam os seguintes trechos: "D. Eduarda (sem ouvir ninguém) – Parecia ter febre em redor dos olhos e dos cabelos... A febre subia pelos cabelos..."³¹

"– O mar em torno, às vezes é louro, outras vezes verde, azul. As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam têm nos pés sandálias de frescor."³²

"– Vamos... Leva-me... Para bem longe, para onde nem o sonho de meu marido possa me alcançar..."³³

As linguagens, em Señhora: dos Afoga:dos têm funções variadas. Encontramos, por exemplo:

ordem: "-- Fala." (Moema para Paulo)

pedido : "— Não me deixes só... Não me abandones... Vem, Moema," (Misael para Moema)

relato : "— Então a senhora sua mãe correu pela praia com os braços sem mãos, estendidos,.. " (Vendedor de Pentas para Moema)

ameaça : "— Nunca mais verás a própria imagem... Nunca mais..." (Vendedor de Pentas para Moema)

quejando ; "Não posso viver mais. Não posso viver, sabendo que minha mãe, a mulher que me gerou, vai sofrer sempre..." (Paulo para Moema).

Qualquer tipo de recorte que se faça do texto salienta Moema, protagonista carismática que administra magistralmente seus três planos intrínsecos durante toda a trama.

Outra figura literária muito utilizada pelo autor em suas peças e, particularmente nesta, é a metáfora.³⁴ As metáforas eram muito utilizadas na época em que Nelson Rodrigues escreveu esta peça, de certa forma como um caminho para driblar a rígida censura imposta pela ditadura e pelo AI'-S.

Esse recurso enriquece a linguagem e possibilita que o autor fale de coisas reais associando termos inconciliáveis, como :

"— O mar te chama."

"— Não quero que te feches em tua morte."

"— Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha."

As metáforas utilizadas por Nelson em Senhora dos Afogados não foram muito repetidas em outras obras do autor. Todavia, é fato sabido que algumas das metáforas por ele criadas aparecem muitas vezes, em diversos textos seus. Sobre esse fa-

to, Nelson Rodrigues assim se posicionava:

"-- Não tenho o menor escrúpulo de usar duzentas, trezentas vezes a mesma metáfora. Pôr que não insistir numa imagem bem sucedida? Aprendi que as coisas ditas uma vez, e só uma vez, morrem inéditas."³⁵

Hábil no manejo das palavras, profundo conhecedor da língua e da sintaxe, Nelson inovou o palco brasileiro, trazendo para ele expressões de gíria e distorções de sintaxe a partir de A Falecida, primeira peça das Tragédias Cariocas. Com diálogos sincopados, telegráficos, numa técnica expressionista aliada à prática do jornalismo, sacudiu o diálogo teatral, deu novo relevo às falas tradicionais, aproximou o texto do público com a presença dos coloquialismos definindo a linha das falas.

"- consulta?

- Sim.

- Da parte de quem?

- De uma moça assim, assim, que esteve aqui, outro dia."³⁶

Nelson iniciou sua carreira numa época de muita censura, onde a linguagem precisava ser auto-policada. Com o passar do tempo houve um relativo afrouxamento dos critérios da censura e o posterior "advento do palavrão" que, de certa forma, deliciava a platéia pelo inusitado, parecendo uma quebra de barreiras, simulando liberdade total de expressão. Nesse momento, o tão conhecido moralismo do autor impede que suas investidas nesse campo vão mais além do que uma ou outra fala um pouco mais irreverente. Como essa da mesma peça:

"ZÜÍÍISA - Pois sim! Não é mais séria do que ninguém. Tão cínica que diz apenas o seguinte - vê se pode - que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta, mas é uma sem-vergonha."³⁷

Se as obscenidades ou palavreados grosseiros ficaram ■ de fora definitivamente do teatro rodriguiano, não faltaram cenas de um requintado naturalismo, beirando o grotesco. Ainda de A Falecida retiramos os seguintes exemplos:

"TIHBLRA - Deixa eu contar, calma! Apanhei um táxi e fui voando para o escritório do Anacleto. Tinha acabado de receber a notícia e estava fazendo um carnaval tremendo. Filha única, sabe como é. E já não chorava - mugia... Mugido, no duro! Assim um som grave, cheio, de órgão... De abalar o edifício!"³⁸

Agredir a burguesia, a platéia burguesa "comedora de pipocas" no teatro foi uma das metas do autor, confessadamente. A maneira de se concretizar essa agressão é que engrandece o dramaturgo, pois ele não a realiza em palavras ou cenas de gosto duvidoso e, sim, pela própria temática de suas peças que revolve o íntimo das pessoas e choca-se com seus mais recônditos conflitos e complexos.

Assim Senhora dos Afogados, como as demais peças Míticas, prgvoa as mais acirradas críticas, violenta os "sólidos valores morais da sociedade" sem fazer uso de um palavirão séquer ou de uma cena vulgar. Mesmo nas rubricas, onde há uma maior concentração da tensão exigida do ator, não: há indícios de torpeza.

Aliás, pelas rubricas, mais do que pelas palavras escritas ou pronunciadas, percebe-se um desfilar de sentimentos

fortes, muitas vezes contidos pelas próprias palavras e apenas percebidos quando da leitura do texto, nas linguagens não verbais.^O

Da personagem principal da peça Vestido De Noiva - ALAÍDE - temos indicações, nas rubricas, dos seguintes "estados de alma", apenas no primeiro ato: "Nervosa; com angústia; com ar ingênuo; hesitante; sempre doce; amável; alegre; infantil; desapontada; excitada; aterrorizada; impressionada; sardônica; cortante; obstinada; sonhadora; saturada; fascinada; perturbada; com volubilidade; preocupada; animada; veemente; abstrata; nervosíssima; em pânico; desesperada; patética; histérica; céptica; perversa; maliciosa; atormentada; provocadora; sentida; veemente; intransigente; enigmática; acintosa; irônica; exaltada; agitada; agoniada; transportada; faceira."

Esta pequena amostragem comprova, entre outras coisas, a intensidade de emoções com que Nelson Rodrigues compõe cada personagem e o grau de dificuldade atribuído a cada papel e, logicamente, ao ator que o interpreta. Além de ter sido inovador na linguagem utilizada, o domínio da mesma, aliado ao seu profundo conhecimento da alma humana, possibilitou ao autor "exigir" de sua personagem (no caso, Alaíde), uma gama tão variada de emoções e reações expressas, na maioria das vezes, apenas através da expressão facial e do tom de voz.

O diálogo em Vestido De Noiva é também econômico, com frases curtas de grande efeito.

"PIMENTA - A irmã chora tanto!

REPÖRTER - Irmã é natural!

PIMENTA - Um chuchu!

REPÓRTER - Quem?

PIMENTA - A irmã."^^

Nesse bloco de peças (Psicológicas) em que se insere VESTIDO DE NOIVA ainda não há uma evidência relevante do uso de gíria. Esta foi mais largamente empregada nas Tragédias Cariocas. Mesmo assim, encontramos alguns termos tirados do cotidiano da época, como: "Bufão, flirt, zinha, chuchu, crente."

Referências a pessoas influentes, óperas e filmes conhecidos ou ainda instituições da época são uma constante na obra de Nelson Rodrigues. Em Vestido De Noiva, no terceiro ato, vemos configurada essa afirmação;

"ALAÍDE (microfone) - Mas eu estou confundindo tudo outra vez, minha Nossa Senhora! Alfredo Germont é de uma ópera! TRAVIATA. Foi TRAVIATA! O pai do rapaz veio pedir satisfações à mocinha. Como ando com a cabeça, Clessi!"^^

A dose de naturalismo, sempre encontrada nas peças de Nelson, em Vestido De Noiva aparece no diálogo dos médicos que atenderam Alaíde, quando do acidente que a mesma sofreu. Sempre no plano da realidade.

"19 médico - O osso!

39 médico - Agora é ir até o fim.

19 médico - Se não der certo, faz-se a amputação.

(Rumor de ferros cirúrgicos)

19 médico - Depressa!"⁴³

A face real é sempre a mais crua, bem como o plano da realidade é onde as personagens soltam-se menos, são mais la-

cônicas e contidas.

"(Quando ele acaba, tem-se a impressão plástica de um bouquet de cabeças. Trevas. Luz no plano da realidade: rumor de ferros cirúrgicos)

19 médico: Pulso?

29 médico - Incontável... Não reage mais!

19 médico - Colapso!

39 médico - Pronto!"⁴⁴

O sensacionalismo e a crueza da imprensa também são caracterizados em Vestido Dé Noiva, através dos contactos telefônicos para transmissão da notícia do atropelamento de Alaíde. O naturalismo-realismo do autor aparece sempre no plano da realidade, atestando, assim, a crueza dessa. É assim que a notícia do atropelamento da protagonista se espalha:

Primeiro ato:

"(Música cortada. Iliimina-se o plano da realidade. Quatro telefones em cena, falando ao mesmo tempo. Excitação.)

REDATOR DO DIÁRIO - Na Glória, perto do relógio?

REDATOR D'A NOITE - Onde?

CARIOCA-REPÖRTER - Na Glória.

PIMENTA - A Assistência já levou.

CARIOCA-REPÖRTER - Mais ou menos no relógio. Atravessou na frente do bonde,

REDATOR D'A NOITE - Relógio.

PIMENTA - O chofer fugiu.

REDATOR DO DIÁRIO - O.K.

CARIOCA-REPÖRTER - O chofer meteu o pé.

PIMENTA - Bonita, bem vestida.

REDATOR D'A NOITE - Morreu?

CARIOCA-REPÖRTER - Ainda não. Mais vai."⁴⁵

Na imprecisão da notícia (a "mulher foi atropelada ora por um carro, ora por um bonde) percebe-se uma crítica sutil ao trabalho jornalístico que o autor conheceu bem.

Nelson Rodrigues era exímio criador de "chavões"; quando causavam impacto (positivo ou negativo) repetia-os incansavelmente, tornando-os parte das "obsessões" que o caracterizaram.

O mesmo sucede com determinadas situações e descrições estereotipadas. Como estas encontradas em Vestido De Noiva:

- a mulher adulta sem atrativos;

"ALAÍDE (obstinada) - Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada!...⁴⁶

- o casamento:

"MULHER DE VÊU (com desprezo) - Ah! Está com medo! (irônica) Natural. Casamento até na porta da igreja se desmancha.⁴⁷

- a atração pelos adolescentes;

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

- o pacto de morte;

FULANO (meigo e suplicante) - Quer morrer comigo? Fazer um pacto de morte como aqueles dois namorados da Tijuca?⁴⁹

- a viuvez casta:

MULHER DE VÉU - O que interessa é que você vai morrer. Não sei como, mas vai e eu então... me casarei com o viúvo. Só. Tipo da coisa natural, séria, uma mulher se casar com um viúvo.⁵⁰

- duas irmãs amando o mesmo homem:

CLESSI (doce) - Irmãs e se odiando tanto! Engraçado - eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei - mas acho!...^^

"O que destaca o diálogo do resto da literatura é precisamente o diálogo, em oposição ao monólogo, o intercuro verbal, em oposição ao discurso verbal."⁵²

Dadas as características do diálogo, no que tange à correção exata do comprimento das falas, permitindo a réplica no seu tempo exato, a fim de não quebrar o ritmo da cena, podemos considerar Nelson Rodrigues como um dos dramaturgos de primeira categoria. Ele transformou numa bela arte a declaração incompleta, a evasão, a frase inacabada, como podemos observar nesses trechos das peças escolhidas para nosso estudo. Percebe-se um início desse estilo nas peças do primeiro e segundo grupos e uma técnica já mais apurada nas do terceiro, das Tragédias Cariocas.

VESTIDO DE NOIVA

"ALAÍDE (perversa) - Ah! É assim que você responde? Pois fique sabendo...

PEDRO - O quê?...

ALAÍDE (maliciosa) - Não digo! (cantarola "Danúbio Azul")

PEDRO (gritando) - Agora diga. Diga.

PEDRO - Então não falasse!"⁵³

SENHORA DOS AFOGADOS

"D. EDUARDA (num grito) - Eu não faria isso!

MISAEL - Sou um marido velho...

D. EDUARDA - ... Mas me casei contigo...

MISAEL (arquejante) - ... e tu és moça... Bonita ainda...

D. EDUARDA (continuando) - ... perante Deus sou tua mulher_"⁵⁴

A FALECIDA

"(Zulmira se torce numa golfada)

ZULMIRA - Mais sangue... Não respondo... Uma morta não precisa responder... Prometeste que eu teria esse enterro

bonito, lindo... de penacho... 36 mil cruzeiros...

Jura outra vez, jura!

TUNINHO - (num soluço) - Juro!"^^

Abandonada a retórica de idos tempos, bem como os grandiosos versos retóricos do teatro antigo, o que o diálogo perdeu em eloquência recuperou no conteúdo mais palpável, num mundo dramático mais vasto. Mesmo sem escrever versos, Nelson Rodrigues possui uma linguagem poética que se deixa permear em algumas de suas falas ou características que cobra do ator ou faz notar ao leitor, através das rubricas. Nos próprios exemplos aqui reproduzidos existe a clara comprovação da linguagem poética do autor, ainda que vivendo e escrevendo em plena "era da ciência".

Pensamento e Sentimento será o próximo tópico de análise, baseando-se na acertiva de Bentley de que um não deve prescindir ou antagonizar com o outro, sob pena da arte dramática sair perdendo.⁵⁶

Nas peças de Nelson Rodrigues, repetidas vezes a razão é derrotada pela paixão, sem contudo haver nisto um processo sistemático. A própria natureza da tragédia de certa forma "exige" determinados efeitos previstos por Aristóteles.^^

É importante salientar serem os personagens rodriguianos (alguns) mórbidos, incestuosos, criminosos, etc., não o autor. Não é ele quem muitas vezes abdica da razão em favor da paixão, mas os tipos que engendra. Mesmo porque, se colocarmos na balança, pensamento e sentimento comungam quase harmoniosamente em sua dramaturgia, resultado de um criador com um bom nível intelectual, dotado de muita sensibilidade.

Diz Bentley que "o pensamento filosófico - pensar nas grandes questões, os "problemas da vida e da morte" - tem seu próprio PATHOS, e o poeta dramático goza de liberdade para explorar esse fato."⁵⁸ Comentários desse tipo abundam nas peças de Nelson Rodrigues, questionando a vida e a morte, a realidade e a ilusão, o amor e o ódio. Mais do que meros antagonismos, as situações extremas criadas pelo autor são as grandes idéias geradoras do conflito e ponto nevrálgico da existência humana inserida no momento histórico que vive. A dialética rodriguiana, como a de qualquer bom autor de teatro, não consiste em tomar posições deste ou daquele lado do conflito, mas da capacidade de distender ao máximo as duas pontas do conflito. Nesse aspecto, as profundas incursões do autor no terreno do pecaminoso, do corrupto, do violento faz parte de sua fide-

dade aos fatos da experiência - uma vez que se propõem a retratar a alma humana numa determinada abrangência, suas peças seriam insípidas e irreais, se ele assim não procedesse. Todavia, não há dúvidas de que muito do que procurou recriar ficou insondável ou perdido, principalmente se considerarmos que Nelson Rodrigues não foi um filósofo ou um grande pensador e que nem a estes a alma humana se revelou ainda completamente. Sobre-se a isso a consideração feita por PIRANDELLO de que a natureza humana deve ser vista não como um problema, mas como um mistério.

Um "mistério" fartamente explorado e descrito nas mulheres da dramaturgia rodriguiana. Misteriosas no passado, no presente e no futuro, passíveis de análise, de estudos, entretanto insondáveis em algumas de suas múltiplas faces.

O item seguinte proposto por Bentley diz respeito à Representação. Embora realizando a presente análise em cima do "texto" rodriguiano, faz-se mister considerar algumas colocações neste item. É o próprio Bentley quem apresenta a questão na sua dupla abordagem: como cena e como texto. Diz ele:

"Uma peça está completa sem representação? A pergunta tem sido respondida com igual veemência tanto na afirmativa quanto na negativa. A opção depende da preferência temperamental: as pessoas "literárias" acreditam no texto sem ajuda; as pessoas "teatrais" acreditam na representação. Ambas estão certas. Uma boa peça leva uma dupla existência, e é uma "personalidade" completa em ambas as suas vidas. Quando uma pessoa teatral diz que uma peça foi mal interpretada na sua representação, está certamente implicando que existe uma peça em toda a sua inte-

gridade, antes dos intérpretes a tocarem. Quanto às pessoas literárias, sua concessão de que uma peça tem outra vida, além daquela contida no livro, fundamenta-se, que mais não seja, no repúdio a certas passagens de que não gostam por serem "meramente teatrais". Por outras palavras, sua posição não é realmente de que não existe a dimensão teatral, mas de que desejariam que ela não existisse."⁵⁹

Sem dúvida, assistir a uma grande representação de grande peça é o que se pode conceber como verdadeiro prazer ao apreciador de teatro.

As peças de Nelson Rodrigues, no entanto, não foram até agora felizes na média de suas representações. Tirando-se algumas exceções, bem significativas por sinal, a censura, alguns encenadores um pouco distantes da concepção do autor e mesmo a receptividade de uma platéia despreparada para o teatro rodriguiano, fizeram com que suas peças ficassem mais conhecidas através dos textos escritos, principalmente entre os brasileiros residentes fora do eixo Rio-São Paulo, onde ocorreram ⁶⁰ todas as encenações.

Na análise da Representação que ora procedo, compreensivelmente prejudicada pelo trabalho textual que encetei, parece importante reconhecer e deixar claro que a natureza do teatro difere da literatura, sendo que, desde Aristóteles, ficção, prosa e poesia pertencem a gêneros diferentes.⁶¹ Apoiados no estudo realizado por LUCRÉCIA D'ALÉSSIO PERRARA encontram-se, entretanto, muitos pontos convergentes entre a narrativa " e o drama, o que me motivou a persistir no estudo de peças teatrais, dentro da abordagem proposta, com base nos textos escritos.⁶²

Sabe-se que, sendo a partir da representação que a arte dramática se desenvolveu, consiste ela na verdadeira "essência" do teatro. Entretanto, diante da quase impossibilidade de assistir a novas reapresentações do teatro de Nelson Rodrigues pelas razões já citadas, confio na integridade de seus textos, na luz própria que deles irradia projetando, a meus olhos, aspectos relevantes para o presente estudo.

Assim, Alaíde, Moema e Zulmira, bem como tantos outros personagens, não têm para mim um rosto ou vários rostos de atores conhecidos. Conservam "in natura" as características com que seu criador dotou-as, bem efêmeras quanto à aparência física, porém muito acentuadas psicologicamente.^^

Há que se convir que, a uma mente com um mínimo de imaginação e sensibilidade, não fica difícil montar uma personagem ou uma cena através das indicações e do texto do autor, como podemos ver nesse recorte do Senhora dos Afogados, terceiro ato :

"MOEMA (fora de si) - E por que não a castigas nas mãos? (num crescendo) As mãos são mais culpadas no amor... Pecam mais... Acariciam... O seio é passivo; 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..."⁶⁴

Embora o respeito à célebre regra das três unidades não seja uma constante na obra de Nelson Rodrigues, nas três peças em questão ela foi perfeitamente observada. É respeitada a unidade de ação e o conflito principal em torno do qual gira o drama; a unidade de lugar também é preservada, com no máximo três locais para o desenvolvimento de toda a trama - mesmo em

Vestido de Noiva não passam de três os locais da ação e a unidade de tempo, se não segue o preceito aristotélico de que a tragédia não deve exceder o período de vinte e quatro horas, não se estende além de uns poucos dias em A FALECIDA.⁶⁵

Em relação aos atos e quadros, seguem a regra dos três atos, aos quais somam-se os três planos de Vestido de Noiva. Tradicionalmente, os personagens principais apareciam ou eram nomeados no primeiro ato, o que também foi obedecido.

O tom; a mímica facial; o gesto; o movimento cênico do ator; a maquilagem; o penteado; o vestuário; o acessório; o cenário; a iluminação; a música e o ruído são os demais signos pesquisados no domínio do espetáculo e existentes em abundância em Nelson Rodrigues. Em várias falas, Nelson salienta a entonação, no intuito de causar (ou atingir) determinados efeitos. Senão vejamos:

"ALALDE - Me lembrei agora! (noutro tom) Ele está-me olhando.
 (noutro tom ainda) Foi uma conversa que eu ouvi. Quando a gente se mudou. No dia mesmo, entre papai e mãe."⁶⁵

Em SENHORA DOS AFOGADOS, duas rubricas do primeiro ato indicam a relevância do tom.

"(Há, realmente, um vozerio, um coro fúnebre, que começa baixinho e vai, aos poucos, crescendo até encher o palco).

(Então o rumor vai declinando, até ficar como um fundo sonoro, quase doce.)"^^

Além da entonação, encontra-se também o sotaque, signo situado entre o som e a palavra. É um índice de origem estrangeira, comumente forjado entre as "profissionais do submundo".

com a intenção de granjearem respeitabilidade.

Em A FALECIDA, esse signo é encontrado na cartomante:

"ZULMIRA - Mulher?

MADAME CRISÁLIDA - Loura.

(Zulmira ergue-se atônita. Senta-se, em seguida.)

ZULMIRA - Meu Deus do Céu!

MADAME CRISÁLIDA - Cuidado com a mulher loura!

ZULMIRA - Que mais?

(Madame ergue-se. Muda de tom. Perde o sotaque.)^^

Em SENHORA DOS AFOGADOS, a avó do Noivo, dona do café do cais, também carrega no sotaque:

"DONA - (sempre com sotaque) - Parece.

DONA - (categórica) - Não pode serr!

DONA - O doutorr me ensinou uma pomada - um remédio formidá-

vel.". 6 8

A mímica facial torna a palavra mais significativa, podendo, inclusive, alterar-lhe o valor. Como podemos perceber na seguinte amostragem, pela ênfase que a expressão empresta às falas:

"ZULMIRA - Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua de mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava-se para mim e me chamava de fria."

(Zulmira altiva, empinando o queixo, como se desafiasse a platéia. 69

Através do gesto e do movimento cênico do ator é possível mudar o sentido de uma palavra, enfatizá-la ou atenuá-la, ou ainda substituí-la.

Numa rubrica de Vestido de Noiva têm-se um signo de prostituição e servilismo, sem que os atores necessitem pronunciar uma só palavra:

"(Luz em resistência no plano da alucinação. 3 mesas, 3 mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes, Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica, Alaíde, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha.)" ⁷⁰

Em A FALECIDA, numa cena do 29 ato, o autor cria o signo e já o interpreta, quando escreve:

"(Zulmira desaba na cama. Luz sobre dois novos personagens, na rua. Um deles, cava, num dente, com um pau de fósforo, numa dessas faltas de poesia absolutas.) ""^^

Percebe-se, através dessa pequena amostragem do texto rodriguiano, a riqueza incontestável do texto secundário de suas peças. Ouso, inclusive, compará-lo ao principal, criando, a meu ver, dois textos de igual poesia e ação. Nelson Rodrigues não utiliza a indicação cênica apenas para a marcação; ele dedica o mesmo cuidado e exatidão que às falas dos atores.

É ainda através do texto secundário que consegui "representar" o teatro rodriguiano dentro de mim. Talvez o ator não atingisse, em cena, o grau de perfeição exigido e descrito nas rubricas. Minha imaginação logra alcançá-lo mais completamente.

A maquilagem, o penteado, o vestuário e o acessório, além das funções conhecidas na constituição do personagem, são usados com extrema simplicidade na dramaturgia rodriguiana, cujas encenações privilegiaram a iluminação em detrimento do excesso de adereços. Mais como referencial de época, caracterizando o sexo, a idade, a classe social e o acontecimento em torno do qual interagem as personagens, foram esses signos utilizados pelo autor.

Em Vestido de Noiva, obviamente, o vestido de noiva foi o signo do vestuário mais explorado, embora muitas roupas irreais (para a época) fossem utilizadas no plano da memória, como índices de épocas distantes "Ligas; espartilho cor-de-rosa; relógio de corrente; chapéu de plumas; colarinho; vestidos à maneira de 1905; bigodes, pastinhae colarinho alto" são encontrados nas descrições e diálogos do plano da memória.

MOEMA e D. EDUARDA vestem-se de preto em Senhora dos Afogados, signo de luto, descontentamento, prisão e contrariedade. Da mesma forma, ao final do terceiro ato, quando da morte da mãe, Moema veste-se de branco e sua indumentária é um signo de alegria e libertação.

O terno sóbrio e as botinas de botão de Misael indicam a classe social a que ele pertencia e a época em que vivia.

"(...) Misael usa botinas de botão, imediatamente, Moema ajoelha-se, cheia de solicitude, e põe-se a descalçá-lo)." ⁷²

Os vestidos decotados das senhoras no banquete são índices de ostentação e coqueteria, tão comuns nessas solenidades. A descrição das vestes usadas pelas prostitutas é uma maneira usada pelo autor para contestar a falsa moral da sociedade.

"MISAEEL - (...) O banquete estava bonito... Muito, muito bonito! (erguendo meio corpo na cadeira, e com exaltação) Senhoras decotadas!... o Governador!... e até aquele padre... O governador fez um discurso..."

MISAEEL (já de pé) - Quando me levantei para falar, para fazer o discurso - vi uma mulher ... Estava no outro lado da mesa, bem na minha frente... Vestida diferente das outras - e sem pintura..."⁷³

Em A FALECIDA, a rubrica inicial do primeiro ato já utiliza signos que ensejam a condição social da cartomante consultada por Zulmira.

"(... Surge Madamé Crisálida com um prato e o respectivo pano de enxugar. De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo. Atrás, de pé no chão, seu filho de 10 anos. Durante toda a cena, a criança permanece, bravamente, com o dedo no nariz. Zulmira tosse muito.)"

A função semiológica do cenário é a de determinar a ação no espaço e no tempo, entretanto, o cenário pode conter signos que se relacionem com os mais variados contextos das três peças.

Já a iluminação delimita o lugar momentâneo da ação, através, por exemplo, do fecho de luz concentrado numa determinada parte do palco ou acompanhando o ator que está em evidência. A luz pode ressaltar ou modelar certos fragmentos do cenário ou do próprio ator, bem como desempenhar um papel semiológico novo, através da cor por ela difundida.

ZIEMBINSKI e SANTA ROSA conseguiram, segundo as críticas da época e o próprio Nelson, uma perfeita identificação com o universo rodriguiano. A realização cenográfica em Vestido de Noiva maravilhou o dramaturgo e revolucionou o palco da época. Os três planos simultâneos evitavam uma constante troca de cenário.

Álvaro Lins, no Suplemento Correio da Manhã, de 9 de janeiro de 1944, diz, a certa altura:

"Não teria obtido, por exemplo, um sucesso tão completo a peça Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, sem a colaboração de Santa Rosa e Ziembinski. Havia certos obstáculos, certos meios-tons, certas anormalidades, certas inovações, certas sutilezas que mãos brutais ou menos artísticas poderiam atirar dentro do ridículo. A arte de Nelson Rodrigues não só se mostrou cheia de dificuldades para o próprio autor, mas para os atores e diretores. A sua mestria, a audácia na concepção dos arranjos cênicos, tinha que exigir por correspondência uma igual mestria e audácia no manejo e estruturação desses mesmos arranjos. (...) Desenhando os cenários e construindo a arquitetura cênica - com um bom gosto e uma penetração psicológica à altura da peça. Santa Rosa ficou sendo uma espécie de co-autor de Vestido de Noiva, como também Ziembinski com a sua direção magistral. Eles fizeram em Vestido de Noiva aquelas fantasias de mise-en-scène com as quais Max Reinhardt tanto contribuiu para a glória de Lenormanda."

Percorridos, os aspectos de uma peça de teatro e os signos de que se compõem a sua representação, penso ter alicerçado as bases do trabalho para que, das estruturas internas e da linguagem possa brotar o realce que pretendo dar à MULHER no

teatro de Nelson Rodrigues. Não uma mulher qualquer, escolhida ao acaso e por pura simpatia ou preferência, mas a mulher protagonista, a mulher que domina as falas e todos os aspectos levantados nas peças em questão.

MOEMA, ALAÍDE e ZULMIRA - três genuínas representantes do universo feminino de Nelson Rodrigues. Aparentemente, três faces distintas da mulher, adaptadas a cada momento de dramaturgia rodriguiana.

Alaíde - inserida no bloco psicológico, onde começa a se rasgar a fronteira do consciente, e o refúgio no subconsciente, onde se passam os planos da memória e da alucinação.

Moema - representante da face mítica, um perfeito arquétipo da natureza humana, oriunda da aristocracia, buscando no inconsciente primitivo a sua afirmação.

Zulmira - típica mulher suburbana, em atrito constante com a realidade, mas a ela apegada, quase sem chances de resolver seus conflitos com o mundo.

Três personagens femininas, três mulheres, como já disse, aparentemente diferenciadas e, no entanto, se repetindo, sob a cortina tênue do contexto, nos aspectos mais significativos de sua personalidade: alucinação, memória e realidade.

Na verdade, cada uma delas contém os três planos, em germen na sua composição. É a mulher rodriguiana, bem ou mal disfarçada, mas única, coesa até mesmo em seus deslizamentos. É a infiel, a sofrida, a que faz sofrer. Oscilante entre a memória, a realidade e a alucinação, conforme os apelos da situação vivida e de acordo com a sua estrutura emocional para reagir

diante dos conflitos. Com três caras, com mil faces, com di-
nheiro e poder ou sem nenhum dos dois; porém a mesma sutil e
dissimulada, uma verdadeira fortaleza disfarçada em flor, que
encanta e conduz a trama ao seu bel prazer.

Das três protagonistas das peças referidas, Moema é a que
mais se detém no plano real e, por isso mesmo, parece ser mais
forte, causadora de maiores tragédias. Usando da memória com
amargura, tira dela ainda mais fortes motivos para criar ten-
são em seus atos.

"- Chora tuas filhas!... (gritando debruçada sobre o ros-
to do pai) Chora... Desde menina, meu sonho era ficar sozinha
contigo nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher
desta casa ... (ciciando) E agora sou tua filha única..."⁷⁴

Resvala para a alucinação, com o intuito apenas de vis-
lumbrar as possíveis conseqüências de suas atitudes.

"- Sempre! Pedia por tudo que ela pecasse. Se não desman-
chei meu noivado, foi para que os dois se apaixonassem... Eles
se amam agora e fui eu quem despertei este amor... Fui eu quem
disse à minha mãe - quantas vezes - "Meu noivo te olha mui-
to"... Disse a ela que os cabelos do meu noivo cheiravam a
mar... E deixei os dois sozinhos tantas vezes! Esperando sem-
pre que, um dia, ela caísse..."⁷⁵

Constata-se claramente na personagem uma predominância
do real, da ação, dos esquemas maquiavélicos que Ithé permitam
resgatar a memória e realizar a alucinação.

"- Escuta - eu mesma vi nossa mãe beijando o meu noivo...
Eu, vi, eu! E não houve mais nada, só houve o beijo, porque
eu apareci, por acaso. Mas seus olhos, seus lábios, a- cabeça

pendida, eram da mulher que se abandona... Ah, se você soubesse a mágoa, a dor que eu senti de ter chegado antes e não depois... Se eu pudesse prever, teria esperado mais... E gritaria, então, chamaria os vizinhos... Papai a mataria..."⁷⁶

Alalde é, das três, a que mais evidencia sua tripartição. Constantemente oscilando entre um plano e outro, privilegia a alucinação, como forma de fugir à realidade cruel de sua situação delicada numa mesa de operação.

29 FULANO "- Alaíde Moreira, branca, casada, 25 anos. Residência, rua Copacabana, Olha...

19 FULANO - Que é?

29 FULANO - Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira.

19 FULANO - Sei, me lembro. Continua.

29 FULANO - Afundamento dos ossos da face. Fratura exposta do braço direito. Escoriações generalizadas. Estado gravíssimo.

19 FULANO - ... generalizadas. Estado gravíssimo.

29 FULANO - O chofer fugiu. Não tomaram o número. Ainda está, na mesa de operação."⁷⁷

Funde na memória, também, a vida da mundana que tanto a influenciou nos seus devaneios alucinatórios.

"- Pedro mandou reformar tudo, pintar. Ficou nova, a casa. Ah! eu corri ao sótão, antes que mamãe mandasse queimar tudo !

- Lá vi a mala - com as roupas, as ligas, o espartilho cor-de-rosa. E encontrei o diário. Tão lindo, ele!

- Fui à Biblioteca ler todos os jornais do tempo. Li tudo!"⁷⁸

Ao contrário de Moema, Alaíde não protagoniza grandes tragédias além da sua própria, bem como não causa grandes males aos demais personagens, exatamente porque faz uso abundante de um expediente muito feminino, peculiar às mulheres rodriguianas, que é o da fuga e da compensação da realidade, quer nas lembranças e nas recordações mais caras, quer nas divagações e nas alucinações que lhe permitem experimentar e viver o que a realidade lhe nega,

"ALAÍDE - Você sempre com esse negócio de tirou - tirou! É tão bom tirar o namorado das outras. Então de uma irmã...

ALAÍDE (indignada) - Mamãe, eles estão desejando a minha morte !

ALAÍDE (patética) - Quando eu morrer eles vão-se casar, mãe! Tenho certeza!

ALAÍDE (microfone) - Você está vendo, Clessi? Outra vez. Penso que estou contando o seu caso, contando o que li nos jornais daquele tempo sobre o crime, e, quando acaba, misturo tudo! Misturo TRAVIATA, ... E O VENTO LEVOU... com o seu assassinio! Incrível. Não é?"⁷⁹

Zulmira quase não tem o que lembrar e a memória é a mais tênue das três partes, ocasionada pela limitação de sua própria vida que pouco ou nada lhe deixou digno de ser lembrado.

"- Uma vez, há muito tempo, eu vi um enterro teofilista. Ná hora de fechar o caixão, cantaram hinos. Nunca mais me esqueci."®^

Convivendo com a realidade que a maltrata e limita, apenas quando o sofrimento atinge o auge, não lhe oferecendo a

menor chance de modificar o curso dos acontecimentos, é que a personagem mergulha num delírio alucinatório, também como forma de compensação para as suas mazelas.

Para uma suburbana de tão curtos horizontes, não há muito o que desenvolver no plano da memória:

"ZULMIRA (de mãos postas) - Antigamente, os enterros eram mais bonitos 1 (...) Escuta, mamãe, presta atenção; Antigamente, usavam-se cavalos nos enterros, com um penacho na cabeça. Não é mais alinhado cavalo de penacho? Mais bonito? Não é?"⁸¹

Numa falta tão grande de perspectivas de vida, Zulmira centra na morte sua memória, sua realidade e também sua alucinação.

"- Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando.

Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que meu enterro deve ser de quinta classe. Olha, eu quero sair daqui! Nada de capelinha!

Se Glorinha soubesse! se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências!"⁸²

Percebe-se nitidamente nos fragmentos supracitados a tripartição da mulher rodriguiana.

É importante ressaltar que essa mulher não se constrói individualmente, não cria, não produz, não é independente. Está sempre à margem das decisões, sem voz ativa ou lugar de maior significação na sociedade. Será princesa ou escrava, dependendo das condições sócio-económicas do pai, marido ou tutor .

A ela, portanto, não restam muitas alternativas concretas, empurrando-as, na mais das vezes, para o plano alucinatório, onde consegue concretizar seus sonhos ou refugiando-se na memória, de onde retira apenas as lembranças para ela mais significativas.

Através das linguagens utilizadas pelo autor, pode-se perceber o quanto de imaginário e o quanto de real existe nas estruturas verbais imbricadas aos conteúdos na construção dessas personagens. O perfil tripartido dessas mulheres está inserido nos diálogos e nas imagens que procurei conceituar. Ainda que trabalhando sobre estruturas concretas, visando uma análise objetiva nesse primeiro momento, minha linguagem, como o é de ordinário nos trabalhos críticos, será também uma metalinguagem. Mesmo porque, no dizer de Octavio Paz, a verdade do poema é comunicada pela imagem, que, por sua vez é recriada e revivida por nós, através de conceitos.

"A verdade do poema apóia-se na experiência poética, que não difere essencialmente da experiência de identificação da "realidade da realidade", tal como foi descrita pelo pensamento oriental e uma parte do ocidental. Esta experiência, reputada indizível, expressa-se e comunica-se pela imagem. E aqui nos defrontamos com outra perturbadora propriedade do poema, que será examinada mais adiante; em virtude de ser inexplicável, exceto para si mesma, a maneira própria de comunicação da imagem não é a transmissão conceitual. A imagem não explica; convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la. O dizer do poeta se encarna na comunhão poética."⁸³

Ao identificarmos um esquema estrutural básico na dramaturgia rodriguiana (Realidade, Memória e Alucinação), onde as

peças e os caracteres femininos se encaixam, encontramos o mesmo perfil de mulher, retrabalhado em contextos dramáticos diferentes (psicológico, mítico e carioca) constituindo o fio condutor da análise e interpretação.

A natureza metafórica da relação entre teatro e prática social aponta para a correspondência destes enfoques (psicológico, mítico e carioca) com práticas sociais, advindas da obra.

O estudo das linguagens verbais e não-verbais (rubricas) do espetáculo mental ou externo possibilitou-me formar uma moldura essencial para o mundo que é recriado pela linguagem de Nelson Rodrigues. **84**

Nessa leitura que fiz da literatura dramática de Nelson Rodrigues busquei cercar a mulher rodriguiana nos pontos mais significativos, nas falas mais denunciadoras de sua elaboração poética.

Dentro das limitações inerentes ao "leitor" procurei assumir uma postura escrupulosamente crítica no levantamento dos aspectos mais relevantes das peças, bem como das linguagens imbricadas aos conteúdos e denunciadoras da tripartição íntima das personagens femininas.

O recorte de uma obra não se constitui em tarefa simples, tampouco exata. O "pintor" pinta o quadro, não apenas objetos. Coube-me a tentativa de descobrir os objetos mais significativos para a abordagem e colocá-los em alto-relevo no painel amplamente descrito no Capítulo I.

A linguagem das peças - diferente em cada bloco - autorizou-me a aceitar a divisão realizada por Sábato Magaldi. Mais

elaborada em Moema, coloquial em Zulmira, a linguagem estabeleceu, para mim, um critério de possibilidade e probabilidade na identificação e caracterização da mulher criada por Nelson Rodrigues, ou por ele descrita.

Os demais elementos teatrais brotaram dessa linguagem criada formando uma moldura essencial ao mundo forjado por ela.

Dentro do capítulo estrutural, o realce à linguagem brota da força e vigor absolutos que lhe imprime o autor. Mesmo no caso das Tragédias Cariocas, onde há predominância da linguagem coloquial, ela não perde seu estilo para tentar definir uma classe social.

A linguagem poética e enérgica de Senhora dos Afogados, cuja lenda grega conhecida (Electra) diminuiria a amplitude de possibilidades da peça, ampara e recria solidamente o enredo ,

Na análise das personagens realizada neste capítulo procurei caracterizá-las na sua totalidade e nas partes que inferiram no contexto. O que escapou da análise deve-se ao fato delas possuírem (notadamente as principais) "uma característica apenas sentida e uma verdade proveniente de causas ocultas"^{U, C}, o que as torna diferentes das delineadas por outros escritores. É preciso destacar que as mulheres rodriguianas têm algo de enigmático, não são completamente "explicadas" - e, por isso, tornam-se "grandes".⁸⁶

Espero, com o levantamento feito, ter lançado alguma luz sobre estas personagens, sem reescrevê-las, para que coubessem dentro de um esquema conceptual pré-fixado. Mesmo quando identifiquei as personagens tipo e arguétipo, recorri à Psicologia como subsídio, não como verdade final.⁸⁷

Menina-moça, adulta, velha, tripartida em si mesma, fluindo de um plano a outro, mais intuída do que explicada é a mulher rodriguiana, que se sobressai no contexto, domina a cena, monopoliza as falas, conduz a trama.

Traçando seus contornos, identificando suas estruturas, situando-a no entrecho em que se insere, habilito-me a penetrar, a partir de agora, no seu âmago, na tentativa de traçar o seu perfil.

NOTAS

1. "Em meados de 1980, Nelson Rodrigues me pediu que organizasse a edição de seu Teatro Completo. Eu não tinha a menor objeção a que se adotasse o critério da ordem cronológica das dezessete peças por ele escritas: o leitor poderia acompanhar a mudança de temas e procedimentos dramáticos, conjecturando a respeito de possíveis idas e vindas, e de uma eventual evolução da obra, em quase quarenta anos de fatura. (...) Sempre me pareceu que a dramaturgia de Nelson passou, sem muita rigidez, por algumas fases, que poderiam ser o ponto de partida para uma análise, e, extensivamente, para um agrupamento. (...) Atende-se, em parte, ao critério cronológico, e também se unem os textos em grandes blocos, facilitando o conhecimento e a compreensão do autor. Cumpre assinalar que a divisão tem ainda um intuito didático, porque as características nunca se mostram isoladas, sob pena de empobrecer o universo do ficcionista. (...) Os quatro volumes do Teatro Completo de Nelson Rodrigues obedecerão ao seguinte plano de publicação: 19 - Peças Psicológicas - A Mulher sem Pecado, Vestido de Noiva, valsa nº 6, Viúva, Porém Honesta e .toti-Nelson Rodrigues; 29 - Peças Míticas - Album de Família, Anjo Negro, Dorotéia e Senhora dos Afogados; 39 - Tragédias Cariocas - I - A Falecida, Perdoa-me por me Traíres, Os Sete Gatinhos e Boca de Ouro; 49 - Tragédias Cariocas - II - Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada e A Serpente.
(Teatro Completo, " volume 1, p. 7, 8, 9, Org. de Sábato Magaldi)
2. Idem, p.109.
3. "A imagem primordial, que noutra lugar denominei "arquétipo", é sempre coletiva, quer dizer, é sempre comum a povos inteiros ou, pelo menos, a determinadas épocas. Provável-

mente, os motivos mitológicos principais são comuns a todas as raças e a todas as épocas. Assim, pude comprovar uma série de motivos da mitologia grega nos sonhos e fantasias de negros de raça pura, mentalmente enfermos."
Tipos Psicológicos, C.G. Jung, p.515.

4. "(...) Finalmente, a experiência ensina-nos que existem conexões psíquicas inconscientes, imagens míticas, por exemplo, que por nunca terem sido objeto da consciência têm de revelar sua origem na atividade consciente."
Idem, p.524.
5. "(...) Essas tendências.(pensamentos, desejos, afetos, necessidades, sentimentos, etc.), segundo o grau em que são reprimidas, adotam um caráter agressivo, quer dizer, quanto menos reconhecidas forem, tanto mais infantis e arcaicas se tornam."
Ibidem, p.395.
6. "O desfecho catastrófico também pode ser de uma espécie subjetiva, adotando a forma de um colapso nervoso. Isto ocorre sempre que a reação inconsciente é capaz de paralisar, finalmente, a ação consciente. Neste caso, os requisitos do inconsciente impõem-se de modo categórico à consciência, dando assim lugar a uma divergência funesta que, em geral, revela-se por uma perda de noção do que realmente se quer, por uma ânsia ou uma inapetência exageradas de coisas que são totalmente inacessíveis ou impossíveis. Por razões culturais, a muitas vezes necessária opressão dos requisitos infantis e primitivos leva facilmente à neurose ou ao abuso de substâncias entorpecentes, como o álcool, a morfina, a cocaína, etc. Em casos ainda mais graves, essa divergência tem por desfecho o suicídio."
Ibidem, p.396-397.
7. TOUCHARD, Pierre-Aimé. Dioniso - Apologia do teatro, p.22.
8. BENTLEY, Eric. A experiência Viva do Teatro. Trad. Álvaro Cabral, p.18.
9. Virgínia Woolf em A Experiência Viva do Teatro, p.21.
10. Idem, p.25.
11. "(...) numa palavra, estou fazendo um "teatro desagradável", "peças desagradáveis". No gênero destas, inclui, de logo, "Álbum de Família", "Anjo Negro" e arecente "Senhora dos Afogados". E porque "peças desagradáveis"? Segundo já se disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia."
"Teatro Desagradável". In: Dionysos. Ano 1, nº 1, p.18.
12. "A trilogia norte-americana passa-se em treze atos, dentro da mansão dos Mannon ou no seu exterior, com exceção de um só, na popa de um navio, onde se consuma uma vingança. A ação de Senhora dos Afogados, em três atos e seis quadros, transcorre na casa da família Drummond, menos num quadro, transposto para o café do cais, onde se pratica ajuste de

- contas semelhante. A quebra da unidade do cenário, para fins idênticos, sugeriu que se tratava de paráfrase." Teatro Completo, volume 2, p.37.
13. PALLOTTINI, Renata. Construção do Personagem, p.11.
 14. Idem.
 15. BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro, p.49.
 16. Idem, p.56.
 17. Ibidem, p.59.
 18. (...) "a tragédia é imitação, não de pessoas, mas de uma ação da vida, da felicidade e a desventura estão na ação e a finalidade é uma ação, não uma qualidade. Segundo o caráter, as pessoas são tais ou tais, mas é segundo as ações que são felizes ou o contrário. Portanto, as personagens não agem para imitar os caracteres, mas adquirem os caracteres graças às ações." (ARISTÓTELES e Outros. A Poética Clássica. Trad. Jaime Bruna. São Paulo, Cultrix, 1985. 2. ed. p.25)
 19. BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro, p.62.
 20. "(...) Ações dessa natureza ocorrem necessariamente entre pessoas ou amigas, ou inimigas, ou indiferentes. No caso dum inimigo atentar contra outro, tirante o patético em si mesmo, nada há que cause pena, quer chegue à execução, quer fique apenas no propósito; também no caso de indiferentes. Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho à mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos, o que buscar." ARISTÓTELES, Poética, p.33.
 21. FREUD. Os Pensadores, p.11.
 22. Teatro Completo, volume 2, p.264.
 23. Idem, p.317.
 24. Ibidem, p.262.
 25. Teatro Completo, volume 1, p.143.
 26. Idem, p.135.
 27. Ibidem, p.138.
 28. Ibidem, p.134.
 29. Ibidem, p.146.

30. "Aristóteles, em sua Poética, foi quem primeiro colocou a questão nesses termos, ao cotejar o poema épico (que sob este aspecto se assemelha ao romance) com a tragédia: "Efe[^]tivamente, com os mesmos meios pode um poeta imitar os me[^]s[^]os objetos, quer na forma narrativa (assumindo a persona[^]lidade de outros, como faz Homero, ou na própria pessoa, sem mudar nunca, quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. (...) Daí vem que alguns chamam a essas obras dramas, porque fazem aparecer e agir as próprias personagens." (citado em CÂNDIDO, Antonio e Outros. A Personagem de Ficção. São Paulo, Perspectiva, 1987. Coleção Debates, p.84)
31. Teatro Completo, volume 2, p.260.
32. Idem, p.290 .
33. Ibidem, p.300.
34. "A definição de metáfora é, nos dias que correm, tema de congresso, e seria preciso uma obra inteira para fazer a síntese crítica dessas análises."
J. Dubois et al. Rhétorique générale, 1970, p.92.
"A metáfora é um dos meios mais importantes para a criação de denominações de complexos de representações para os quais não existem ainda designações adequadas. Mas sua aplicação não se limita aos casos em que ocorre tal necess[^]idade externa. Mesmo quando se dispõe de uma denominação já existente, um impulso interior incita a preferência por uma expressão metafórica (...). É evidente que, para a criação da metáfora, na medida em que ela é natural e popular, recorre-se em geral àqueles círculos de representações que estão mais vivos na alma. O que está mais distante da compreensão e do interesse torna-se mais intuitivo e familiar por meio de algo mais próximo." (PAUL, Hermann, apud BÜHLER, Karl. Teoria da Linguagem. Trad. esp. , p. 388)
35. Citado em Nelson Rodrigues, Meu irmão. Stella Rodrigues, p.228. " ^ ~
36. Teatro Completo, volume 3, p.57.
37. Idem, p.68.
38. Ibidem, p.85.
39. Ibidem, p.66.
40. Segundo Ingarden, há uma distinção entre texto principal e texto secundário, onde "as palavras pronunciadas pelas personagens formam o texto principal da peça de teatro, enquanto as indicações para a direção dadas pelo autor formam o texto secundário. Essas indicações certamente desaparecem assim que a obra é encenada, é é somente[^]na leitura da peça que elas são lidas e exercem sua função de representação." (GUINSBURG, J. e Outros. Semiologia do Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1969, p.158)

41. Teatro Completo, volume 1, p.161.
42. Idem, p.155.
43. Ibidem, p.118.
44. Ibidem, p.160.
45. Ibidem, p,111,
46. Ibidem, p.113.
47. Ibidem, p.131.
48. Ibidem, p.136.
49. Ibidem, p.136.
50. Ibidem, p.137.
51. Ibidem, p.146.
52. A Experiência Viva do Teatro, Eric Bentley, p,82,
53. Teatro Completo, volume 1, p.120.
54. Teatro Completo, volume 2, p.284.
55. Teatro Completo, volume 3, p.97.
56. "Nenhum assunto está mais^toldado de preconceitos do que o pensamento (intelecto, idéias) na arte dramática. O problema decorre da tendência moderna para separar pensamento e sentimento, e querer um sem o outro. No fim de contas, na ciência é muitas vezes imperativo excluir o sentimento e atitudes pessoais: o que se busca é a verdade em áreas estranhas àqueles. E viver numa idade da ciência significa viver numa idade em que os critérios científicos invadem domínios a que eles não pertencem.
 (...) Uma época que pode considerar o cientista desprovido de sentimentos só porque algumas de suas descobertas têm uma validade independente do sentir, pode obviamente considerar o artista desprovido de pensamento.
 (...) O erro está, evidentemente, em fazer do pensamento e do sentimento uma espécie de ferrovia funicular, na qual, quando um carro sobe o outro tem que descer." (BENTLEY, op.cit., p.102)
57. A própria natureza da tragédia, de certa forma, "exige" determinados efeitos previstos por Aristóteles:
 "... Examinemos quais eventos parecem temerosos e quais confrangedores.
 Ações dessa natureza ocorrem necessariamente entre pessoas ou amigas, ou inimigas, ou indiferentes, No caso dum inimigo atentar contra outro, tirante o patético^em si mesmo, nada há que cause pena, quer chegue à execução, quer fique apenas no propósito; tampouco no caso de indiferentes. Quando, porém, o evento patético acontece entre pessoas que se querem bem, por exemplo, um irmão mata ou está

a ponto de matar outro, ou o filho ao pai, a mãe ao filho, o filho a mãe, ou se comete alguma outra monstruosidade semelhante, aí temos o que buscar." Poética, Aristóteles, pT 33.

58. A Experiência Viva do Teatro, Eric Bentley, p.106.

59. Idem, p.141.

60. Mesmo a releitura da dramaturgia rodriguiana, obtida com a montagem de Nelson Rodrigues O Eterno Retorno (1981), por Antunes Filho, não foi estendida a outros estados da federação. Com essas quatro peças: O Beijo no Asfalto, Álbum de Família, Toda Nudez Será Castigada e Os Sete Gatinhos foi desvendada toda a "mitologia urbana brasileira" (S. Magaldi) e, até o momento, encerradas as encenações do teatro rodriguiano. Pelo menos até que um novo grupo se disponha a aceitar o desafio e levar nosso grande dramaturgo a outros pontos do país.

Seja pelas constantes polêmicas entre Nelson e seus encenadores (com algumas brilhantes exceções como Ziembinski), pela pesada crítica que muito tolheu a sua obra, pela dificuldade do elenco "sentir" a proposta do dramaturgo, enfim, seja por alguns desses motivos, por todos reunidos ou por outro não mencionado, o fato é que muito pouco ou nada se perde da dramaturgia rodriguiana (em termos literários obviamente) ao se fazer uma boa leitura de seus textos. Lendo atentamente as "rubricas" do autor, que formam um completo "texto secundário", somos perfeitamente capazes de montar e encenar cada peça particularmente, de acordo com a nossa própria percepção.

61. "A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome. (Diz-se hoje LITERATURA, muito se discutindo sobre o conceito.)
A Poética Clássica, Aristóteles, p.19.

62. (...) "Portanto, as diferenças entre narrativa e drama redundam num duplo equívoco. O primeiro está na raiz da própria literatura e do próprio teatro. Entre narrativa e teatro temos uma tradução do que é verbal em elementos piásticos, gestuais, sonoros, etc. Apenas a hegemonia do signo verbal permite fazer do teatro uma sucursal frustrada da narrativa e/ou da literatura; logo, a consciência dessa não-hegemonia fora da literatura e, por que não dizer, dentro dela própria, permite perceber, no teatro, suas características sígnicas extraverbais que lhe conferem peculiaridades que o distinguem da literatura e o situam no plano das artes, como manifestação própria e intransferível. O segundo equívoco reside na interferência do texto teatral em cena. Ainda uma vez, a hegemonia do signo verbal, que não é senão índice do desconhecimento da natureza e/ou das possibilidades desse signo, permite que o trecho dramático ocupe o cerne do fenômeno teatral, sobrepondo-se aos demais elementos que o constituem.

() **Está visto, então, que a obra dramática era si confundeu-se com a obra narrativa porque o que é encenado não**

é a obra mas o resultado de uma leitura criativa que estimula uma montagem teatral." (LUCRÉCIA D'ALESSIO FERRARA. "Literatura em Cena" in Seimiólôgia do Teatro / p. 191)

63. Excetuando as características peculiares a todas as velhas e mocinhas, exaustivamente citadas no capítulo anterior, pouco ou nada se encontra nos textos a respeito de características físicas, como comprimento dos cabelos, cor dos olhos, descrição do rosto, etc. Por outro lado, as emoções são detalhadamente relatadas, como comprovamos através do levantamento das rubricas do primeiro capítulo da peça Vestido de Noiva, em relação à personagem Alaide.
64. Senhora dos Afogados, Teatro Completo, vol. 2, p.308.
65. Vestido de Noiva, Teatro Completo, vol. 1, p.115.
66. Senhora dos Afogados, Teatro Completo, vol. 2, p.270.
67. A Falecida, Teatro Completo, vol. 3, p. 59.
68. Senhora dos Afogados, Teatro Completo, vol. 2, p.313.
69. A Falecida, Teatro Completo, vol. 3, p.108.
70. Vestido de Noiva, Teatro Completo, vol. 1, p.109.
71. Idem, p.98.
72. Senhora dos Afogados, Teatro Completo, vol. 2, p.275.
73. Idem, p.275-276.
74. Ibidem, p.330.
75. Ibidem, p.309.
76. Ibidem, p,305.
77. Vestido de Noiva, Teatro Completo, vol. 1, p.157.
78. Idem, p.116.
79. Ibidem, p.152-156.
80. A Falecida, Teatro Completo, vol. 3, p.70.
81. Idem, p.87.
82. Ibidem, p.90.
83. PAZ, Octavio. "A Imagem" in Signos em Rotacão, p.50.
84. "(...) A base duma tal compreensão é o reconhecimento de que a ação é a linguagem, que a linguagem cria o "mundo" dramático da peça e que a relação entre esse mundo e a realidade é metafórica. Por isso a espécie de palco, os cenários e o estilo de representação deveriam ser tais que

ajudassem a linguagem na sua criação desse mundo metafórico. A "linguagem" duma peça estabelece quais os critérios de possibilidade e probabilidade para a assistência. O movimento, o gesto, o guarda-roupa e o cenário são auxiliares que, falando em termos ideais, deveriam brotar da linguagem criadora."

S.W. DAWSON, O Drama e o Dramático, p. 25.

85. MORGANN, Maurice. Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff, 1777.

86. DAWSON. O Drama e o Dramático, p. 81.

87. "A psicologia é um produto subsidiário do drama e não a sua verdadeira vida e grande parte das personagens são essencialmente TIPOS cuja motivação é clara e sem ambigüidade."

Idem, p.83.

CAPÍTULO III

AS TRÊS FACES DA MULHER RODRIGUIANA

"Há um princípio bom que criou a ordem, a luz, o homem; e um princípio mau que criou o caos, as trevas e a mulher", diz Pitágoras. As leis de Manu definem-na como um ser vil que convém manter escravizado. O Levítico assimila-a aos animais de carga que o patriarca possui. As leis de Solón não lhe conferem nenhum direito. O código romano coloca-a sob tutela e proclama-lhe a "imbecilidade". O direito canônico considera-a a "porta do Diabo". O Corão trata-a com o mais absoluto desprezo."

SIMONE DE BEAUVOIR^

Numa sociedade predominantemente machista como era a brasileira da primeira metade do século, um escritor que se tenha preocupado em tentar desvendar a alma feminina já se constitui num vanguardista. Se esse autor ainda der relevo à mulher em toda a sua obra, mesmo que se limitando a pintar suas mazelas ou evidenciar seus defeitos, não pode ser ignorado ou simplesmente inserido no grande universo de escritores do sexo masculino.

A mulher ainda possuía uma voz quase inexpressiva à época da dramaturgia rodriguiana. Em nosso país apenas obras espar-

sas de "escritura feminina" pontilhavam a literatura². Nelson Rodrigues não pode, obviamente, ser considerado um desbravador e muito menos um profundo estudioso do feminismo no Brasil, mesmo porque, no tempo em que escreveu suas peças, "ainda não haviam sido queimados os sutiãs em praça pública."

Todavia, não se sabe se com intenção ou plena consciência, Nelson procurou penetrar, o quanto lhe foi possível diante da visão da época e de suas próprias características, no universo ainda sombrio e nebuloso da alma da mulher.

Através dele, as mulheres que criou falaram e agiram como arquitetas de seu próprio destino. Quando esmagadas, o foram mais pelas conseqüências de seus próprios atos ou pela inexorabilidade de destino do que pela opressão masculina.

As zonas insondáveis do pensar e sentir femininos, onde seu machismo nato e aprendido não conseguiu prescrutar, foram povoadas por maquinações terríveis e atos trágico-heróicos que lhe pareceram peculiares às personagens que criara.

De grande mito ou figurante no teatro de então, a mulher rodriguiana aparece como dona de seu próprio papel, com a relevância exata de seu desempenho social e familiar, como um ser realmente existente, sem a grandiosidade exagerada e inatingível dos mitos, tampouco anónima e insignificante como as figurantes.

MOEMA, ALALDE e ZULMIRA existiram em seus dramas: falaram, sentiram e tomaram posições como seres atuantes, protagonistas de seus próprios destinos.

Em Moema ainda se encontra o arquétipo, portanto tudo nela é revestido de uma certa magnitude. Seu planos são maquia-

vélicos, sua execução é perfeita e até a linguagem que usa tem um verniz apoteótico, solene. Moema é respeitada por todos e a todos influencia. Suas decisões são irrevogáveis e sua voz é ouvida atentamente; todos obedecem às suas ordens como se proviessem de um ser superior. Só o Destino e sua própria complexidade filosófica e psicológica é que conseguem derrubá-la e destruí-la. Nesse contexto, Moema afasta-se da mulher real para tornar-se mitológica, pois só os mitos femininos teriam tamanha força na sociedade patriarcal da época. ^

Alaíde retrata uma mulher burguesa, mais facilmente identificável com as mulheres burguesas de seu tempo. Tanto em seu casamento como em sua morte encontramos traços perfeitamente reconhecíveis nos casamentos e mortes de épocas afins. ^ É na ilusão, nos devaneios da personagem que o autor intensifica as peculiaridades femininas. Se não sabia, certamente intuía que as mulheres não se limitavam ao papel que exerciam "oficialmente" e deu à Alaíde a oportunidade de expandir sua vida, além da conformidade de situações concretamente vividas, refugian-do-se na memória e na alucinação para dar vazão ao seu imenso universo interior, que não caberia absolutamente nos fatos e situações reais que compuseram sua vida.

Zulmira faz um menor uso das situações mitológicas e alucinatórias porque se impôs no espaço a ela destinado, ainda que limitado por toda sorte de frustrações e necessidades. Como suburbana, pobre e doente, ela protagonizou seu drama, procurando escapular da maneira que pôde e só cedendo de vez à alucinação, quando seus planos se frustraram e perdeu toda a esperança de conseguir realizar o último desejo - o de ascensão social após a morte.

A mulher rodriguiana, como de resto a maioria das mulheres, é uma mulher insatisfeita, não resignada com o papel a ela impingido. Usando de todos os recursos e artifícios de que dispõe, ela rebela-se, tenta mudar sua sorte e briga até o fim pelo que almeja conquistar.

Embora não se construa pelo trabalho, nem batalhe honestamente por seus ideais, é uma mulher incôformada, de certa forma ainda perdida em suas aspirações, pois não tem bem delimitados os espaços que deseja conquistar.

Também não reivindica posicionamentos ou engajamentos sócio-comunitários. Vive, de certa forma, alienada às suas aspirações pessoais e só se rebela em função das frustrações que sofre em seus desejos.

Contextualizada na família, não tem atos de despreendimento ou solidariedade com os outros membros da mesma. Profundamente egocêntrica, busca realizações pessoais apenas para seus desejos e frustra-se quando não consegue realizá-los.

Moema quer ser a única na vida do pai e para isso destrói a família inteira até conseguir seu objetivo. ^

Alaide quer viver a vida mundana que a fascina, mas não condiz com sua condição sócio-cultural. Assim, "aproveita" a agonia de seus últimos momentos para descobrir o mundo que tanto interesse lhe despertara e povoara sua imaginação. ^

Zulmira tem sonhos de promoção social, conforma-se com a vida, mas não se resigna a morrer como pobre. Quer um enterro suntuoso, onde os "outros" possam vê-la finalmente triunfar.

É dentro dessa complexidade feminina que Nelson constrói suas personagens e, se não dá a elas um lugar de destaque na

vida política e social, permite-lhes se deixarem entrever como um ser a parte, sacudindo a poeira do anonimato e começando a brigar por sua própria vida.

Mesmo que ainda enfocada por uma ótica paternalista (portanto machista) a mulher rodriguiana ocupa um lugar diferente na constelação familiar e social. Não produz, nem opina, no entanto não há a menor referência ao verdadeiro papel desempenhado pelas mulheres daquele tempo; afazeres domésticos, cuidado com os filhos e os maridos são "detalhes" nunca mencionados, pelo menos nas protagonistas. Isso nos leva a constatar que a mulher rodriguiana é mais idealizada do que real e está voltada aos seus grandes problemas, ao enredo sentimental da sua vida e às formas de melhor solucioná-lo, do que às atividades comezinhas de uma mulher comum. Com exceção de uma breve referência (pejorativa, por sinal) às lides caseiras da cartomante em A Falecida, não encontramos nem uma outra citação desse tipo de atividade, nem mesmo desempenhado por serviçais. Ainda que tal fato fuja à realidade, dá a dimensão maior das personagens femininas no teatro rodriguiano, colocando-as num patamar poético, envoltas profundamente nas brumas das tragédias, até mesmo em superioridade às personagens masculinas.

Na constelação de atributos e peculiaridades que compõe essa mulher em três planos, a "traição feminina" é vista com uma certa benevolência pelo autor, numa quase proteção à infiel. É inovador (para o seu tempo) o tratamento a elas dispensado, mas não o fato em si, uma vez que a infidelidade feminina, no caso - sempre existiu no mundo, modificados apenas os padrões de aceitação ou legalidade em cada época.⁷

No início deste século, em meio a guerras e revoluções,

era deplorável a condição feminina. Ignorada, incompreendida, desamada, essa mulher - muda e impotente - descobre, por meios escusos, o caminho do amor - e trai.

Na Modernidade e na Pós-Modernidade a mulher já reivindicava, expõe suas expectativas, o que, entretanto, não lhe dá garantias de realização e acaba por torná-la reincidente nessa traição quase compulsória-institucionalizada para o homem, condenada nas mulheres.⁸

Não cabe aqui, dentro dos limites da minha abordagem, aprofundar-me nas razões da traição feminina e na relação direta desta com a conduta masculina. Meu objetivo é registrá-la, acompanhando (ainda que à margem) a evolução das condutas sociais e da influência da mesma no teatro de Nelson Rodrigues. De certa forma ele absolve a infiel, pelo simples fato de não condená-la (embora nunca reserve para ela um final feliz). Essa "proteção" denota a atenção que o autor dedicava à alma feminina, buscando compreendê-la para melhor recriá-la em sua obra.

Percebe-se nisso mais uma boa intenção do que propriamente uma aceitação à infiel. Justificando a traição pelo desamor, incompreensão, insensibilidade masculina, Nelson chega bem próximo do cerne da questão. Mas para por aí, a absolvição da infiel dá-se mais a nível de justificação do que de possibilidades de redenção. A mulher trai, as razões aparecem, mas seu final é sempre infeliz. O ajuste de contas é fatal ao fim da trama. Alaidê rouba o noivo de Lúcia e morre no final. Moema forja um noivado, trai a mãe e o noivo... e acaba sozinha. Zulmira trai para conseguir um enterro luxuoso e acaba sendo enterrada no caixão mais barato da funerária.

A infidelidade feminina não foi, portanto, instituída por Nelson Rodrigues, nem por ele a fundo estudada. Todavia ele a constatou, de certa forma até a entendeu, e colocou-a em suas peças, como característica quase inerente a algumas de suas personagens. Ela existe, no entanto não se constitui na parte fundamental do enredo das peças. Assim como não é por causa da infidelidade em si que as tragédias acontecem.

Nelson Rodrigues, na abordagem da mulher em geral e da infiel em particular, parece enfim não ignorar que a mulher, desde os primórdios, é imposto um selo indelével: o selo da culpa maior por ter sido Eva a aliada primordial do Diabo.⁹

Através do perfil da mulher em seu teatro, ele parece ter presente que "toda moral é uma moral de classe e que as perversões neuróticas têm sua origem não na livre gratificação instintiva, mas no represamento da libido".¹⁰ Assim, tanto a moral quanto a libido manifestam-se numa mesma progressão, o que ocasiona, em muitos casos, choques violentos entre o desejado, o permitido e o aceito.¹¹

Existe uma gama de sentimentos fortes e atitudes geradas por eles que "preparam o terreno" das tragédias. A força do ódio-amor dentro da própria família é a grande geradora dos complexos, incestos e conseqüente apodrecimento da mesma.

A infidelidade (feminina, no caso) é um elemento a mais, causador da desagregação familiar e dos finais trágicos, todavia até pintado com certa benevolência pelo autor. Mais do que a traição em si, é ressaltada a "matéria-prima" de que ela se constitui - a frustração feminina, as latências, os conflitos, o desafeto - a temática da alma da mulher, enfim, conturbada e misteriosa, originando não só traições, como suicídios.

crimes, etc.

Os temas sexuais não são abordados com muita franqueza ou clareza. No entanto, são onipresentes no teatro rodriguiano, motivando as mais diversas ações e reações.

A sensualidade é uma característica forte das mulheres em Nelson Rodrigues e até as descrições das rubricas são salpicadas de erotismo. Como nesse trecho de Senhora dos Afogados:

"D. EDUARDA (em seu deslumbramento) - Eu disse tanto mal de ti... Te chamei de bêbado, de louco... Rezei para que fosses embora e não pertencesse nem a mim, nem à minha família... Desejei que te afogasses para que nenhuma mulher beijasse teu corpo..."

(D. Eduarda diz isso numa embriaguez absoluta. O noivo contempla-a maravilhado)^^

Junto à sensualidade e ao erotismo, encontramos características externas como a beleza, a juventude, os quadris estreitos, a sobriedade das roupas a completar essa pseudo-moldura com que o autor envolveu suas personagens. A infidelidade feminina constitui-se, por fim, numa metáfora básica, reiterada em várias peças, sintetizando metalingüisticamente um dos suportes para o tripé onde foram calcados os demais atributos das mulheres rodriguianas.

A construção dessas mulheres segue quase que invariavelmente uma linha diretriz única, ou seja, todas elas apresentam-se como síntese dos elementos temáticos e estruturais da obra do autor, organizada a partir de um suporte mítico.

Nas peças selecionadas para o nosso estudo, esse suporte está tripartido, em acordo com os três momentos e os três gru-

pos distintos onde se inserem as peças.

Assim, essa Mulher,,basicamente "misteriosa", "imaginária" e "frustrada", teria em suas bases outros atributos marcantes, de suma importância para a sua compreensão. A infidelidade é um desses atributos, quase "lugar-comum" na obra teatral do autor.

Em Senhora dos Afogados, Moema conduz o fio da narrativa, assim como o destino dos outros personagens, de maneira a encaminhá-los na passagem de um tempo mítico para um tempo histórico, onde ela deixa de ser "Electra" para ser a filha preferida de Misael Drummond.¹³

Alaíde, revoltando-se com a inexorabilidade do destino, redimensiona sua vida em três planos, ora estanques, ora estreitamente fundidos um ao outro, como nas vezes em que confunde fatos, datas e pessoas nos "relatos" que faz de sua vida ã interlocutora morta - Mme. Clessi.

Zulmira retrata a mulher suburbana, voltada para suas próprias limitações e a indiferença de um marido fracassado, no cotidiano da periferia social urbana.

Dos três momentos do teatro rodriguiano, ainda que não estejamos aqui analisando a sua recepção pelo público, se considerarmos a relação obra/espectador ou obra/leitor, no caso, veremos que as peças da segunda fase (Peças Míticas) não foram bem recebidas, porque pareciam muito distantes da realidade ou situadas no "submundo" do eu de cada um, ocasionando lama catar-se pessoal e coletiva. As da primeira (Peças Psicológicas), já tiveram uma melhor aceitação porque, embora tratando de motivos psicológicos, não causavam tanta indignação, uma vez que foram mantidos em luz baixa os instintos primitivos e a liber-

tação dos sentidos com base nos mitos.

Nessa relação com o leitor/espectador, talvez as peças do terceiro grupo - as tragédias cariocas - (resguardado o sucesso de Vestido de Noiva) representem o protótipo mais perfeito, porque buscaram tanto uma aproximação com o documental que acabaram por apresentar um espelho aos olhos do público.

Esse percurso do teatro rodriguiano, no tocante às personagens femininas e no intuito de traçar o seu perfil, amplia o terreno da análise da cultura e justifica o fato, só aparentemente contraditório, de estudarmos a mulher num autor masculino.

"Segundo o pensamento de JUNG, a nossa psique é dotada de natureza dual, composta de elementos masculinos e femininos, quer dizer, opostos complementares. ANIMA abriga os valores femininos no homem, enquanto ANIMUS recolhe os valores masculinos na mulher. Neste enfoque, a maior força do universo psíquico se concentra na busca de integração entre estes dois planos, em permanente conflito. O homem e a mulher desejam inconscientemente e com intensidade máxima a integração."⁻¹⁴

Nelson Rodrigues, se não cria a mulher idealizada, repositório da imagem da perfeição, também manifesta o impulso de "anima", quando promove esta mulher a protagonista de suas peças, a um lugar de destaque em toda sua dramaturgia. Este exame, todavia, restringe-se ao enfoque textual, o que descarta a análise da mente do escritor na criação de suas peças e ilações que supõem sejam aquelas projeções de seu ideal de mulher.

Seu discurso, obviamente não é um discurso feminista, mas difere dos padrões masculinos, entre outras coisas, pela au-

sência de duas figuras antagônicas - mãe/mulher fatal, próprias do discurso masculino.

A mulher rodriguiana se apresenta em uma tríplice variação, não hierarquizada, mas formando uma visão da complexidade da Mulher em seu teatro. Pelo elevado valor estético-literário, é a mulher, enfim, extremamente pertinente. Tem uma posição de força, negociada no e pelo texto, em. que detém o conhecimento da verdade, o que lhe dá um lugar de destaque na família e na sociedade, ou, pelo menos, em relação aos demais personagens.

Por não possuir uma atuação efetiva no mundo, voltou-se sobre si mesma, criando e vivendo dramas intensos que, no entanto, pouco ou nada influem na sociedade onde vive - são dramas pessoais, cuja maior abrangência são os limites da sua família.

A mulher aí se coloca na busca de uma tentativa de pairar acima de umã[^]imagem criada para si, onde a pessoa não significa tanto e vale mais a pena trilhar os caminhos da constituição de uma identidade. Mergulhando no passado ou projetando-se para o futuro, vivência a condição camaleônica do ser humano, em especial da mulher.

Amor/ódio; vida/morte; realidade/ilusão; verdade/mentira; fidelidade/traição; grotesco/sublime... são intercomplementariedades presentes em cada uma das personagens e na dramaturgia rodriguiana, não como oposições puras e simples, mas como parte de uma dialética estabelecida, deixando nos caminhos narrativos as possibilidades de novas oposições.

Pode-se dizer que a temática repetitiva de Nelson Rodrigues, disfarçada em contextos e épocas diversas, assim como o fio condutor de unidade entre Moema, Alaíde e Zulmira, pode

ser encarado como uma forma de afirmação, tal qual os estribilhos das músicas que se repetem como ecos facilitando a memorização. É esse dinamismo próprio da imagem poética, de que a psicanálise e a psicologia são apenas subsídios, e não explicam o fazer poético de todas as dimensões, que Nelson Rodrigues realizou em seu teatro.¹⁵

É interessante notar que, enquanto a imaginação das protagonistas as faz ficar paradas e amarradas a detalhes que constituem uma "cena" existencial, sua identidade pode se confundir com uma criação ficcional rasteira. Na medida em que elas "simbolizam" tais detalhes, não há como fugir do processo de emergência do real, da emergência da identidade. Na falta de uma descrição completa das mulheres-protagonistas, pode-se pensar que o caminho que se abre busca uma identidade maior - a identidade d'A Mulher. Cada personagem feminina não esgota os questionamentos acerca de sua identidade. Fica no ar uma ligação com algo mais amplo, uma forma mais completa de definição. Isso porque são nuances de uma identidade plena que fica, ao fundo, respaldando as múltiplas faces em que se apresenta.

MOEMA - O MISTÉRIO FEMININO

Sendo uma personagem mítica arquetípica^^, o complexo de Electra^^ da protagonista e os amores incestuosos em Senhora dos Afogados têm respaldo histórico, uma vez que no Egito antigo, por exemplo, a magia da mulher "é tão pouco hostil que o próprio medo do incesto é vencido e não se hesita em confundir a irmã com a esposa", devendo, em certos casos, o irmão desposar a irmã.^^

Segundo Lévi-Strauss, a proibição do incesto não é, em absoluto, o fato primitivo de que decorre a exogamia; mas ela reflete de modo negativo uma vontade positiva de exogamia. Diz ele: "a exogamia tem um valor menos negativo do que positivo ... ela proíbe o casamento endógamo..., não, sem dúvida, porque um perigo biológico ameaça o casamento sanguíneo, mas porque um benefício social resulta do casamento exógamo." Se o casamento com uma mulher do clã é proibido "a única razão está em que ela é o mesmo quando deve (e portanto pode) tornar-se o outro...¹⁹

Pelo pouco conhecimento que se tinha das mulheres, pareciam elas ainda mais terríveis e perigosas, pois o que mais se teme é o que se desconhece.

MOEMA parece um monstro inatingível, comandando seu destino e o de sua família do alto de sua soberba. Isso porque dois papéis apenas cabiam às mulheres míticas - ou eram escravas, dóceis e submissas, trabalhadeiras como a abelha ou se tornavam distantes e temidas, porque difíceis de lidar e compreender.

Uma personagem criada por um autor brasileiro, portanto de um país latino, já é engendrada pelas malhas da opressão, pois "os países latinos, como os países orientais, oprimem a mulher pelo rigor dos costumes mais do que pelo rigor das leis."²⁰ Moema só escapa ao cerco patriarcal, porque nasce enraizada nos mitos ancestrais e neles tem sua maior fundamentação. Sem contar que já possui, em embrião, o mito primeiro de ser Mulher, ser alteridade, ser o Outro. E, sendo mulher, "é a um tempo Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte da vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da

verdade, é artifício, tagarelice e mentira; a que cura e a que enfeitiça; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão²¹ de ser."

Sendo a mulher que tece e corta os fios do destino humano, representa ela também o caos de que tudo saiu e ao qual tudo deve voltar um dia - ela também é o NADA. Assim Moema tudo planeja, tudo cria e, por seu intermédio, tudo também acaba, inclusive ela própria.

Tecendo, numa teia única, os destinos de sua família, de maneira a sobrar apenas ela e o pai do lado de fora, Moema termina por confundir-se no caos e também nele sucumbir. O "destino" não estava realmente em suas mãos, como ela supunha. O destino, tal qual dos heróis gregos, governava seus atos e preparava o desfecho de sua história, a sua revelia.

A magia feminina foi profundamente domesticada dentro da família patriarcal. Sem ocupar o lugar a ela destinado, Moema - não esposa e não mãe, paira acima da alma, da consciência da essência humana. Não escravizada pela maternidade, nem diminuída pelas servidões impostas à esposa, Moema também não conheceu a mácula que a sexualidade implica. Aparentada à Minerva guerreira, ela é torre de marfim, torreão inexpugnável, cidadela.

Tal qual o tema da Esfinge, cabe perguntar a cada ato de Moema: "Quem és? De onde vens. Esfinge estranha?" Anjo ou demônio, a incerteza transforma-a em esfinge, pois é por ela, através do que nela há de pior e de melhor, que seu clã familiar faz a aprendizagem da virtude, do desejo, da tirania e de si mesmo; ela é o jogo e a aventura, mas também a provação; é o triunfo da vitória e o malogro superado; é a vertigem da

perda, o fascínio da danação e da morte. Do bem ao mal, ela encarna todos os valores morais e seus contrários, é tudo à maneira do inessencial, por isso ela é perpétua decepção, a própria decepção da existência que não consegue nunca se atingir, nem se reconciliar com a totalidade dos existentes.

Definindo Moema (ou tentando defini-la) pensamos alcançar o ponto de vista mundano egotista de Nelson Rodrigues, pela relevância dada por ele à mulher em sua obra, quando resume em sua totalidade todos os aspectos do Outro, ainda que não aprofundado, nem desvendado como viria a ser posteriormente. Todavia, se o mito da mulher desempenha um papel considerável na literatura, esse mito está presente em toda a dramaturgia rodriguiana e exemplarmente representado em Moema - personagem principal da tragédia Senhora dos Afogados.

Como as demais mulheres engendradas pelo autor, Moema possui igualmente três planos, é tripartida em memória, realidade e alucinação, ainda que suas características arquetípicas sobrepujem ou empalideçam as demais.

É da Memória que emerge a acusação contra Misael Drummond, causando fúria e revolta em Moema.

"MOEMA (possessa) - Essa não é Clarinha... É a mulher que mataram há 19 anos... Acusam meu pai, dizem que foi ele quem matou, mas é mentira... Meu pai não mataria uma vagabunda do cais... E com um machado - (sopro de voz) - não,"²² não...

O destino que a sociedade propõe tradicionalmente à mulher é o casamento. Em sua maioria, as mulheres são casadas, ou o foram, ou se preparam para sê-lo, ou sofrem por não o ser- É em relação ao casamento que se define a celibatária, sin

ta-se ela frustrada, revoltada ou mesmo indiferente ante essa instituição.

Moema, apesar de noiva, não demonstra interesse no matrimônio, usando o noivo como "isca" para que sua mãe seja infiel e perca, assim, o direito de ocupar o lugar ao lado de seu pai. Membro de uma família tradicional, burguesa, Moema não se encontra entre as moças que "precisam" casar, até como meio de se integrarem à coletividade. O noivo, filho natural da prostituta assassinada, não representa nenhuma forma de ascensão social ou benefício. Sendo meio-irmãos, o noivado é também uma forma de incesto.

A singularidade de Moema encontra-se na total falta de sintonia com a mulher de seu tempo. Nem noiva, nem esposa, nem mãe, tampouco filha. Odiando a mãe e amando o pai, Moema reencontra o mito de Electra, utilizando toda a força desse mito para afastar de seu caminho todos os impecilhos que tentem impedi-la de alcançar seu objetivo, mesmo que isso signifique o extermínio de toda a sua família.

"MOEMA - Chora tuas filhas 1... (gritando, debruçada sobre o rosto do pai) Chora... Desde menina, meu sonho era ficar sozinha contigo nesta casa; queria ser a filha única, a única mulher desta casa... (ciciando) E agora sou tua filha única... ... e única mulher (baixo) . Estamos sozinhos, pai, na casa vazia... Entra nos quartos, nas salas, procura nos espelhos, ninguém..."²³

Contraopondo-se às demais personagens femininas, Moema tenta destruir a única semelhança física que tem com D. Eduarda, sua mãe, instigando o pai a decepar-lhe as mãos.

"MOEMA - Deixei de ser tua filha... A única coisa que nos unia eram nossas mãos... Tu perdeste as tuas... e eu me libertei de ti..."^^

A avó louca, maior referência da protagonista com a família Drummond, também é sutilmente destruída por Moema.

"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..."²⁵

As irmãs - Dora e Clarinha - foram eliminadas pelo desejo de exclusividade de Moema no afeto do pai.

"MOEMA - Afoguei minhas irmãs, como se ferisse no meu próprio ser... Afoguei as filhas que preferias e acariciavas, enquanto eu sofria na minha solidão..."²⁶

Paulo - o irmão - é induzido ao suicídio, por não poder suportar a ausência da mãe e compará-la a Moema, num forte indício do Complexo de Édipo.

"PAULO - Odeais nossa mãe porque é meiga, amorosa e triste. E fiel. Odeias porque ela sabe amar, e teu coração é **frio!**"^^

Do outro lado da trama encontravam-se as mulheres do cais, que, numa ironia do autor, não se pintam e vestem-se discretamente. Mesmo quando morrem, Nelson Rodrigues reserva para elas um lugar paradisíaco, uma ilha,

"Tens tanto orgulho dessa ilha! Falas tanto nela! Nas suas dalias selvagens, nas suas praias de silêncio... Dizes que as luas maiores a procuram... Que as estrelas se refugiam nela como barcos... Ah, se tu visses os ventos ajoelhados diante da ilha!... O mar, em torno, às vezes é louro... outras ve-

zes verde, azul. As mulheres pisam nas espumas... E quando voltam têm nos pés sandálias de frescor!"²⁸

Às prostitutas e aos filhos inocentes dos Drummond, Nelson oferece o mar que sempre o cativou, como confessa nas suas "Memórias".

"(...) Tenho umas poucas obsessões que cultivo com paciência e amor. Uma delas é o mar. Qualquer praia vagabunda, mesmo a de Ramos, tem para mim um apelo mortal. Às vezes, penso que já morri afogado em vidas passadas ou morrerei afogado em vidas futuras. Gosto até de cheiro de peixe podre."²⁹

Os sentimentos mais nobres e verdadeiros também são privilégio das pessoas simples que freqüentam o bordel e das prostitutas mortas, que rezam muito e se acariciam mutuamente "na ilha".

Na família Drummond, as relações são de amor-ódio. Afora a fixação edipiana de Paulo pela mãe ou de Electra, de Moema pelo pai, não há resquícios de afeto entre os demais membros da família.

Moema e D. Eduarda vivem no limite da hostilidade, chegando a detestar-se, o que, de certa forma, encontra uma justificativa na teoria da alteridade sugerida por Simone de Beauvoir. Diz ela:

"(...) A menina é mais totalmente dependente da mãe: com isso, as pretensões desta aumentam. Suas relações assumem um caráter muito mais dramático. Na filha, a mulher não saúda um membro da casta eleita; nela procura seu duplo. Projeta nela toda a ambigüidade de sua relação própria; e quando se afirma a alteridade desse alter-ego, sente-se traída. É entre mãe e

filha que os conflitos de que falamos assumem formas exasperadas."30

Os tiques das mãos de mãe e filha, provocadoramente iguais, geram o ódio de Moema, cujo afã é conseguir a exclusividade junto ao pai. Sobre essa similitude, geradora da discórdia, disserta Mário Guidarini.

"As mãos simbolizam o impulso de vida primeiro. Genésia-co. Universal. Poderá ser reprimido. Mas jamais negado. O homem também tem mãos. Mas para cõrtar as da esposa D. Eduarda. Para bloquear. O guardião machista do hábito da fidelidade de trezentos anos na família dos Drummond mata e limpa as mãos com uma toalha branca. A mulher prostituta, a amante, continua com as mãos. E mesmo depois de morta vai para a ilha do prazer. A esposa, reprimida pelos padrões morais, ao tentar romper o círculo repressivo, é duramente castigada. Fica sem mãos. Sem a ilha do prazer. Moema, ao acariciar o pai com as mãos, esse morre. E Moema fica sozinha com o estigma das mãos herdadas da mãe."^^

Através de Moema realiza-se constantemente a passagem da esperança ao malogro, do ódio ao amor, do bem ao mal, do mal ao bem. Essa ambivalência existe em função de uma finalidade bem definida, tudo que ela planeja ou executa objetiva a conquista de um lugar único ao lado do pai, a testa dos Drummond.

Em poucos momentos Moema foi eclipsada por outros personagens que, entretanto, se projetam através e por ela.

É do irmão Paulo que Moema ouve a afirmação/acusação da qual procura fugir, sem, no entanto, conseguir negá-la a si mesma:

"Paulo - Tu nasceste de nossa mãe! Ela está em ti!

Moema - (violenta) - Não!

Paulo - Vocês são parecidas como duas chamas.

Moema - É mentira! Eu e ela não somos uma mesma pessoa. Só as
nossas mãos são parecidas! Se parecem tanto, tanto!
Não queria ter essas mãos, não queria que elas fossem
minhas..."³²

A avó, que só nutre afeto por Moema e repele a nora por não ser uma Drummond autêntica, nem possuir o "pudor" das mulheres da família, assim descreve Moema:

"... Tu és mulher, mas de ti eu gosto, sempre gostei...
(meiga para Moema) Fria, como as nossas mulheres!..."

O pudor e a frigidez feminina fazem parte da constituição da mulher no teatro rodriguiano. É a mulher idealizada, além dos prazeres mundanos.

D. Eduarda, a mãe, resume numa fala o tipo de relação que tem com a filha:

"Se eu pudesse encheria, hoje, a casa de pessoas, mesmo de inimigos meus... contanto que eu não ficasse sozinha, ou só com você..- (soluçante) Estar com você é a pior maneira de estar sozinha!"³³

Misael Drummond é também um arquétipo de importância equivalente à de Moema na trama. Seu passado liga-se à prostituta tão chorada na peça há 19 anos, por ele assassinada, e cuja imagem o persegue constantemente, a ponto dele não conseguir amar a esposa a não ser com as luzes apagadas. É para D. Eduarda que ele diz:

"MISAEEL - ... Minha mãe também tem medo de ti, como se a morte

pudesse vir de tuas mãos... Ela também não aceita nada de ti, acha que tu a podes envenenar... E só aceita água, ou pão, de Moema... De ninguém mais..."

"Sabes porque foste minha? Por causa da família... Eu queria de ti filhos... Só podia querer filhos... Prazer, não, nenhum prazer..."

"Tm Drunhorid^ão pode" amãr^Trêm ar próprxa-esposa.
... A cama é triste para os Drummond..."

"Sempre foste minha nas trevas, como dois cegos que se possuíssem... 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!"³⁴

Outro tema muito explorado na dramaturgia rodriguiana é o do casamento casto, do sexo sem prazer, às escuras, para que a imagem da "outra" (geralmente mais amada) não se interponha entre o casal.

Com Moema, a princípio, não há indícios de uma verdadeira "preferência", tudo levando a crer que ele possuía laços de afeto idênticos pelas três filhas. Com a morte das outras duas, Moema acercou-se do pai como a única, fazendo com que as atenções do pai se voltassem para ela. Manipulando-o e ao irmão Paulo, Moema consegue eliminar a "outra mulher" da vida e da casa do pai - D. Eduarda, sua mãe. Nas cenas finais, contudo, Misael cai em si e culpa Moema pelo ato tresloucado que praticara, decependo as mãos da esposa.

"De tudo... Culpada de tudo... Eu não teria feito o que fiz... Teria perdoado tua mãe... Os velhos perdoam... Tu me disseste para castigá-la aqui. (indica as próprias mãos) Eu te obedeci, Moema, fiz o que mandaste, e sem ódio, com um ódio

que não era meu, era teu... (ergue meio corpo, abraçado às pernas da filha) Eu teria perdoado, juro. Deus é testemunha..."^^

É o ciclo mítico fechando-se com o arrependimento e a tentativa de reconciliação e restauração da ordem ética, rompida por influência de Moema. Ela também expia suas culpas com a ~~sa~~ advinda "ã perda da imagem e do pai".-----

Oscilando entre os três planos, Moema é forte em cada um deles, porquanto da memória e da alucinação extrai os motivos para seus atos reais. No desenlace da trama, a realidade e a ilusão confundem-se, quando, no espelho, ela vê refletida a imagem da mãe, sem mãos. Quando consegue se libertar da alucinação, a realidade volta a atingi-la em cheio, pois morre Misael Drummond - único remanescente e razão principal de toda a tragédia. Aterrorizada, Moema enfrenta a derrocada de seus planos, culminando com a perda de sua própria imagem.

"- Pai... (dúvida de si mesma) Não... não... (começa a aceitar a verdade) Não me deixes só... Não quero ficar só... (traz a cabeça de Misael para perto do rosto. Interpela o rosto e os olhos fixos de Misael) Morto... Não quero que te feches em tua morte... (pousa a cabeça de Misael no chão e, sempre com medo, vira-se rápida e corre para o espelho. Mas este não reflete a sua imagem, nem a de ninguém.)"^^

O mito de Moema desempenha um papel-chave em Senhora dos Afogados, tragédia de muitas estrelas e grandes papéis. A alteridade de Moema engendra dramas, ódio, rivalidades, numa passagem indefinida de alternâncias, desde que fossem afins aos seus propósitos. Na pluralidade de aspectos que formam seu arquétipo reside grande parte de seu misterioso fascínio.

É a Moema de preto, de luto e sem pintura da primeira rubrica, "com um rosto taciturno, inescrutável, de máscara."

É a Moema que afoga as irmãs e, ao mesmo tempo, alimenta a avó insana, merecendo o afeto desta.

Ê também a Moema vingativa, cruel, que se transforma no contacto com o pai ou o irmão.

Não é evidentemente a realidade que dita a Moema a escolha de seus princípios. Em cada caso, ela age de acordo com suas necessidades, com as razões do seu ódio/amor.

O "mistério" de Moema, se não justifica suas atitudes, é um alibi que repousa no enigma da condição humana, mais ressaltado nas mulheres, pelo próprio desconhecimento do homem em relação ao "mistério feminino". Ê misteriosa Moema quando não se manifesta abertamente, quando sua linguagem esconde-se sob véus, sem a pretensão de se tornar clara. Sua subjetividade é medida por seus atos, de sua presença imanente nada se pode dizer ou constatar, já que entre o imaginário e o real só há discriminação através das condutas.

Mistério no passado (quando põe luto pelas irmãs que ela mesma matou); mistério no presente (ao arquitetar a traição da mãe) e mistério na alucinação, no futuro que ela própria construiu para si e acabou por destruí-la.

Sem família, sem identidade, Moema encerra a cena odiando suas próprias mãos (pivô da trama) e tentando (novamente refugiando-se na alucinação) expulsá-las de si mesma.

As mãos estariam muito ligadas ao sexo, ao prazer, porque "acariciam, deslizam no corpo". A família Drummond rejeita a sexualidade. Para ela, a frieza das mulheres é motivo de orgu-

lho e distinção.

D. Eduarda não é uma Drummond e suas mãos acariciam o noivo de Moema no bordel.

A semelhança das mãos de ambas irrita profundamente Moema, porque ela sabe que carrega consigo, mesmo sem desejar, um elemento-chave da sensualidade que rejeita.

Procuramos na Poética de Aristóteles, com referência ao que ele denominou "herói", o lugar adequado para Moema. Não podendo ser alguém muito bom, que passe da felicidade à desdita, porque seria revoltante, nem tampouco em vilão, que passe da desdita à felicidade, porque seria edificante, mas não seria trágico, o herói terá que estar num meio-termo, inclinar-se mais, para o lado bom que para o mau e encontrar sua ruína em alguma falta cometida.³⁷

Ora, Moema, em hipótese alguma, preenche esse meio-termo, não satisfazendo, por conseguinte, a doutrina aristotélica. Tal qual MEDÉIA, arrebatada, cruel, extremada e sanguinária, Moema é mais uma figura trágica do que uma heroína trágica.

Apesar de sua onisciência, depara-se com outras vontades, outros personagens que tentam impedi-la de alcançar o seu alvo. Na disputa pelo pai, Moema manifesta um desejo excludente, onde sua mãe e irmãos não possuem lugar. É o conflito de "personagem contra personagem" e de "personagem contra grupo de personagens", uma vez que Moema, ao mesmo tempo em que protagoniza o drama, antagoniza com os demais personagens.³⁸ O conflito interno quase não existe em Moema, uma vez que ela não hesita, não titubeia, não dá demonstração de ter escrúpulos ou sentir medo dos atos que pratica. Nada a desvia do objetivo maior de sua existência, não medindo conseqüências para atin-

gi-lo. Só o amor pelo pai e o carinho pelo irmão Paulo evitam de transformá-la na vilã total.

Perfeitamente sensata, preocupada com o êxito de seus projetos, toda sua ambição resume-se no pai e no posto de ministro que ele almejava e para o qual já fora indicado; seu espírito é árido, prudente, conformista, sempre evitou o amor; ~~é incapaz de um impulso generoso; quando a paixão se introduz~~ nessa alma seca, queima-a sem a iluminar.

Em verdade, os atos de Moema não têm sentido dentro da perspectiva de um fim humano, nem mesmo o amor incestuoso que sente por Misael, uma vez que ultrapassa o amor singular, a felicidade pessoal, caindo nas fantasias do vazio, desenraizadas da vida e da realidade. As palavras vazias com que se em panturra são perigosas para seu próprio vazio: a mística sobre-humana autoriza todas as devastações temporais e os dramas que seus atos desencadeiam afirmam-se mediante dois tipos de assassinios: um físico e outro moral.

É pelo mal que faz aos familiares que se estima superior a eles. Ainda assim, só a mãe a teme e despreza, os demais são envolvidos em sua teia fascinante e por ela destruídos.

MOEMA mítica, MOEMA arquetípica, MOEMA misteriosa, MOEMA mulher introvertida - de acordo com os Tipos Psicológicos de Jung, que assim melhor a sintetizam:

"Reflete e cogita sobre si própria, sendo por isso comedida em relação ao exterior, podendo conhecer e reconhecer o alheio sem eclodir em aplausos ou em censuras. Mas como a sua vida afetiva prejudica as suas boas qualidades, faz o possível por repelir os seus afetos e instintos, mas não pode impor-se-lhes como gostaria, tão lógica e perfeitamente estruturada como es-

tá sua consciência, seus afetos são elementares, confusos e irreprimíveis. Falta-lhes a verdadeira nota humana, são desproporcionados, irracionais, um "fenômeno da natureza" que transgride a ordem humana. São destituídas de um fundo palpável, um propósito, É por isso que, em certos casos, podem ser simplesmente demolidoras, uma torrente caudalosa que não busca nem evita a destruição, inconsiderada, necessária, fiel à sua própria lei, um processo que se realiza em si mesmo, (,,,) A mulher introvertida conhece muito menos de sua afetividade, de um modo global, em termos nitidamente conscientes, do que dos seus pensamentos e sentimentos racionais. É incapaz de abranger toda a sua afetividade enquanto puder dispor de concepções aplicáveis, A afetividade, portanto, é nela menos ágil que os conteúdos mentais e, de certa maneira, é de uma fluência tenaz, de uma inércia especial, do que resulta ser este tipo de mulher dificilmente suscetível de transformação, ser perseverante, uniforme, e ainda de uma resistência teimosa e irracional a ser influenciada naquelas coisas que respeitem à sua afetividade,"³⁹

Em se tratando de uma personagem "criada" por Nelson Rodrigues, não se pode ensejar uma similitude perfeita com a definição Junguiana. Todavia, serve como referência ao traçado de suas características e facilita a compreensão das mesmas, Muito do perfil psicológico de Moema encontra-se delineado nessa mulher introvertida estudada por Jung,

Simone de Beauvoir também elucida um outro aspecto da tessitura de Moema na dose de narcisismo encontrada nas personagens femininas do teatro rodriguiano.

O "mistério feminino" de Moema é assim delineado: "(...) é por não pôder exprimir-se na ação quotidiana que a mulher

também se acredita habitada por um mistério inexprimível: o famoso mito do mistério feminino encoraja-a a isso e vê-se, em compensação, confirmado.

Rica de seus tesouros desconhecidos, marcada por uma estrela fasta ou nefasta, a mulher toma a seus próprios olhos a necessidade dos heróis de tragédia que um destino governa.

— Todã^ua^ida^e trãnsf i"gu'ra' num^drama sagrado^ Sob--o -vesti-do —
 escolhido com solenidade erguem-se a um tempo uma sacerdotisa envergando as vestes sacerdotais e um ídolo adornado por mãos fiéis e oferecido à adoração dos devotos. Sua casa torna-se o templo em que se realiza seu culto.⁴⁰

Assim é Moema, uma das faces da Mulher rodriguiana, por sua vez tripartida em si mesma. É o lado misterioso e enigmático da mulher, com a força do mito possibilitando "os mais diversos comportamentos, pensamentos e linguagens humanas."⁴¹

ALAÍDE - O IMAGINÁRIO FEMININO

"Assim, a passividade que caracterizará essencialmente a mulher feminina é um traço que se desenvolve nela desde os primeiros anos. Mas é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade."⁴²

Oriunda de uma família burguesa, Alaíde não fugiu à regra, descobrindo-se no presente como uma transcendência, nada fazendo além de sonhar sua futura passividade. Votada à docilidade, à resignação, não pode senão aceitar, na sociedade, um lugar já preparado.

Assim chega ao casamento e à morte. No espaço entre um e outro, entretanto, entrega-se a um devaneio quase mórbido destinado essencialmente a satisfazer seu narcisismo, numa vida que considera insatisfatória, mas temendo enfrentar a verdade da existência. Alaíde leva ao extremo um processo de compensação que é comum em numerosas adolescentes.

Esse "culto solitário não lhe basta", precisando, para "se realizar, existir numa outra consciência. Busca, assim, o auxílio de Mme. Clessi, ressuscitada no diário que encontrara no sótão da casa dos pais.

Mesmo sonhando ser infinita, nem por isso é menos alienada na personagem que encarna; depende ela dessas consciências estranhas; está em perigo nesse duplo que identifica a si, mas cuja presença suporta, passivamente. Foge da realidade por mil caminhos inautênticos. Recusa o mundo e faz da ilusão um trampolim para emergir em sua solidão e sua liberdade.

Atormentada, presa de conflitos difíceis, sua vida interior desenvolve-se mais profundamente, mostrando-se mais atenta aos movimentos de seu coração que assim se tornam mais matizados, mais diversos. Essa complexidade enriquece-a, na medida em que põe à prova quotidianamente a ambigüidade de sua condição.

Segundo Simone de Beauvoir, o casamento tem como correlativo imediato a prostituição. Já noiva e, depois, casada, Alaíde, sente brotar dentro de si a prostituta cuja vida a fascinara e passa a viver, ainda que ilusoriamente, essa duplicidade: "o destino da mulher devotada ao homem é marcado pelo amor: a que explora o homem assenta no culto que rende a si mesma. Se atribui tanta importância à sua glória, não é so-

mente por interesse econômico: procura nisso a apoteose de seu narcisismo." ⁴³

Ultrapassado o marco do casamento, ao qual se chocou no afã de disputar com a irmã o homem por ambas desejado, parece que não faz senão sobreviver a si mesma: os sonhos e desejos que não realizou permanecerão insatisfeitos: é nesta nova perspectiva que se volta para o "passado e se" apavora com "as estreitas limitações que a vida lhe infligiu. Pelo fato de ser mulher e ter suportado mais ou menos passivamente o seu destino, parece que lhe roubaram suas possibilidades. Sente-se incompreendida e entrega-se a um delírio remoto ou futuro, que a arranque da realidade. A fronteira entre o imaginário e o real é ainda mais indecisa.

A persistência da memória torna impossível a mudança. Perdida entre dois mundos conflitantes, foge dos dois para a alucinação. Personagem principal, quando passa a narradora, distorce a história oficial, contando a sua estória passada.

No desenrolar da peça, o espectador/leitor se enfrenta com três planos superpostos: o presente, representado pelo corpo lacerado de Alaíde numa mesa cirúrgica, o passado evocado e distorcido por ela e a imaginação delirante que lhe compensa a situação-limite que vive. A luz faz com que os planos se alterem e surjam fugazes evocações ou devaneios irrealis, a par da realidade fria e desesperançosa.

O tempo também está sujeito aos planos superpostos. O presente tem a duração de uma cirurgia de emergência; o passado, através das lembranças, desenvolve-se num período cronológico normal, e a ilusão mescla-se ao passado, colorindo-o e atenuando a realidade.

Quanto ao espaço, a protagonista aparece sempre em ambientes fechados, denotando opressão.

A peça está disposta num verdadeiro jogo de planos, do real e da fantasia, da sensibilidade e da racionalidade.

Alaide, alienada na vida real pelos fatos marcantes de seu casamento, reencontra uma identidade perdida através da memória, que lhe permite relembrar sua vida e seus conflitos.

A prostituta assassinada e a irmã Lúcia funcionam como as "outras" de Alaíde, conduzindo-a na memória e na alucinação, dando outras versões aos fatos que ela relata.

O narcisismo de Alaíde encontra respaldo e significação em Simone de Beauvoir. Sentindo-se constantemente ameaçada por Lúcia, mesmo no plano de sua imaginação, sente-se alvo de todos que a cercam, por amor ou ódio.

"Esse delírio transforma-se com efeito facilmente em um delírio de perseguição. E encontra-se esse processo mesmo nos casos normais. A narcisista não pode admitir que outros não se interessem por ela apaixonadamente; se tem a prova evidente de que não é adorada supõe imediatamente que a detestam. Atribui todas as críticas ao ciúme, ao despeito. Seus malogros são o resultado de tenebrosas maquinações: e, deste modo, eles a confirmam na idéia de sua importância. Ela descamba facilmente para a megalomania ou para o delírio de perseguição, que é a imagem invertida daquela: centro de seu universo e não conhecendo outro universo, ei-la centro absoluto do mundo.

Mas é às expensas da vida real que a comédia narcisista se desenrola; um personagem imaginário solicita a admiração de um público imaginário; a mulher tomada pelo seu eu perde todo domínio sobre o mundo concreto, não se preocupa com estabe-

lecer qualquer relação real com os outros."⁴⁴

Os planos simultâneos de Vestido de Noiva, encontrados também embrionariamente na constituição das personagens femininas do teatro rodriguiano, têm sua origem na Idade Média, pelo menos em seu aspecto material.

O palco sucessivo, constituído por uma série de carros, cada qual com cenários diversos representando lugares diferentes, foi concretizado, a par da cena simultânea, no teatro medieval. Todos os lugares da ação, todos os elementos da cenografia encontravam-se de antemão justapostos e os personagens iam se deslocando durante o espetáculo, segundo as necessidades da seqüência cênica.⁴⁵

"Cada evento cotidiano é ao mesmo tempo elo de um contexto histórico universal e todos os elos estão em relação mútua e devem ser compreendidos, simultaneamente, como de todos os tempos e acima dos tempos. (...) O aqui e agora espaço-temporal já não é só elo de um decurso terreno; é, simultaneamente, algo que sempre foi e algo que se cumprirá no futuro; é, em última análise, eterno. A imagem sensível desta concepção é o palco simultâneo."⁴⁶

Dessa forma se apresentou Vestido de Noiva e se consagrou ao público; de forma semelhante apresenta-se a simultaneidade das características femininas. Tendo os três planos (Memória, Realidade e Alucinação) linearmente interligados, tanto Alaíde quanto Moema e Zulmira oscilam entre um e outro, de acordo com os apelos da trama ou a necessidade de reação daquele momento. Trata-se, pois, de uma espécie de metamorfose incompleta, não definitiva, nem estanque, já que a realidade infiltra-se pelas brechas da memória e da alucina-

ção e vai obedecendo à sua própria trajetória.

Os "mergulhos" do autor no inconsciente e no subconsciente não se aprofundam na concepção formal. O avanço no terreno do consciente já pode ser considerado vanguardista para a época (pelo menos na dramaturgia brasileira).

Três personagens principais - Alaíde, Lúcia e o noivo Pedro mesclam seus conflitos, gerando a trama principal, cujo desfecho é a exclusão trágica de Alaíde.

A leviandade do noivo, casando com uma e cortejando a outra, provoca a desestruturação da protagonista que, após incontáveis incursões ao subjetivismo da memória e à alienação da fantasia, determinam-lhe o atropelamento e a morte.

Alaíde representa a moça educada em padrões comportamentais bem ajustados à sociedade, sem coragem ou audácia para mudar alguma coisa definitiva em sua vida. Os padrões de comportamento a ela impostos desde criança, prevalecem nas atitudes que toma em toda a sua curta existência.

A ruptura familiar ocasionada quando de seu casamento, faz com que ela precise se apoiar em outra pessoa ou instituição, já que não aprendeu a caminhar sozinha. Pedro não lhe inspira confiança e ela se refugia em Madame Clessi: até porque esta viveu exatamente de forma antagônica à sua.

"É claro que, se tivesse sido outro o destino que a vida lhe reservava, nada disso talvez lhe houvesse tumultuado a paz de espírito. Como muitas outras aventuras perigosas de que costuma cercar-se a vida humana desde o início, experiências mais poderosas poderiam desfazer ou simplesmente esfacelar e transformar em migalhas esta obsessão que o círculo de ferro

dos preconceitos estimulou e as frustrações do casamento elevaram ao paroxismo." ⁴⁷

Libertando-se do lar paterno, pelo casamento, e sendo totalmente dependente e improdutiva, Alaíde abre o futuro para si, não através de uma conquista ativa e sim entregando-se, passiva e dócil, nas mãos de um novo senhor — que não a convence.

A vida, supostamente libertina, de Madame Clessi representa para Alaíde o reverso de seu matrimônio/destino e a ela se apega para tentar viver, na alucinação, tudo o que lhe foi vedado na criação burguesa que teve — Por isso o susto e o descrédito ao ouvir, de uma das freqüentadoras da boate, que Mme-Clessi havia sido enterrada de branco, parecendo uma noiva.

"— Noiva? (com exaltação) Noiva — ela? (tem um riso entrecortado, histérico) Madame Clessi, noiva! (o riso, em crescendo, transforma-se em soluço) Parem com essa música! Que coisa!" ⁴⁸

Há uma notória predominância de Alaíde no plano alucinatório. É nele, como já disse, que ela busca a compensação para as frustrações e desencantos que a vida lhe reserva, rejeitando, pelo mesmo motivo, as lembranças de seu passado recente. Assim responde a uma mulher do bordel que lhe pergunta se é casada:

"— Não sei. (em dúvida) Me esqueci de tudo. Não tenho memória, (impressionada) Mas todo mundo tem um passado; eu também devo ter — ora essa!" ⁴⁹

Em sua vida tranqüila de menina superprotegida de classe média alta, Alaíde foi sendo induzida a dar passos, comuns às

outras jovens de seu nível, mas que nem sempre vinham de encontro aos seus anseios mais profundos, de adolescente ansiosa e sonhadora, ávida de "novidades" e emoções.

Isso fica bem claro no diálogo que mantém no plano do imaginário com um homem freqüentador do bordel de Madame Clessi. A princípio é ríspida com ele, ameaçando até esbofeteá-lo. Depois muda de atitude, aceitando, inclusive, o convite dele para sentar. Considerando-se que o tal homem "tem o rosto do meu marido. A mesma cara!", na explicação que lhe dá está contido muito do seu posicionamento em relação à vida:

"- Estou sorrindo, sem vontade. Nenhuma. Vou com você - nem sei porquê. Sou assim, (doce) Vamos, meu amor?"^^

A alucinação envolve sobremaneira Alaíde, a ponto dela não conseguir identificar épocas, perdendo toda coerência com a realidade dos fatos e conceitos.

Os freqüentadores do bordel deixam explícito, mesmo que nas entrelinhas, que Mme. Clessi foi bonita, foi amada, mas envelheceu e foi assassinada por um rapazinho de 17 anos. O "homem", inclusive, diz que ela tinha varizes, gemia e arrastava os chinelos.

Esse lampejo de realidade, ou mesmo de identificação com o real, é demais para Alaíde, que se recusa a crer na versão apresentada, não admitindo o fato de alguém ter sido tão amado (como ela tanto desejara sem ter conseguido!) e acabar como o mais comum dos mortais.

"- Mulher gorda, velha, cheia de varizes, não é amada! E ela foi tão amada! (feroz) Seu mentiroso!"^^

Tentando organizar os fatos concretos de sua vida para

relatá-los à Mme. Clessi, Alaíde bloqueia a lembrança da irmã — Lúcia, de quem diz s5 lembrar o nome, sem saber exatamente a quem se refere. A fuga para o imaginário não permite que se recorde de fatos ou pessoas desagradáveis para ela.

Em contrapartida, lembra com detalhes de tudo que encontrara no sótão, pertencente à Mme. Clessi, até mesmo das palavras iniciais do diário: "Ontem, fui com Paulo à Paineiras..." e da frase repetida pelo pai, estopim perfeito para provocar-lhe toda a ânsia curiosa a respeito da vida da mundana: "O negócio acabava numa orgia louca."

Para uma juvenzinha bem comportada, prestes a se casar de véu e grinalda, tudo em conformidade com os ditames da família burguesa, uma frase destas, aliada às ligas, espartilhos e ao famoso diário, constituía o caminho aberto para a fuga ilusória do real, da mesquinhez dos planos e caminhos traçados quase aleatoriamente para ela.

Na alucinação, Alaíde deixa ã mostra traços de seu caráter e de sua personalidade não vislumbrados em outros planos. Como nessa fala, onde se refere ao marido de uma forma nunca manifesta concretamente:

"Ele era bom, muito bom. Bom a toda hora e em toda parte. Eu tinha nojo de sua bondade (pensa, confirma) Não sei, tinha nojo."⁵²

A dicotomia entre "aparentar/ser" remete ao significado de "aparência/essência". O convívio social, as conveniências nem sempre permitem às pessoas revelarem-se exatamente, nem aos seus sentimentos.

No estágio de onde se encontra, repassando sua vida e dan

do vazão a seus pensamentos e sentimentos mais íntimos, Alaíde já não encontra motivos para "aparentar" ou esconder mais nada.

No diálogo alucinatório que trava com a interlocutora também imaginária (Mme. Clessi), Alaíde dá a sua versão aos fatos, a versão "real" para ela, aquela que sua consciência fazia calar.

Em seus devaneios ela libera o subconsciente e relata detalhadamente para Mme. Clessi o assassinato do marido, que não acontecera:

"— Eu bati aqui detrás, acho que na base do crânio. Ele deu arrancos antes de morrer, como um cachorro atropelado."⁵³

A cerimônia do casamento e os fatos que a sucederam são lembrados fragmentariamente, em claro-escuros que omitem os pormenores mais significativos. Só com a ajuda de Mme. Clessi Alaíde vai conseguindo reconstituir as cenas e desbloquear a memória.

A irmã Lúcia permanece referida apenas "como a mulher de véu", precisamente por se tratar do pivô da trama — vilã e vítima, tentou estragar o casamento da irmã, porque dela tinha sido "tirado" o noivo. Duas fortes razões para o "esquecimento" de Alaíde: esquecendo Lúcia, ela esquecia o mal que havia feito à irmã e o que esta também lhe fizera momentos antes do casamento.

A trama das ações, nessa altura, possui duas versões:

Segundo Lúcia, Alaíde teria aproveitado uma enfermidade da irmã para acercar-se de Pedro e conquistá-lo. Além disso, ela acusa-a de já ter feito a mesma coisa com vários outros

namorados que tivera. Situação que remete à infantilidade, à disputa, à imaturidade de Alaíde que, decididamente, não ama Pedro, nem é feliz com ele depois de casada. Continua à procura de algo :que a complete, à procura de mais e mais sensações que a façam encontrar consigo mesma.

Mesmo ao saber que o noivo a traía com a irmã, Alaíde não~de^iste de casar, por^e não f ora" preparada- para-quebr ar as convenções sociais e temia o escândalo. Todavia, seu casamento estava destinado ao fracasso desde a revelação de Lúcia.

O caráter de Pedro, verdadeiro vilão da história, é delineado por Lúcia ao dizer para a irmã o que ele deve pensar de ambas ;

"- Que idéia ele faz de nós!

De mim, que sou uma pervertida! De você, que é uma idiota."54

É a versão do machista sobre as mulheres que conquistou. Nelson demonstra uma consciência aguçada dos juízos masculinos, muito em voga em meados desse século. Era a mulher sem escapatória: a que traía (com ele) seria uma "pervertida"; a que tentava aceitar e entender, uma "idiota".

O "mau-caratismo" de Pedro não é sequer muito questionado. Amado e disputado pelas duas irmãs, consegue enganar as duas em momentos diferentes. Namorado de Lúcia, cai nos braços de Alaíde, seduzindo-a. Casado com Alaíde, não hesita em traí-la com Lúcia. Morta Alaíde, desposa a irmã Lúcia.

Duas irmãs amando o mesmo homem constitui um dos chavões bem explorados por Nelson Rodrigues. O fato, parece, exerceu grande fascínio sobre ele. Só que não soube (ou não quis) ela-

borar um desenlace diferente para o caso, que não fosse a morte de um dos três.

Os três planos em Alaíde não são estanques, aliás como não o são nas demais mulheres, e, embora haja uma notória predominância da alucinação, muitos fatos da realidade e da memória encontram-se misturados. Ela própria confirma isso:

"— Tudo está tão embaralhado na minha memória! Misturo coisa que aconteceu e coisa que não aconteceu. Passado com o presente (num lamento) É uma misturada !"^^

E Madame Clessi reclama:

"— A gente está falando numa coisa e vem você com outra muito diferente."⁵⁶

A realidade, para Alaíde, é vivida com receio e descrição; na alucinação é que ela concretiza seus desejos inconscientes, tendo dificuldade para discernir o que houve do que imaginara. Respondendo a Mme. Clessi sobre o fato de ter ou não realmente assassinado o marido, diz:

"— Sonho — será? Estou com a cabeça tão virada! Pode ser que tudo tenha ficado só na vontade!"⁵⁷

Apesar de não ter manifestado abertamente a desconfiança de que Pedro e Lúcia desejavam a sua morte para poderem casar, Alaíde repete inúmeras vezes para Mme. Clessi que os dois queriam matá-la ou esperavam por isso.

Como uma predestinação, Alaíde caminha pela rua movimentada sem olhar para os lados. Ela, que crescera na cidade habituada ao tráfego, parece vítima de uma distração/suicídio, um impulso interior mais poderoso do que a razão, culminância de todo o fracasso conjugal e do abalo causado pelas revela-

ções de Lúcia. Enfim, a traição do marido e a ameaça de assassinato foram as perspectivas sinistras de seu casamento.

Após uma violenta discussão com Lúcia, Alaíde foge para seu imaginário e é nele que encontra a forma de revidar à irmã.

"- Vou ter uma aventura! Pecado. Sabe o que é isso? Vou visitar um lugar e que lugar! Maravilhoso! Já fui lá uma vez!

... Na última vez que fui, tinha duas mulheres dançando. Mulheres com vestidos longos, de cetim amarelo e cor-de-rosa.

Uma vitrola. Olha: querendo, pode dizer a Pedro. Não me incomodo. Até é bom." 5 8

Acidente, suicídio ou crime. Todas as hipóteses são viáveis no atropelamento de Alaíde. Pedro e Lúcia se contradizem, mas diante do caixão de Alaíde, Pedro chega a dizer à amante/cúmplice:

"- Não estudamos o "crime" em todos os detalhes? Você nunca protestou! Você é minha cúmplice." 59

Parece que o destino de Alaíde estava traçado, desde quando se apaixonou pela história trágica de Madame Clessi.

Também ela desejou morrer cedo, assassinada, linda no caixão em seu vestido de noiva com "rendas da Bélgica"... e tantas flores!

A ascensão de Lúcia ao altar depende da descida de Alaíde ao túmulo.

Nessa gangorra o ponto de equilíbrio é representado por Pedro, um cínico confesso, alvo do amor de duas irmãs, responsável pelo ódio entre elas.

Acidente ou suicídio, a morte de Alaíde era prevista e até desejada, como o desfecho natural de uma vida errada.

vítima de solicitações subjetivas e infantis, perdida entre os três planos, sem neles conseguir se equilibrar, Alaíde caminhava para o colapso de sua própria existência.

Jung, dissertando sobre a disposição do inconsciente, elucida assim o fato:

"(...) Isto ocorre sempre que a relação inconsciente é capaz de paralisar, finalmente, a ação consciente. Neste caso, os requisitos do inconsciente impõem-se de modo categórico à consciência, dando assim lugar a uma divergência funesta que, em geral, revela-se por uma perda de noção do que realmente se quer, por uma ânsia ou uma inapetência exageradas de coisas que são totalmente inacessíveis ou impossíveis. Por razões culturais, a muitas vezes necessária opressão dos requisitos infantis e primitivos leva facilmente à neurose ou ao abuso de substâncias entorpecentes, como o álcool, a morfina, a cocaína, etc. Em casos ainda mais graves, essa divergência tem por desfecho o suicídio."⁶⁰

Não há evidências de que Alaíde tenha se suicidado. Seu "acidente" é pouco explicado na realidade. Entretanto, os motivos inconscientes da personalidade de Alaíde autorizam uma tal indagação.

A imagem trágica de sua feminilidade traída conduz a diversos questionamentos.

O ódio-amor gerando vingança, a memória e a alucinação disfarçando a realidade e o próprio fato da história toda se passar dentro da mente da moribunda são pulsões temáticas que

justificam as ações da peça e lançam uma dúvida quanto ao seu desenlace... Teria sido premeditado o atropelamento? Por Lúcia, Pedro ou ambos? Pela própria Alaíde? Ou foi novamente o "destino" que assim deliberou?

Em Alaíde salienta-se o "imaginário feminino", forte presença n'A Mulher rodriguiana.

É ele quem a liberta da passividade num meio que lhe é hostil. É através dele que primeiro a mulher conseguiu atingir alguma forma de realização. Ainda frágil para conquistar seu espaço concretamente, a fuga para o imaginário possibilitou-lhe criar força de símbolo diante dos mistérios de seu próprio coração.

ZULMIRA - A FRUSTRAÇÃO FEMININA

"Eu sou uma pobre diaba! Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta - eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de D. João Charuto, completamente gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero, umas 37 horas, na sala, esperando, e com esse calor!"⁶¹

Assim se auto-retrata Zulmira, uma das personagens femininas de Nelson Rodrigues, protagonista de A Falecida.

Além de oscilar entre os três planos e de possuí-los em germen, mesmo que privilegie um ou outro, Zulmira oscila também entre a vida e a morte, já que sofre de uma doença grave para a época (tuberculose), com poucas chances de sobreviver, devido principalmente à falta de cuidados e recursos.

Sendo A Falecida o texto de ruptura com o ciclo mítico, Zulmira também encerra diferenças cabais de Alaíde e Moema. Não provém da burguesia e quase nenhuma influência teve sobre ela sua família de origem. A linguagem coloquial utilizada na peça é compatível e adequada aos personagens, que vivem o tempo todo sob um clima de opressão.

A precariedade é a tônica dominante da situação financeira e emocional do casal, que não vê perspectivas de melhora para suas dificuldades.

Tuninho, além de desempregado, acomodou-se à situação. Zulmira, com mais sensibilidade, procura formas de sair do buraco, mesmo que, de concreto, nada faça para melhorar (como, por exemplo, trabalhar). Para o tipo de expectativa de vida que criou para si e no qual foi criada, é mais viável procurar auxílio com uma cartomante do que produzir algo com seu próprio esforço. Afinal, sua carreira, seu ganha-pão resume-se no seu casamento.

O casamento de Zulmira e Tuninho não se inclui entre os mais modernos (mesmo para a época), que se constituem numa "união livremente consentida por duas individualidades autônomas." (BEAUVOIR) Não sendo produtiva, como não o foi a grande maioria das personagens femininas de Nelson Rodrigues, Zulmira encara seu matrimônio como uma servidão natural, papel a ela destinado e do qual não pode fugir; é, como para a maioria das mulheres de seu nível (ainda hoje!), seu sustento e a única justificacão social de sua existência.

Contudo, mesmo diante de tantas diversidades, Zulmira encerra e define com bastante clareza o universo de Nelson Rodrigues, que, nesta peça, detém-se a observar e descrever o

mundo ã volta, mais comprometido com a realidade; expondo as conseqüências da miséria no comportamento de suas criaturas,

O Destino em A Falecida já não possui uma conotação mítica, implacável. É um destino circunstancial, histórico, social, quase como conseqüência dos atos dos personagens. Num resumo simplista, Zulmira morre porque é doente, pobre e sem perspectivas, vivendo de paroxismo em paroxismo, administrando precariamente sua realidade, pouco ou nada tendo na memória para se refugiar e mesmo sua alucinação sendo bem limitada.

Numa característica bem rodriguiana, não há salvação para os personagens, ordinariamente perseguidos e massacrados até o final.

Cada um deles encontra-se preso a seu círculo, dele não logrando evadir-se sob nenhum aspecto. Não há um crescimento interior, sequer uma aspiração, limitando-se o otimismo do casal a visitar uma cartomante, ir ã praia ou torcer pelo time de futebol.

Desempregado e sem dinheiro, Tuninho sonha com a possibilidade de apostar "uma grana alta" no score do jogo.

Doente, Zulmira começa a planejar o próprio enterro-

Nenhuma luta, nenhum esforço, só resignação e acomodação.

O apego ã religião, mais do que uma fé verdadeira, é característica de Zulmira e das pessoas como ela carentes e doentes. Um quase ecumenismo resulta das tentativas vãs de encontrar um auxílio verdadeiro, um conforto. Convertida ao teofilismo, mais do que uma realização na vida ela procura uma compensação na morte, com um enterro mais bonito do que

a vida comezinha que levará.

"— Uma vez, há muito tempo, eu vi um enterro teofilista. Na hora de fechar o caixão, cantaram hinos. Nunca mais me esqueci." ⁶²

A nota distoante ou relevante nesse quadro é a harmonia que reina entre o casal, pelo menos até o aviso da cartomante de "Cuidado com a mulher loura!". Ao contrário da maioria das peças do autor e, apesar de todas as dificuldades que enfrentam, Zulmira e Tuninho desfrutavam de um convívio ameno e até equilibrado.

A partir da visita à cartomante, Zulmira, já um tanto desgastada pela doença, passa a se questionar e a questionar Tuninho sobre tudo, a rever conceitos e modificar hábitos, o que termina por afastá-los.

Tuninho, bastante egocêntrico, pouco se preocupa com a mulher e suas crises de tosse, concentrando seus esforços nos jogos de seu time e na escalação dos jogadores.

Talvez a iminência da morte ou os avisos da cartomante tenham influído para que, de um encontro rápido e casual com Pimentel na sorveteria, surgisse uma nova perspectiva na vida insossa de Zulmira. Ela ama o marido, entretanto já não resiste à mesmice de sua vida, além de tudo constantemente ameaçada pela morte.

Paradoxal é a constatação de que, ao mesmo tempo em que sua nova religião a proíba de usar biquini na praia ou de beijar na boca, ela tenha cedido à tentação e aos apelos de Pimentel, entregando-se a ele.

A prima e vizinha Glorinha, por um acaso do destino, aca-

ba tornando-se ciente e testemunha do adultério, passando a negar o cumprimento a Zulmira. É através dessa atitude que a protagonista passa a considerar as dimensões de seu ato, para o qual seus próprios olhos queriam permanecer cegos. Através de Glorinha e de sua hostilidade manifesta, Zulmira inicia um processo de auto-destruição, pela consciência da aventura em contraste com o rigor dos preconceitos-

"Na verdade, entretanto, os tumultos que lhe invadem a mente e que lhe tiram o sono, as razões que lhe aumentam a fraqueza física e que a levam a desejar a morte passam-se num outro nível onde Glorinha é apenas o estopim aceso sobre um rastro de pólvora. Aguardando uma boa oportunidade de emergir e açambarcar tudo com seus tentáculos de ferro, o complexo de culpa já vinha trabalhando dentro de Zulmira, corroendo-a por dentro e lhe enfraquecendo os pulmões. Antes, quando o amante ocupa um recanto secreto de sua vida, a intensidade desta paixão autodestruidora permanece sob controle, em estado latente. Uma vez revelada a aventura, já não lhe será possível exercer qualquer espécie de controle sobre si mesma, porque nela, aparentemente com mais profundidade do que na vizinha, os preconceitos erguiam-se de modo inexorável e impiedoso."⁶³

Zulmira possuía, um erotismo reprimido pela moral social, liberado no plano da ilusão e novamente enrustido e castrado quando ela se depara com a realidade cruel de seu fim iminente.

A busca de uma religião salvadora/redentora (já referida) alia-se à castidade e ao excessivo pudor, característico dos devotos. Entretanto, não perde a vaidade do corpo jovem e bonito, único trunfo que possui sobre Glorinha, a vizinha - testemunha, que já extirpou um seio. Na agonia da morte, diz:

"— Eu sou a morta, que pode ser despida: ... Vizinhas, me dispam..."⁶⁴

O plano da memória, pouco explorado por Zulmira, vem à tona através de Pimentel que, pensando conversar com um primo da amante falecida, acaba confessando o idílio ao marido Tuninho :

"... Ah, eu me lembro como se fosse hoje. Direitinho. Foi mais ou menos há um ano. Sabe aquela sorveteria da Cine-lânciá, que fica perto do "Odeon"?"^^

A causa maior da infidelidade também encontra-se registrada na memória de Zulmira, que desabafa ao amante:

"— Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o quê?

— Lavar as mãos !

— Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua de mel, não fez outra coisa... Então, eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo! Não pude mais suportá-lo... Aquele homem lavando as mãos... Ele virava-se para mim e me chamava de fria."^^

Dois erros básicos cometeu Tuninho em relação à sensibilidade da alma feminina: demonstrar rejeição e acusá-la de fria. A mulher, a partir da menstruação, aprende a conviver com a rejeição, até dela própria, aos dias de sangramento e à rejeição que isso causa em algumas pessoas, até da própria família. Mas não aceita de um marido/amor tal comportamento. Tuninho lava as mãos porque a considera o Outro, impura, capaz de contaminá-lo. Nessa rejeição, até mesmo involuntária, ele perde a fidelidade da mulher.

Zulmira, jovem e inexperiente, provavelmente mal informada, encontrava-se na fase que descreve Simone de Beauvoir:

"(...) Oscilando do desejo ao nojo, da esperança ao medo, recusando o que almeja, está ainda em suspenso entre o momento da independência infantil e o da submissão feminina: é essa incerteza que lhe dá, ao sair da idade ingrata, um gosto ácido de fruto verde."⁶⁷

Acusando Zulmira de "fria" Tuninho passa a incluí-la entre as "esposas" (castas, sem prazer). E ela se torna "a outra" para Pimentel - aquela que é "um espetáculo", porque livre do estigma do casamento.

Tendo sido rejeitada pelo marido, a infidelidade de Zulmira é "absolvida", porquanto justificada. Mesmo que, como as demais infiéis, não consiga ter um final feliz.

Tivesse Tuninho um pouco mais de sensibilidade, não teria jogado por terra suas chances de viver uma vida a dois mais completa.

A rejeição dele causou a pseudo-frigidez de Zulmira, quase como uma resposta ao seu ato contínuo de lavar as mãos.

Assim, mais tarde, ela se vinga da ofensa, entregando-se a Pimentel e ouvindo dele que, ao invés de fria, ela "é um espetáculo!".

Não aconteceu na alucinação, porque aconteceu de verdade, todavia seu romance com Pimentel poderia ter-se passado na ilusão, plano onde a alma feminina se solta e se realiza. É efetivamente, como não a permitem ser realmente.

Quando Glorinha enxerga Zulmira com Pimentel e, desde então, passa a evitá-la e negar-lhe o cumprimento, aí sim ela

começa a perceber, de verdade, seus atos.

Enquanto se libertava, às escusas, realizando suas fantasias longe do mundo e dos outros, foi ardente e foi feliz.

Caindo em si, pelo desprezo e acusação silenciosa de Glorinha, tudo perde a graça e Zulmira já não consegue retribuir os carinhos de Pimentel, abandonando-se ao desejo de se auto-punir e auto-destruir, esmagada pelos preconceitos que sempre nortearam sua vida e só se mantiveram em luz baixa enquanto pensava estar vivendo um sonho, apenas uma alucinação.

Num grande lamento, Zulmira diz a Pimentel:

"— Agora é que eu sou fria, de verdade. Glorinha não me deixa amar. Como se ela estivesse aqui. Atrás de mim. Como se me acompanhasse por toda a parte.

Ela me impede de ser mulher."⁶⁸

Na verdade, não é Glorinha que a impede de ser mulher. É a realidade, o marido, seu casamento, a vida frustrante, a rejeição da lua de mel — tudo isso a impede de ser mulher, porquanto tudo isso representa a sua insatisfação e encontra-se projetado em Glorinha, unicamente porque foi através dela que Zulmira "acordou".

Mais uma vez fecha-se o círculo mítico, com o desejo de expiação de Zulmira. Do reconhecimento de sua "culpa" nasce o desejo de se auto-punir, procurando religar-se à ordem ética através da morte. De seu "sacrifício" só espera uma realização: um enterro faustoso, compensador das frustrações constantes da vida.

Convém notar, entretanto, que, mesmo não sabendo bem como lidar com a sua realidade, é nela que se passa a maior parte

da história de Zulmira. Numa realidade que beira o grotesco, tão ao gosto do autor, onde fatos corriqueiros são descritos e representados, ao contrário do que se vê nas peças dos blocos anteriores.

A força do realismo traz à cena um menino com o dedo no nariz (filho da cartomante); Tuninho apressado para utilizar o banheiro (o ^stell he^f"izera ma 1)^ õ~ca"ixão~""mrcha-" (de oitocentos cruzeiros) que o embaixador encomendara para a esposa e o luxuoso (de vinte contos) que o bicheiro dera para a filha esmagada entre um bonde e um ônibus; o cravo grande das costas de Tuninho que Zulmira espreme; a sujeira que os "cavalos de penacho" fizeram na porta, no enterro do avô de Zulmira; o "remendo do tamanho de um bonde" da única combinação de Zulmira; coroando com seu enterro no caixão mais barato da funerária.

Outras vezes, o naturalismo beira o grotesco, como nessa rubrica:

"Luz sobre dois novos personagens, na rua. Um deles, cava, num dente, com um pau de fósforo, numa dessas faltas de poesia absolutas.)

-- Caiu um pedacinho de comida num dente, em cima do nervo . "69 "

Victor Hugo explica que "todos esses contrastes se encontram nos próprios poetas, tomados como homens. À força de meditarem sobre a existência, de fazerem ressaltar sua pungente ironia, de lançarem abundantemente o sarcasmo e a zombaria sobre nossas enfermidades, estes homens que tanto nos fazem rir se tornam profundamente tristes- (...) É, pois, o grotesco uma das supremas belezas do drama. Não é só uma con-

veniência sua; é freqüentemente uma necessidade. (...) Infiltra-se por toda a parte, pois da mesma forma que os mais vulgares têm várias vezes acessos de sublime, os mais elevados pagam freqüentemente tributo ao trivial e ao ridículo. Portanto freqüentemente inapreensível, freqüentemente imperceptível, sempre está presente no palco, ainda quando se cala, ainda quando se oculta."⁷⁰

O grotesco da situação precária de Zulmira faz com que ela sofra uma transformação de caráter e tente sublimar-se numa nova religião (teofilismo).

Ainda é Victor Hugo quem define esta pausa e a procura de um novo rumo.

"(...) o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada."⁷¹

Os prognósticos de morte influenciam Zulmira, transformando-a, mudando seu jeito de pensar e agir. Se antes criticava as idéias e o pudor exagerado da prima, passa agora a compartilhá-los.

No início, assim Zulmira descrevia Glorinha ao marido:

"... Tão cínica que diz apenas o seguinte - vê se pode - que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode sér o marido, pode ser o raio que o parta mas é uma sem-vergonha .

... Também não vai ã praia, não põe maillot, porque, meu Deus, que coisa horrível, eu, hem? Mas prá cima de mim, não, onde é que nós estamos! Você, que é homem - os homens são uns bobões -- pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, cia-

ro! Mas eu !...⁷²

Depois do incidente com Pimentel envolvendo Glorinha e da conseqüente evolução de sua doença pulmonar, quando Zulmira procura auxílio até na igreja teofilista, é dessa forma que ela se posiciona frente a Tuninho:

"— A mulher de maillot está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens!

— Tuninho, se você me beijar na boca, eu vomito, Tuninho, vomito!"⁷³

Essa rejeição pode também ter suas raízes na atitude de Tuninho durante a lua-de-mel do casal. Ao ato persistente de "lavar as mãos" dele, ela responde com o nojo ao seu beijo. Isso depois de muitos beijos com um desconhecido num banheiro de sorveteria — o que comprova o espírito mais revanchista do que propriamente teofilista de Zulmira.

Nocauteada pela realidade, que a ela se apresenta sob o olhar censor de Glorinha, Zulmira nega-se ao amante, ao marido e a todos os homens, negando, assim, sua própria feminilidade — causa de sua desgraça.

"— Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum.

Nem ao marido."⁷⁴

Negando sua feminilidade, ela nega o machismo dos homens, re-negando todos eles.

Nesse desejo de redenção, nessa nostalgia de pureza, Zulmira procura duas alternativas: converter-se e fazer Glorinha a ela igualar-se pelo pecado. Nesse intento, instiga Tuninho a interessar-se pela prima; negando o que antes afirmara ou, pelo menos, complementando suas impressões, de modo persuasi-

vo.

"— Mas olha! Ela não é fria, não, seu bobo... Sou mulher e conheço as outras mulheres... Já fui unha e carne de Glorinha, posso-te garantir... Não tem nada de fria e, até, pelo contrário... Tu lembras do nosso namoro?... Ela te olhava muito naquele tempo...

— Tenho quase que a certeza, sou capaz de apostar que. contigo, se fizeres o negócio direito, ela cairá. Que seja uma vez, uma única vez. Basta. Ah, eu gostaria de ver essa mulher no chão, na lama!..."^^

A armação não dá certo, nem mesmo motiva Tuninho, entretanto, é ele quem dá a Zulmira a desforra almejada. Não podendo fazer de Glorinha uma pecadora, satisfaz-se com a descoberta da "razão" de tanta seriedade.

"— Sabe por que a tal da Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? e porque toma banho de camisola? e não vai à praia? e tem nojo do amor? sabe?

— Porque teve câncer e tiveram que extirpar um seio!"^^

O tema das duas mulheres envolvidas com o mesmo homem manifesta-se, nesse caso, sem chegar a concretizar-se.

Os preconceitos encontram-se presentes dentro e ao redor de Zulmira, de certa forma justificando a auto-punição que ela se inflige. As diferenças outorgadas à mulher, pelo fato de ser solteira, casada, virgem ou mãe, por exemplo, fazem com que se coloque neste ou naquele lugar, com tais e quais compromissos e atribuições, que não deve, nem pode infringir. Como se perdesse sua individualidade, não se deve afastar do papel e ela imposto, pelo lugar que ocupa no esquema para ela

pré-concebido.

Timbira — o agente funerário — fornece uma amostra desse preconceito:

"— Bem. É difícil explicar. Não sei, mas acho que a virgem, pelo fato de ser virgem, é enfim outra coisa, mais interessante talvez que uma mãe de família, com oito filhos. Sei **lg, ., 77**

É a visão machista determinando o papel que a mulher deve desempenhar em cada situação de sua vida. Uma imposição da sociedade patriarcal que a mulher não deve descumprir, sob pena de perder o "paraíso" e merecer o "castigo" pela transgressão.

A morte afigura-se a Zulmira como uma salvação/redenção, porquanto é mais fácil ser perdoada e entendida na morte do que em vida. Ademais, um enterro luxuoso é capaz de provocar na vizinhança (e, em especial, em Glorinha) a admiração e a inveja que nunca sua vida mambembe seria capaz de suscitar. À Zulmira faltaram motivos para lutar pela própria sobrevivência. Como e por que tratar sua doença progressiva; como enfrentar Glorinha — testemunha ocular de sua traição ou abrir o jogo com Tuninho, destruindo o pouco de encanto e harmonia que a vida lhe oferece? Morrer parece mais fácil e ela se apega à morte obsessivamente, reagindo aos auspícios de recuperação que o marido lhe apregoa.

"—Mentira! Olha para mim! me pega! passa a mão por aqui! pelo meu peito! Agora responde; tu sabes, não sabes, que eu vou morrer? pelo amor de Deus, diz que eu vou morrer! Vou morrer?" **78**

A essa altura, Zulmira refugia-se totalmente no plano alucinatório, como garantia de redenção, de expiação de culpas, de ponto de chegada e partida para algo melhor, menos frustrante. Morrer, para ela, é a única forma de estancar a dor, preencher o vazio, vingar-se das pessoas que a machucaram e da vida que tanto a espezinhou.

A morbidez de Zulmira talvez sirva para ressaltar características que, de outra forma, passariam despercebidas, como diz a seguinte reflexão de Nitzche:

"(...) O valor de todos os estados mórbidos consiste no fato de mostrarem, como uma lente de aumento, certas condições que, apesar de normais, são dificilmente visíveis no estado normal."⁷⁹

Somos levados a crer que Zulmira já era vaidosa; já se preocupava com os vizinhos e o que dela poderiam pensar; já possuía uma dose de sensualidade e leviandade... tudo isso disfarçado pela aparente normalidade de sua vida e ressaltado pela doença.

Toda a preparação detalhada do enterro constituiu-se numa forma de compensação para a mesquinhez da vida. Nessa atividade Zulmira empenha suas últimas energias, não medindo esforços ou conseqüências para realizar, na morte, o único sonho de sua vida - o de ser reconhecida, invejada, superior.

"— Nessa rua, quando souberem que eu morri, vão pensar que meu enterro vai ser mambembe, Tuninho... Então, essa gata, aí do lado, já sabe... Por isso eu quero, e não peço nada senão isso, senão um enterro como nunca houve aqui, um enterro que deixe a Glorinha com uma cara deste tamanho, possessa..."⁸⁰

A vaidade do enterro luxuoso, da combinação nova guardada na gaveta para ser vestida nela pelas vizinhas, de ser "a morta que pode ser despida", enfim, os detalhes cuidadosamente preparados são indícios do já referido narcisismo das personagens femininas de Nelson Rodrigues.

Simone de Beauvoir descreve esta face de Zulmira, quando expõe sua teoria sobre o 'narcisismo' nas mulheres :— - ----

"Na falta de um público complacente, abre o coração a um confessor, a um médico, a um psicanalista; vai consultar quiromantes, videntes. "Não é porque acredite nisso", dizia uma starlet aprendiz, "mas gosto tanto que falem de mim!"; ela conta-se às amigas; no amante, mais avidamente do em qualquer outro, busca uma testemunha; a amorosa esquece depressa o seu eu; mas muitas mulheres são incapazes de um amor verdadeiro, precisamente porque não se esquecem nunca. À intimidade da alcova, preferem um palco mais vasto. Daí a importância que assume para elas a vida mundana: precisam de olhos para olhar-na, de ouvidos para ouvirem-na; à sua personagem é indispensável o mais amplo público possível." ^T81

Não é por morbidez que Zulmira prepara-se para a morte, antes porque passa a ver nela um momento de glória.

Jung resume, na abordagem do pensamento teosófico, a transmutação de Zulmira, numa reação às dificuldades extremas que a ela se apresentam. Diz ele que "o pensamento teosófico não é, aparentemente, um pensar redutivo, mas, pelo contrário, procura elevar tudo a um plano de idéias transcendentais, que abranjam o mundo inteiro. Assim, por exemplo, um sonho deixa de ser apenas um simples sonho para se tornar uma vivência num "plano distinto". ⁸²

Mesmo sem conhecimento da Teosofia, Zulmira é tomada por essa forma de pensamento, reagindo ao materialismo sufocante que tudo lhe negara e deixando-se envolver pela idéia de uma redenção na morte, uma liberdade livre de opressão.

Nesse caso, "o sujeito e a razão subjetiva estão sempre sob a ameaça de repressão e quando são vítimas dela caem sob o domínio do inconsciente, que em tal caso revela particularidades bastante desagradáveis." As percepções primitivas, sob a forma de obsessões, manifestam-se "na forma de uma ânsia anormal e persistente de prazeres que poderá assumir todas as formas possíveis, ou na de intuições primitivas que poderão chegar a constituir uma verdadeira tortura direta para quem delas for vítima, bem como para aqueles que o rodeiam. Tudo o que é desagradável e penoso, tudo o que é feio e mau, tudo o que é hostil e adverso é pressentido ou pressuposto, tratando-se, na maioria dos casos, de meias-verdades que, como tal, são ótimas para dar lugar a falsas interpretações do gênero mais venenoso. Graças ao poderoso impacto da oposição dos conteúdos inconscientes, produz-se, necessariamente, uma freqüente ruptura da regra racional consciente, quer dizer, uma surpreendente vinculação a contingências que, quer por sua intensidade perceptiva, quer por sua significação inconsciente, adquirem uma influência irresistível."⁸³

A morte como redenção é mais uma conseqüência da frustração feminina, aqui representada por Zulmira.

Encarnando a terceira face d'A Mulher rodriguiana, ela denuncia as limitações impostas ao "segundo sexo", onipresentes na suburbana, mas também encontradas na aristocrata e na burguesa.

Em Zulmira, a frustração feminina é mais contundente, por que tudo à sua volta colabora para seu infortúnio. Seus apelos ecoam no vazio e seu mundo desmorona em todos os sentidos.

É a face mais irrealizada d.*A Mulher, onde nem os três planos são suficientes para sua fuga. E o "destino" inexorável mais uma vez cumpre o seu papel.

Notas

1. SIMONE DE BEAUVOIR. O Segundo Sexo, vol. 1, p.101.
2. Rachel de Queiroz (O Quinze, 1930); Carolina Nabuco (A Sucessora, 1934); Dinah Silveira de Queiroz (Floradas na Serra, 1937); Clarice Lispector (Perto do Coração Selvagem, 1944), esta com apenas 17 anos, e Lygia Fagundes Telles (O Morto - de O Cacto Vermelho, 1949) são algumas das contemporâneas brasileiras de Nelson Rodrigues na literatura.
3. Do ponto de vista antropológico e filosófico, o mito é encarado como a palavra que designa um estágio de desenvolvimento humano anterior à História, à Lógica, à Arte. Corresponderia à "história do que se passou in illo tempore, a narrativa do que os deuses ou os seres divinos fizeram no começo do Tempo. "Dizer" um mito é proclamar o que ocorreu ab origi^^. Uma vez "dito", isto é, revelado, o mito torna-se verdade apodítica: funda a verdade absoluta." (MIRCEA ELIADE, Le Sacré et le Profane, tr. fr., 1971, p.82)
4. Casamentos pomposos na classe média e alta, com noivas de belos vestidos brancos, grinaldas e buquês, igrejas enfeitadas, famílias reunidas e vestidas a rigor, noivo que não pode ver a noiva antes da cerimônia. Enterros com muitas coroas de flores e quase tão enfeitados quanto os casamentos.
5. Moema afoga as duas irmãs, induz o irmão ao suicídio e o pai a amputar as mãos da mãe, ocasionando, por remorsos, também a morte deste.
6. Fugindo para a memória e a alucinação, ela trava com Madame Clessi - a prostituta assassinada há muitos anos que morara em sua casa e lá deixara um Diário com sua história encontrado por Alaíde - longas conversas, onde satisfaz sua curiosidade e pinta sua vida pela ótica em que a viu e sentiu.
7. Na Idade Média, muitas "cortesãs" eram casadas; outras tantas "matronas" preferiram tornâr-se cortesãs e mesmo as "virgens" (vestais) optaram vezes sem contá por pertencerem à categoria das cortesãs. (Citado em A Imagem da Mulher

- na Literatura de Roma, José Guimarães Mello. 39 Seminário Nacional Mulher e Escritura, Cadernos (1), p.195).
8. ANDRÉ MALRAUX elucida bem essa situação na fala de uma das personagens de seu livro La Condition Humaine. Diz Valérie a Ferrai numa carta: "Você sabe muitas coisas, meu caro, mas certamente morrerá sem ter se dado conta de que uma mulher é também um ser humano (...) Eu me recuso a ser apenas um corpo, tanto quanto você se recusa a ser apenas um talão de cheques. O que ele não soube - e nem poderia saber já que "só fazia amor consigo mesmo" - e que, enquanto ele se fechava no erotismo, ela, embora livre, buscava o amor" (ANDRÉ MALRAUX. La Condition Humaine. Paris: Gallimard, 1947, p.47).
 9. Citado em Maria Elizabeth Graça de Vasconcelos. Os Gestos Femininos no Medievo Europeu: Dolor e Maleficium. 39 Seminário Mulher e Literatura. Cadernos (1), p.198.
 10. Citado em Izete Lehmkuhl Coelho. Paçu: Uma Escritura-Mu-Iher. Idem, p.270.
 11. Libido - energia psíquica que, segundo Freud» provém do instinto sexual e determina toda a conduta da vida do homem.
Moral - tudo o que diz respeito ao espírito ou à inteligência (por oposição ao que é material).
Daí o atrito entre os dois. No círculo estreito da família, pouco ou nada ampliado pelo autor na elaboração de suas tramas, tudo deve acontecer entre os próprios membros do clã familiar. De um lado moralistas, querendo preservar os bons costumes perante a sociedade; de outro a libido expandindo-se em forma de amores incestuosos, causando o desmantelamento familiar.
 12. Senhora dos Afogados. Teatro Completo, vol. 2, p.299.
 13. "É nesse ponto do envolver histórico que o mito se insinua no plano da Literatura: deixa de ser o nome de um modo primitivo de conceber o Universo, e ainda persistente em determinados agrupamentos humanos atuais (os aborígenes), para se converter no designativo de um substituto "demoníaco" do mito original." MASSAUD MOISÉS. Dicionário de Termos Literários, p.345.
 14. Citado em Helena Parente Cunha. O Tema da Mulher Idealizada Ontem e Hoje. 39 Seminário Nacional Mulher e Literatura. Cadernos (1) > p.179.
 15. A esse respeito, assim escreve BACHELARD: "Dizer que a imagem poética escapa à casualidade é, sem dúvida, uma declaração que tem gravidade. Mas as causas alegadas pelo psicólogo e pelo psicanalista não podem jamais explicar o caráter realmente inesperado da imagem nova, como também não explicam a adesão que ela suscita numa obra estranha ao processo de sua criação." (Poética do Espaço.)
 16. "Modernamente, a par ..do interesse despertado pelo mito entre pensadores, antropólogos, lingüistas, etc., procès-

sou-se uma espécie de amálgama entre os dois sentidos fundamentais adquiridos pelo vocábulo "mito" no curso dos séculos. Graças ao estudo de Jung acerca do inconsciente coletivo, revelando os arquétipos gravados na mente humana por sucessivas gerações, o mito passou a ser objeto da crítica literária. MASSAUD MOISÉS. Dicionário de Termos Literários, p.346.

17. Segundo Freud, a menina possui, inicialmente, uma fixação materna – sobrevivência da fase oral. Depois identifica-se com o pai, mais por volta dos cinco anos descobre a diferença anatômica dos sexos e reage à ausência do pênis por um complexo de-castração.-Deve, -assim, -renunciar às suas pretensões viris, identificando-se com a mãe e procurando seduzir o pai. É o Complexo de Electra, menos nítido do que o de Édipo, pelo fato da primeira fixação ter sido materna.
18. Citado n' 0 Segundo Sexo, vol. 1, p.107.
19. Idem, p.95.
20. Ibidem, p.164.
21. Ibidem, p.183.
22. Senhora dos Afogados. Teatro Completo, vol. 2, p.293.
23. Idem, p.330.
24. Ibidem, p.-330.
25. Ibidem, p.330.
- 26w Ibidem, p.304.
27. Ibidem, p.310.
28. Ibidem, p.290.
29. Memórias de Nelson Rodrigues, p.14.
30. 0 Segundo Sexo. Simone de Beauvoir, vol. 2, p.285.
31. Flor de Obsessão, Mário Guidarini, p.80.
32. Senhora dos Afogados, p.271.
33. Idem, p.266.
34. Ibidem, p.285.
35. Ibidem, p.329.
36. Ibidem, p.331.
37. Citado em Teatro Grego: Tragédia e Comédia. Junito de Souza Brandão, p.64.

38. Citado em Dramaturgia – A Construção do Personagem. Renata Pallottini, p.81.
39. C.G. JUNG. Tipos Psicológicos, p.191.
40. O Segundo Sexo. Simone de Beauvoir, vol. 2, p.402.
41. Arte e Mito. Ernesto Grassi, tr. port., p.75.
42. O Segundo Sexo. Simone de Beauvoir, vol. 2, p.21.
43. Idem, p.34 2.
44. Ibidem, p.40 7.
45. O Teatro Épico. Anatol Rosenfeld, p.47.
46. Idem, pp.49.
47. O Teatro de Nelson Rodrigues. Ronaldo Lima Lins, p.69.
48. Vestido de Noiva. Teatro Completo, vol. 1, p.111.
49. Idem, p.112.
50. Ibidem, p.113.
51. Ibidem, p.113.
52. Ibidem, p.119.
53. Ibidem, p.123.
54. Ibidem, p.140.
55. Ibidem, p.14 3.
56. Ibidem, p.144.
57. Ibidem, p.150.
58. Ibidem, p.163.
59. Ibidem, p.164.
60. C.G. JUNG. Tipos Psicológicos, p.397.
61. A Falecida. Teatro Completo, vol. 3, p.205.
62. Idem, p.175.
63. O Teatro de Nelson Rodrigues. Ronaldo Lima Lins, p.80.
64. A Falecida. Teatro Completo, vol. 3, p.219.
65. Idem, p.231.
66. Ibidem, p.235.

67. O Segundo Sexo. Simone de Beauvoir, vol. 2, p.74.
68. A Falecida. Teatro Completo, vol. 3, p.238.
69. Idem, p.219.
70. Do Grotesco e do Sublime. Victor Hugo, p.45.
71. Idem, p.31.
72. A Falecida. Teatro Completo, vol. 3, p.177.
73. Idem, p.181.
74. Ibidem, p.182.
75. Ibidem, p.186.
76. Ibidem, p.189.
77. Ibidem, p.195.
78. Ibidem, p.216.
79. O Normal e o Patológico. Georges Canguillem, p.25.
80. A Falecida. Teatro Completo, vol. 3, p.217.
81. O Segundo Sexo. Simone de Beauvoir, vol. 2, p.403.
82. Citado em C.G. JUNG. Tipos Psicológicos, p.413.
83. Idem, p.422.

CONCLUSÃO

Nelson Rodrigues, ao longo de quase quarenta anos de produção teatral, contribuiu decisivamente com suas dezessete peças para a História do Teatro Brasileiro. Até hoje não foi superado na abrangência de seus temas, na pintura dos sentimentos, no paroxismo das relações humanas libertas do preconceito e das convenções sociais.

Nas três maiores tendências de sua dramaturgia (psicológica, mítica e real) conseguiu expor o "avesso" de seus personagens, provocando reações ferozes no público e na crítica. Os demônios interiores não foram jamais apaziguados, ao contrário, foram profundamente trabalhados até chegarem ao seu clímax, quase sempre com desfechos trágicos.

Inovando na linguagem teatral e no cair das máscaras dos indivíduos que engendrou, Nelson tornou-se um marco incontestável na dramaturgia contemporânea, inspirando novas gerações de teatrólogos e abrindo caminho na busca de soluções cênicas para temas atuais.

No início deste século, as mulheres brasileiras ainda com punham uma massa semi-anônima e bem pouco valorizada nas letras e nas artes. As poucas e valorosas exceções só vêm confirmar a regra. Através da aparência passiva e alienada da grande maioria das mulheres, Nelson Rodrigues conseguiu perscrutar e denunciar, com suas personagens, as diferenças individuais e a frustração feminina. Retirando-as do contexto social que as envolvia, tratou suas características individualmente. Pintou-as ao mundo, com ou sem correção, mas de modo a que o mundo as conhecesse e atentasse às suas peculiaridades, valorizando-as ao fazê-las protagonistas ou personagens de destaque em toda sua dramaturgia.

A fragilidade dos conceitos e atitudes femininas àquela época não possibilitavam à mulher um efetivo poder de decisão e de transformação. Atento a isso, o autor deu a esta mulher uma possibilidade de fuga e redenção: tripartir-se interiormente em Memória, Realidade e Alucinação, ampliando seu universo particular para fazer frente à estreiteza das opções reais que a sociedade lhe ofertava.

As mulheres do bloco das Peças Míticas são as que menos oscilam entre os três planos, porque são menos comprometidas com a realidade.

No amplo painel feminino traçado na dramaturgia rodriguiana, muitas características vão se evidenciando, traçando, assim, o perfil d'A Mulher.

O espaço cênico tripartido (originário da peça Vestido de Noiva) correlaciona-se com a constituição interna da Mulher, igualmente dividida em três. Santa Rosa (cenógrafo de Vestido de Noiva) realizou no palco o que Nelson criou no mundo inte-

rior de suas personagens.

Os três planos do palco, alternadamente Iluminados, destacando um e deixando em luz baixa os demais, elucidam concretamente a tripartição da alma feminina. A Memória, Realidade e Alucinação não são momentos estanques, intransponíveis do recordar, viver ou sonhar; os três momentos são onipresentes e estão sempre prontos a "entrar em cena" tão logo uma luz (artificial ou interior) sobre um deles se direcione. Este é o fio da unidade estrutural e interna do teatro rodriguiano. Obviamente, o palco não se manteve dividido em planos nas dezessete peças do autor, mas as mulheres conservaram sua tripartição, refugiando-se num ou noutro plano, em todos os contextos, sendo este o ponto chave de sua constituição.

As personagens femininas, bem como o universo dramaturgicamente de Nelson Rodrigues, transitam e deslocam-se em espaços e tempos ora mágico-mítico, através dos complexos coletivos, arquétipos, ora psico-patológicos, pelos complexos individuais e ora cruéis na prática social.

Esses espaços e tempos cênicos tripartidos, assim como os espaços e tempos míticos, reais e psicológicos das personagens femininas são tramados através das estruturas e das linguagens verbais, não-verbais e rubricas. Como já foi frisado, são tempos e espaços não estanques, mas que se intercomunicam e se intercomplementam, quais vasos comunicantes, alimentando o perfil das mulheres individualmente e da Mulher como tipo universal e consubstancial à natureza humana.

A riqueza de temas e a profundidade dos mesmos na pintura da alma feminina; a inovação cênica; o dilaceramento oriundo da própria concepção teatral do autor e a passagem espaço-

temporal no interior das peças e das personagens femininas, autorizando, inclusive a divisão em blocos realizada por Sábatto Magaldi, requereu um certo ecletismo na busca de um quadro teórico para apoiar a análise. Individualmente, eles se mostraram ineficazes e precários para dar conta do todo. Os múltiplos enfoques ensejaram a adoção duma pluralidade teórica, de maneira a fundamentar o estudo, sem, no entanto, forçar a adequação.

O ensaio partiu de um tratamento global do estatuto da Mulher retratada nas dezessete peças do autor. O afunilamento sobre três peças detalhou a conexão entre linguagens verbais e não-verbais e a trama e composição das ações de três protagonistas femininas, representativas das três dimensões do teatro do autor, sem haver nisso nenhuma ruptura definitiva no caráter de uniformidade da dramaturgia rodriguiana.

O destaque do imaginário (Alaídel, do mistério Moema) e da frustração feminina (Zulmira) colocou em relevância três das múltiplas faces em que se apresenta A Mulher. Contudo, não esgotou sua complexidade, porquanto a riqueza dos detalhes que se sobressaem em cada plano não anula os demais, que permanecem temporariamente no escuro. E é só na totalidade deles que se encontra A Mulher concebida por Nelson Rodrigues.

Os diferentes contextos recebem do autor dimensões igualmente trágicas, denunciando a angústia e frustração feminina e cedendo às mulheres o palco de suas tragédias. Mesmo que trabalhados e expressos de forma condizente com o momento em que se inserem, os diferentes contextos com suas protagonistas alcançam idêntico resultado: a inescapabilidade da vida e do destino — ora mítico, ora dentro dos homens e direcionar-lhes

os passos, demonstrando sua finitude e fragilidade.

Apesar de superado em termos de conhecimento e valorização da mulher na contemporaneidade, depois do advento do feminismo e da nova ótica pela qual a mulher é vista nos tempos atuais, a pintura da degradação da família patriarcal atualiza a obra, já que esta deterioração progressiva alcança os nossos dias.

Não se pode negar a Nelson Rodrigues o mérito de pintar ao mundo esta Mulher - protagonista de seu teatro.

Com Alaíde ele iniciou a sondagem da alma feminina, em seu lado intuitivo e subconsciente. A partir daí, projetou-se às grandes personagens trágicas como Moema, mais forte porque arquetípica, todavia com problemas semelhantes. «Acompanhando sua própria trajetória, começou a descrever uma tragédia real, menos distanciada do sofrimento popular e feminino. A tragédia de Zulmira não é menos relevante que as anteriores, diferindo apenas pelas tintas quotidianas e reais de que o autor se utilizou para pintá-la.

Aristocrática, burguesa ou suburbana, a mulher termina por ser somente A Mulher, com questionamentos e angústias afins, retratada em contextos e épocas diferentes, porém incontestavelmente a mesma,

Na leitura e estudo da dramaturgia rodriguiana não há como ignorar A Mulher, em sua universalidade. Sua relevância "santa aos olhos" da primeira à última peça, ainda que comece por ser intitulada A Mulher Sem Pecado e termine como A Serpente - refletindo o aprofundamento e concepção do autor da natureza feminina.

Considerando as análises das três peças representativas dos momentos por que passou a obra dramática de Nelson Rodrigues, destaca-se como referencial comum a elas a tripartição da mulher e seu livre trânsito entre sua Memória, Realidade e Alucinação.

Por meio dessa identificação nas protagonistas das peças estudadas ^{^^^}lineia-se o caráter e a [^]dimensão maior d 'A Mulher. Realmente, as personagens femininas representadas por Alaide, Moema e Zulmira constituem múltiplas variações dramáticas do tipo ideal de mulher subjacente à toda obra. São faces e nuances de uma única mulher, universal — A Mulher rodriguiana.

BIBLIOGRAFIA

I - BIBLIOGRAFIA DE NELSON RODRIGUES

TEATRO

Teatro Completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, volume 1,
1981.

Peças Psicológicas: A Mulher sem Pecado

Vestido de Noiva

Valsa nº 6

Viúva, porém Honesta

Anti-Nelson Rodrigues

Teatro Completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, volume 2 ,
1981.

Peças Míticas: Álbum de Família

Anjo Negro

Dorotéia

Senhora dos Afogados

Teatro Completo. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, volume 3, 1985.

Tragédias Cariocas I: A Falecida

Perdoa-me por me Traíres

Os Sete Gatinhos

Boca de Ouro

Teatro Completo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, volume 4, 1989.

Tragédias Cariocas II: Beijo no Asfalto

Bonitinha, mas Ordinária

Toda Nudez Será Castigada

A Serpente

ROMANCES

Asfalto Selvagem. Engraçadinha, seus amores e seus pecados dos 12 aos 18. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Asfalto Selvagem. Engraçadinha, seus amores e seus pecados depois dos 30. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

Meu Destino é Pecar. Sob pseudônimo de Suzana Flag. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

O Homem Proibido. Sob o pseudônimo de Suzana Flag. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

O Casa:mento. 3.ed. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Editora, 1966.

CRÔNICAS

Memórias de Nelson Rodrigues. A Menina sem Estrela. Edições Correo da Manhã, Livro I, Rio de Janeiro, 1967.

O Reacionário; Memórias e Confissões. Rio de Janeiro, Editora Record, 1977.

O Óbvio Ululante. Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Editora, (sem data).

ARTIGO

Teatro Desagradável. Publicado na Revista Dionysos. Ano I, nº 1, outubro de 1949.

II - ENSAIOS SOBRE O TEATRO DE NELSON RODRIGUES

GUIDARINI, Mário. Nelson Rodrigues; flor de obsessão. Florianópolis, Editora da UFSC, 1990.

LINS, Ronaldo Lima. O teatro de Nelson Rodrigues; uma realidade em agonia. 2.ed. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1979.

MAGALDI, Sábato Antônio. Nelson Rodrigues; Dramaturgia e Encenações. São Paulo, 1983. (Tese apresentada ao Departamento de Teatro, Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP para concurso de habilitação à livre-docência nas disciplinas Teatro Brasileiro I e Teatro Brasileiro II).

MARTINS, Maria Helena Pires.. Nelson Rodrigues. São Paulo, Ed. Abril, 1981. (Seleção de textos, Notas, Estudo biográfico, histórico e crítico. Exercícios).

PIMENTEL, A. Fonseca. O Teatro de Nelson Rodrigues. Rio de Janeiro, Edições "Margem", 1951.

III - TEATRO - HISTÓRIA E TEORIA

ARANTES, Urias Corrêa. Artaud - Teatro e Cultura. São Paulo, Ed. da UNICAMP, 1988.

ARISTÓTELES e Outros. A Poética Clássica. Trad. Jaime Bruna. 2.ed. São Paulo, Cultrix, 1985.

ARTAUD, Antonin. O Teatro e seu Duplo. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo, Max Limohad, 1984.

BENTLEY, Eric. A Experiência Viva do Teatro. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

BERRETTINI, Célia. O Teatro Ontem e Hoje. São Paulo, Perspectiva. (Coleção Debates), 1980.

BRAIT, Beth. A Personagem. São Paulo, Ática (Série Princípios) 1985.

BRANDÃO, Junito de Souza. Teatro Grego. Tragédia e Comédia. Rio de Janeiro, Vozes, 1984.

CACCIAGLIA, Mario. Pequena História do Teatro no Brasil. São Paulo, Editora da USP, 1986.

COELHO, Teixeira. Uma Outra Cena. São Paulo, Polis, 1983.

DIDEROT, Denis. Discurso sobre a poesia dramática. Trad. de L.F. Franklin de Matos. São Paulo, Brasiliense, 1986.

GUINSBURG, J. e outros. Semiologia do Teatro. São Paulo, Perspectiva, 1978.

MAFFESOLI, Michel. A Sombra de Dionísio. (contribuição a uma

- sociologia da orgia). Trad. Aluizio Ramos Trinta. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- MAGALDI, Sábato. Iniciação ao Teatro. São Paulo, Ática, 1986.
- _____. Panorama do Teatro Brasileiro. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1962.
- MENDES, Miriam Garcia. A Personagem Negra no Teatro Brasileiro. São Paulo, Ática, 1982,
- ORTEGA Y GASSET, José, A Idéia do Teatro, São Paulo, Perspectiva, 1978.
- PALLOTTINI, Renata. A Construção do Personagem. São Paulo, Ática, 1989.
- PEIXOTO, Fernando. Teatro em Pedacos. São Paulo, Hucitec, 1989.
- _____. Teatro em Questão. São Paulo, Hucitec, 1989.
- _____. Teatro em Movimento. São Paulo, Hucitec, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem de Ficção no Teatro. São Paulo, Perspectiva.
- ROUBINE, Jen-Jacques. A Linguagem da Encenação Teatral. (1880-1980) Trad, Bárbara Heliadora, Rio de Janeiro, Zahar, 1968,
- ROSENFELD, Anatol, O Teatro Épico, São Paulo, Dominus, 1965,
- SILVA, Lafayette, História do Teatro Brasileiro, Rio de Janeiro, Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938,
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. Dioniso-Apologia do Teatro e O Amador de Teatro Ou A Regra do Jogo. Trad. Maria Helena Ribeiro da Cunha e Maria Cecília Queirós de Moraes Pinto. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1978.

IV - ENSAIOS SOBRE A MULHER E TEATRO

39 SEMINARIO NACIONAL MULHER E LITERATURA - Cadernos (1) - Org.

Susana Bornéo Funck e Zahidé L. Müzart, UFSC, 1989,

FURTADO, Marli Tereza, Gianfrancesco Guarnieri, A dimensão política de seu teatro. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Letras, UFSC, 1982.

V - BIBLIOGRAFIA GERAL

AUDEN, W.H. Fazer, Saber e Julgar. Florianópolis, Editora Noa Noa, 1981.

BARTHES, Roland. O Grau Zero da Escritura. São Paulo, Cultrix, 1972.

_____. Aula. São Paulo, Cultrix, 1978.

_____. Roland Barthes por Roland Barthes. São Paulo, Cultrix, 1975.

BEAUVOIR, Simone. O Segundo Sexo. Trad, de Sérgio Milliet, vol. 1. Fatos e Mitos. 6.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____. O Segundo Sexo. Trad, de Sergio Milliet, vol. 2.

A Experiência Vivida. 6.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

_____. A Força da Idade. Trad, de Sérgio Milliet. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. Uma Morte Muito Suave. Trad, de Álvaro Cabral. 2.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

_____. A Mulher Desiludida. Trad, de Helena Silveira e Ma-

- ryan A. Bon Barbosa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. O Cristal eiu Chaínas. Florianópolis, Editora da UFSC, 1986.
- BORHEIM**, Gerd A. O Sentido e a Máscara. Curso de Arte Dramática. Porto Alegre, Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1965.
- BITTONI, Dulcília Schroeder. Imprensa Feminina. São Paulo, Ática, 1986.
- CÂNDIDO, Antonio. A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo, Ática, 1987.
- _____. Na Sala de Aula. São Paulo, Ática (Série Fundamentos) 1986.
- _____. e outros. A Personagem de ficção. São Paulo, Perspectiva (Coleção Debates), 1987.
- CANGUILHEM, Georges. O Normal e o Patológico. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1978.
- DACANAL, José Hildebrando. Dependência, Cultura e Literatura. São Paulo, Ática, 1978.
- DAWSON, S.W. O Drama e o Dramático. Lisboa, Lysia, 1970.
- ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- _____. Como se faz uma tese. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- FREUD, Sigmund. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- GRASSI, Ernesto. Arte y mito. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión (Colección Ensayos), 1968.

- HUGO, Victor, Do Grotesco e do Sublime. Trad, de Célia Berretti. São Paulo, Perspectiva (sem data).
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. Raízes do Brasil, 19,ed, Rio de Janeiro, José Olympic, 1987,
- JUNG, Carl G, O Homem e seus símbolos. Trad, de Maria Lúcia Pinho, 8,ed, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964,
- _____, Tipos Psicológicos. Trad, de Álvaro Cabral. 4.ed. Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1987.
- JAKOBSON, Roman. Linguística, Poética, Cinema. São Paulo, Perspectiva (Coleção Debates), 1970.
- LIMA, Luiz Costa. Teoria da Literatura em suas fontes. vol,II, 2.ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983.
- LEVIN, Samuel R. Estruturas Linguísticas em Poesia. Trad, de José Paulo Paes. São Paulo, Editora da USP/Cultrix, 1962.
- LESSING, Gotthold Ephraim. De teatro e literatura. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo, Herder, 1964.
- LESKY, Albin. A Tragédia Grega. Trad, de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Gusik. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- MAFFEI, Marcos. Os Escritores. São Paulo, Companhia das Letras, 1988,
- MAGALDI, Sábato, Aspectos da dramaturgia moderna, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1963,
- MOISÉS, Massaud, Dicionário de Termos Literários. 4.ed. São Paulo, Cultrix, 1985,
- PAZ, Octavio, Signos em Rotação. São Paulo, Perspectiva, 1976, .

- PEACOCK, Ronald. Formas da literatura dramática. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- POUND, Ezra. A Arte da Poesia. Trad. Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo, Editora da USP/Cultrix, 1976.
- RAMOS, Maria Luisa. Fenomenologia da Obra Literária. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1974.
- REGIS, Maria Helena C. Manual de Comunicação Poética. Florianópolis, Editora da UFSC/Editora Lunardelli, 1982.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta. Trad. Cecília Meirelles. Porto Alegre/Rio de Janeiro, Globo, 1986.
- ROSEMBERG, Fúlvia e outros. A Educação da Mulher no Brasil. São Paulo, Global, 1982.
- ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- SCHILLER, Friedrich. Teoria da Tragédia. Trad. Flávio Meurer, São Paulo, Herder, 1964.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. Teoria da Literatura. Coimbra, Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1976.
- SÓFOCLES. Édipo Rei. Petrópolis, Vozes (Coleção Diálogo da Ribalta), 1974.
- SUSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual Romance? Rio de Janeiro, Achiamé, 1984.
- VERA, Asti. Metodologia da Pesquisa Científica. Porto Alegre, Globo, 1983.
- VERÍSSIMO, José. Cultura, Literatura e Política na América Latina. São Paulo, Editora Brasiliense, 1986.
- WEKWERTH, Manfred. Diálogo sobre a encenação. Trad. Reinaldo Mestrinel. São Paulo, Hucitec/Secretaria Municipal de Cultura, 1984.