

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SÃO PAULO

MARCIA VALLI

CON(DES)FIGURAÇÕES DE FAMÍLIA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES:
UM ENFOQUE HISTÓRICO (1941/1965)

MESTRADO EM HISTÓRIA

SÃO PAULO

2013

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC/SÃO PAULO

MARCIA VALLI

CON(DES)FIGURAÇÕES DE FAMÍLIA NO TEATRO DE NELSON RODRIGUES:
UM ENFOQUE HISTÓRICO (1941/1965)

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História, sob a orientação da Professora Dr^a Maria Odila Leite da Silva Dias.

SÃO PAULO

2013

BANCA EXAMINADORA

Autorizo exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial deste trabalho, por processos fotocopiadores ou eletrônicos.

São Paulo, 30 de agosto de 2013.

MARCIA VALLI

Para minha mãe, que retomou
sua inocência, involuntariamente.

AGRADECIMENTOS

Meu primeiro agradecimento destina-se à professora Maria Auxiliadora Dias Guzzo (Lilia), que com sua particular sensibilidade pedagógica, me incentivou a iniciar o Mestrado, auxiliando na montagem do projeto de pesquisa e obrigando-me a acreditar que era possível conciliar minha vida profissional, com as exigências acadêmicas.

Em segundo lugar, gostaria de lembrar o apoio recebido na escola onde leciono, na figura de sua Coordenadora Pedagógica, Ana Maria Margini Cassiano (historiadora) que emitia sempre uma palavra de esperança, diante dos momentos de cansaço físico e psicológico.

Agradeço em especial minha professora orientadora, Maria Odila Leite da Silva Dias, que com sua paciência e delicadeza, acompanhou a escrita do trabalho, até mesmo no além-mar, nas terras distantes de Lisboa, de onde sinalizava a necessidade constante da reescrita como forma de afinar a pesquisa e qualificar os resultados obtidos.

À CAPES pelo incentivo financeiro e a todos os professores do programa de estudos pós-graduados de História que contribuíram em suas respectivas disciplinas, para fornecer o estofamento teórico necessário e o levantamento das problemáticas para o desenvolvimento da dissertação.

Agradeço em especial a minha irmã Maria Stella Valli, que fez a revisão do texto, com os olhos preocupados em preservar as sementes que ela mesma plantou, quando me presenteou com o primeiro livro e o desejo indelével de conhecer o mundo através do prazer da leitura.

Agradeço também a meu irmão Gilberto Valli, pelo apoio logístico e paciência com que acompanhou os desvarios desta historiadora, aconselhando calma e persistência na finalização deste trabalho.

Por último, gostaria de agradecer a Sônia Maria Brandão, amiga quase irmã, cúmplice de muitos sonhos em nossa relação com o ofício de historiadoras, e que apesar de estarmos distantes quase sempre em função das atividades profissionais, dividimos até hoje, as lembranças de um tempo em que tudo era novo e estimulante.

“Ah! Não! (*exaltada*) Você faz mal em dizer que não mataria nunca a sua mulher!... Um marido que dá garantias de vida, está liquidado.”

NELSON RODRIGUES

Vestido de Noiva

RESUMO

O objetivo desta dissertação é rastrear nas peças teatrais de Nelson Rodrigues as configurações de família por ele utilizadas durante as décadas de 1941/1965, que derivaram do modelo patriarcal, burguês e oriundos das classes populares, com o intuito de flagrar como o modo de vida e os costumes familiares se alteraram, graças às transformações econômico-sociais do período, registradas em sua literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Nelson Rodrigues – teatro – família – relações familiares

ABSTRACT

The objective of this dissertation is to find out in the theatrical pieces of Nelson Rodrigues settings family by him used during the decades 1941/1965, that derived of the patriarchal model, burgues and originated of the popular classes, with the intention of catching the way of life and customs family altered by the economic and social transformations of the period, registered in his literature.

KEY WORDS: Nelson Rodrigues – theatre – family – family relationship

SUMÁRIO

I.	INTRODUÇÃO	11/33
II.	CAPÍTULO I – NELSON RODRIGUES: A FAMÍLIA COMO ESPETÁCULO TEATRAL .(1941/1965)	34/83
III.	CAPÍTULO II – AS RELAÇÕES FAMILIARES: O PALCO EM CONFLITO (1941/1951)	84/125
IV.	CAPÍTULO III – DA BURGUESIA AO SUBÚRBIO CARIOCA: A FAMÍLIA SE RECONFIGURA.(1953/1959)	126/175
V.	CAPÍTULO IV - CAI O PANO: A FALÊNCIA DAS RELAÇÕES FAMILIARES.(1961/1965)	176/212
VI.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	213/220
VII.	FONTES	221
VIII.	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	222/228

INTRODUÇÃO

“Por tudo o que sei da vida, dos homens, deve-se ler pouco e reler. A arte da leitura é a da releitura. Há uns poucos livros totais, uns três ou quatro, que nos salvam ou que nos perdem. (...) Mas eis o que eu queria dizer: pode-se viver por um único livro de Dostoievski. Ou uma única peça de Shakespeare. (...) O mesmo livro é um na véspera e outro no dia seguinte.”

NELSON RODRIGUES – O Óbvio Ululante

O propósito deste estudo é compreender a presença de núcleos familiares em crise nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, buscando observar as permanências e as mudanças/rupturas nas concepções do autor, sobre as relações familiares na sociedade brasileira, no período de 1941/1965, época de sua maior produção dramaturgica.

Nelson Rodrigues preocupa-se em escrever sobre grupos sociais diversos, como o proletariado que habitava as áreas suburbanas da cidade, as camadas enriquecidas pela industrialização, os núcleos familiares que alcançaram visibilidade pelo processo de urbanização, chegando até os costumes das velhas elites sociais nos interstícios do poder político¹.

Esta pesquisa fará um recorte focalizando especificamente as peças teatrais elaboradas entre os anos de 1941 até 1965, pois elas revelam muitos problemas de ordem familiar, que darão substância a estes escritos. Nelson Rodrigues parecia se incomodar com os novos costumes e práticas sociais que afluíam na sociedade carioca do período estudado, localizando neles a fonte de desagregação dos núcleos familiares.

O rápido crescimento da cidade do Rio de Janeiro e os apelos de uma sociedade de consumo em formação, colocando à disposição do cidadão não apenas mercadorias,

¹ Pode-se observar claramente estas caracterizações nas peças: *A Falecida* (1953), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (1962), *Álbum de Família* (1945) e *Senhora dos Afogados* (1947), por exemplo.

mas a adoção de comportamentos moralmente condenáveis, provocou no dramaturgo um olhar de estranhamento que imprimiu em quase todas as suas peças teatrais: suas reminiscências do passado familiar estavam entrando em choque com o que eles estava observando nos espaços urbanos que freqüentava.

Uma suposta liberação dos costumes penetrava lentamente nos lares cariocas, onde agora as viúvas saíam do cemitério após o enterro do marido *chupando chicabon*,², as moças modernas bebiam *refrigerante na garrafinha*³ e outras mulheres *que usavam maiô estavam nuas no meio da rua, no meio dos homens*⁴.

Nelson Rodrigues escrevia horrorizado com a devassidão que esta sociedade de consumo implantava no seio familiar, pois o apelo sobre os corpos que deveriam ser embelezados e mostrados publicamente exacerbava os desejos e a própria sexualidade, destruindo a inocência das trocas afetivas, minando assim os laços familiares entre os indivíduos.

As propagandas nas revistas, trens e as vitrines coloridas das lojas representavam o canto da sereia para a multidão que transitava pelos centros de comércio, pois, com a abertura de linhas de crédito que o governo desenvolvimentista proporcionou para os grupos sociais médios ou em ascensão, foi possível incorporar novos hábitos não só relativos aos cuidados do corpo, mas sua gestão dentro do lar.

Os objetos adquiridos impuseram novas maneiras de comportar-se num ambiente familiar, pois regraram posturas e gestos comedidos, demarcando espaços de sociabilidade e reunião familiar diferentes daqueles reinantes no início do século XX. Mesmo que tais costumes inicialmente tenham afetado os estratos sociais em melhor situação financeira, a sedução do consumo também penetrou os subúrbios,

² RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família in Teatro Completo*. Vol. 2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 70.

³ _____. *Viúva, Porém Honesta in Teatro Completo*. Vol. I: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 226.

⁴ _____. *A Falecida in Teatro Completo*. Vol. 3: Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 71.

podendo ser flagrada nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, especialmente as referentes aos anos 1951/65.

O teatro traz em si possibilidades de expressão que a simples crônica literária não tem, ou seja, a capacidade de concentrar numa única cena, todo um universo de interpretações, preche de significados, que nos indicam a riqueza do tema proposto.

As várias configurações de família apresentadas pelo dramaturgo em suas peças teatrais sugeriram uma necessidade historicamente dada, de desvendar os meandros dos relacionamentos extra e intrafamiliares, que deram sustentação àquele novo modelo mais urbano de sociedade, que se dinamizava nas décadas em que as obras foram escritas.

Myriam Lins de Barros considerou que a família poderia ser identificada como *um elo de emoções e sentimentos, que amplia os quadros biológicos e legais de parentesco*⁵, com o que Nelson Rodrigues concordaria plenamente. Porém ele considerou somente os aspectos negativos desse contato, e é esta temática que se pretenderá abordar nesta pesquisa. Por que era tão dolorosa a convivência em família nas décadas de sua produção dramática? Por que os indivíduos vivenciavam uma situação de estilhaçamento de suas personalidades? Por que o núcleo familiar tradicional estava se desmoronando?

O dramaturgo, no seu fazer, mostrou ser um catalisador de ideias, costumes e sentimentos, provenientes de experiências vividas na própria história de sua família, em sua condição de repórter policial no começo da carreira e na longa atividade de cronista em que usava como fonte o que recolhia nas ruas, para escrever sua coluna *A Vida Como Ela É...*

Esses referenciais provavelmente alimentaram a criação dos personagens e a construção das cenas e cenários que esta pesquisa pretende palmilhar, com a finalidade de observar as marcas históricas impressas nos textos teatrais, buscando pontos de verossimilhança entre a sociedade que o autor imagina e aquela em que os sujeitos sociais transitavam.

⁵ LINS DE BARROS, Myriam. *Autoridade e Afeto* – filhos e netos na família brasileira. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1987.

Nelson Rodrigues começou a escrever peças teatrais em plena Segunda Guerra (1941), percorrendo um período de mudanças econômicas, sociais e políticas significativas para o entendimento dos problemas que atravessaram nossa contemporaneidade. A questão da família em crise tornou-se então sua obsessão pois ali pareciam gestar-se os dilemas desses novos tempos do pós-guerra que estranhamente condenaram os indivíduos ao sofrimento da coabitação, desta vez de modo claro e inequívoco. Por que será? Esta é a pergunta primordial deste trabalho.

É preciso considerar que o teatro de Nelson Rodrigues não pode ser pensado rasamente, como evidente espelho do processo histórico dos anos 40 a 60 do século XX, pois as peças estão imbricadas num processo criativo novo do teatro, que se manifesta em cada relação de intertextualidade que o leitor estabelece, cabendo ao pesquisador entender que o passado não existe enquanto unicidade, mas traz em seu bojo um processo dinâmico, que fornece elementos de compreensão para entendermos como de fato viviam os sujeitos sociais daquele período histórico.

A passagem citada em epígrafe no início desta introdução, em que Nelson Rodrigues escreveu sobre a questão da leitura e releitura de texto, é muito similar à de Certeau, quando pensou o papel do historiador, que busca em seu documento intersecções com textos já lidos e que constroem novos significados para aquele registro histórico.

Inspirada pela sugestão de Certeau, li e reli minhas fontes, tentando colocá-las contra a luz, para examinar os nós e recolher os fios soltos no intuito de entramá-los ao tecido de outros textos teóricos que me ajudaram a dar consistência ao meu escrito no qual quis recolher a história do período.

No centenário de nascimento de Nelson Rodrigues em 2012, inúmeros trabalhos foram desenvolvidos para explorar a estética, a ética, os conceitos, a moralidade e a transgressão, que fizeram deste escritor um ponto de interrogação e alvo da curiosidade de um público sequioso em assistir à novas montagens dos espetáculos.

As tentativas de atualização dos textos e as diversas possibilidades de entrecruzamento com outras obras dramáticas, como está ocorrendo hoje em dia, certamente provocariam contestação do autor, que a certo momento enunciou, em fragmentos de escrita recolhidos por sua filha:

“O primeiro equívoco começa com a direção. Para desgraça minha e lamentável coincidência, as minhas peças caíram nas mãos de diretores inteligentes. Aprendi a ter medo de grandes diretores. Eles são de uma imodéstia tal que já seria irrespirável num Miguel Ângelo, num Leonardo, num Goethe. Metem cacos em qualquer Shakespeare e reescrevem qualquer Sófocles. O José Celso, por exemplo, provoca em mim verdadeiro temor físico. (...) Teria preferido um diretor de profunda imbecilidade ao talento de Jô Soares, que me esmaga, tanto ou mais que o seu peso material.”

E o que dizer, então, de sua opinião sobre os espectadores, que ele sempre, provocativamente, insistia em manietar:

“O público é o número, o ajuntamento, é a soma de indivíduos. É, portanto, a anulação do bom espectador, do único possível e desejável, aquele que esteja em solidão. Somente sozinho o homem é capaz de compreender, de receber uma obra com inteligência e sensibilidade. Nunca houve inteligência coletiva, trezentas pessoas reunidas constituem um bloco monolítico de incompreensão, frequentemente de estupidez.

É preciso antes de tudo eliminar o público. (...)”

E cultivando sua índole de *enfant terrible*, ele complementaria suas investidas àqueles que desejam participar de suas peças teatrais:

“(...) Creio firmemente que os próprios intérpretes, ou mesmo todos os elementos da representação, diretor, cenógrafo, atores, etc., toda essa gente não faz mais que obstruir a obra do dramaturgo e desfigurar-lhe a realidade autêntica.”

Nelson Rodrigues retirou, com esses argumentos, todo o peso da crítica historiográfica, que se incomoda com a apropriação do texto teatral enquanto elemento fixo de análise. O argumento principal é que a linguagem do teatro só tem significado quando está imbricada à encenação, pois é para isso que as peças são criadas, já que o texto se apresenta como unidimensional, ao passo que a cena é polissêmica.

Ciente de que o teatro possui interfaces que esbarram nas mais diversas linguagens e efeitos de realidade ou ficção, tornando-se um objeto delicado a ser manipulado com o cuidado teórico necessário, retomei o exame dos fragmentos de memória acima citados e qual não foi minha surpresa quando constatei que Nelson Rodrigues emitiu uma opinião recoberta de sentido historiográfico.

Para ele, quem tinha o direito de opinar sobre suas peças teatrais era justamente o leitor (ou quem sabe o historiador, que o vê como fonte?). Para Nelson Rodrigues, seu teatro deveria ser lido, mais do que representado, como se observa na passagem:

“A vantagem do leitor é exatamente esta, estar só. O autor precisa dessa solidão do leitor, para atingi-lo.

É tão idiota dizer que o teatro precisa, necessariamente, de ser representado como é imbecil dizer que o poema, para alcançar o leitor, precisa ser visualizado materialmente. O leitor do romance quando lê que está chovendo não exige, para compreensão da cena, que lhe derramem um balde de água cabeça abaixo! O teatro dispensa o espectador.”

Desta forma, a construção desta interpretação, do ponto de vista da historicidade do teatro de Nelson Rodrigues, em relação à família, contou com o apoio inadvertido do próprio autor, que permitiu o olhar do historiador, no seu ofício de entender as práticas culturais incrustadas nessa forma de linguagem.

Contra a crítica de que este trabalho perde parte de seu valor porque o texto teatral só tem sentido se montado no palco, colocou-se o próprio dramaturgo, que via no

leitor um ser criativo e capaz de interpretar e gerar impressões de verossimilhança, e o historiador é um leitor por definição, sendo capaz de compor análises históricas pertinentes, utilizando esse tipo de fonte.

Nelson Rodrigues, intuitivamente, tocou num problema historiográfico que há muito é tema de debate na área, especialmente no que tange ao terreno das possibilidades. Carlo Ginzburg (2012), ao estudar o problema do verdadeiro, do falso e do fictício, nos estudos históricos, explorou um aspecto ainda não bem digerido pelos seus pares, pois ao tecer comentários sobre os estudos de Natalie Zemon Davis, não criticou a opção da autora em preencher lacunas existentes nas fontes primárias, podendo, por similaridade, adotar informações de outras fontes, para desvelar um corpo documental.

Neste estudo observou-se, nas peças teatrais, silêncios, gestos travados no ar, expressões faciais e corporais dos atores indicados nas rubricas do dramaturgo, que poderiam ser ressignificados pelo historiador, tornando-se interessante pensar que este documento apresentava um movimento que não era possível capturar, a não ser com instrumentais teóricos que o amparassem, para se constituir num estudo histórico.

A necessidade de compreender a constituição histórica da família brasileira para dar estofamento à pesquisa ocorreu através da leitura de uma historiografia que apontou para a questão da família patriarcal, o aburguesamento das camadas urbanas no pós-guerra, a família popular, até resvalar para outros aspectos de singular importância, como o papel do amor romântico se desenvolvendo a partir do século XVIII na Europa e seus desdobramentos para outras terras ou mesmo a função da parentela para a educação das crianças, como no caso das avós.

A produção historiográfica sobre o tema da família está se adensando no Brasil, embora tenha tido dificuldades para encontrar pesquisadores que tratem das décadas de 1940/1960, pois a família colonial, os arranjos familiares que colocavam a mulher como a provedora no século XIX e os núcleos tradicionais remanescentes da *Belle Époque* já se tornaram assuntos de interesse da academia, faltando apenas estudar este tema na contemporaneidade.

A gama de problemas familiares levantados pelo teatro de Nelson Rodrigues produziu uma sensação de estranhamento ainda maior, quando confrontados com os estudos sobre família brasileira, pois a intenção da pesquisa era buscar elementos que me permitissem perceber como o discurso desse dramaturgo via o aburguesamento nas relações familiares urbanas no Rio de Janeiro, quando o modelo de família da *Belle Époque* abandonava seus vestígios patriarcais, para adquirir uma conformação de caráter burguês, processo desencadeado desde os anos 20 do século XX.

Mas, ledo engano, não é possível trabalhar unicamente com esta hipótese, já que em nosso país os arranjos familiares são diversos, e buscar um modelo de família patriarcal ou burguesa, como conceitos fechados, não seria possível.

Uma peculiaridade social brasileira impôs às mulheres, desde o período colonial, um papel de provedoras, que substituem a figura do pai e do marido, enquanto mantenedoras do lar, e utilizar o modelo tradicional de família pai-mãe-filhos numa relação hierárquica de poder é simplesmente desconsiderar a sensibilidade do autor, que capturou exatamente esta situação de rearranjo familiar. Viúvas, mulheres solitárias e tias solteiras tiveram um papel muito importante nas famílias idealizadas por Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues não se esqueceu de imprimir a algumas personagens femininas o fardo do trabalho pesado, para manter a sobrevivência da família, como a professora de *Bonitinha, mas Ordinária*, as filhas de *Os Sete Gatinhos*, a cartomante de *A Falecida*. Estas peças focalizavam os subúrbios cariocas, onde grupos sociais empobrecidos criavam seus próprios esquemas de sobrevivência e o papel das mulheres como mantenedoras da paz doméstica foi muito valorizado pelo escritor.

Os estudos de gênero e sobre o desenvolvimento urbano/industrial das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo foram importantes para penetrar nas nuances do texto teatral de Nelson Rodrigues, que filtrou problemáticas inscritas nas falas e gestos apontados nas rubricas pelo dramaturgo, ao dispor objetos e corpos para criar suas tragédias e tragicomédias sobre as dinâmicas familiares.

Pesquisadores como Maria Ângelo D’Incao⁶, Miriam L. Moreira Leite⁷, Suean Caulfield⁸, Rosa Maria Barbosa Araújo⁹, Antonio Augusto Arantes¹⁰, Eni Samara¹¹, Maria Luisa Marcílio¹² e Myriam Lins de Barros¹³ são alguns exemplos de olhares diferenciados sobre a temática familiar e que irão contribuir na análise de cada peça examinada. A teoria nos auxiliou a corroborar ou a questionar a produção teatral de Nelson Rodrigues.

Os fragmentos retirados dessas obras foram agregados ao conjunto da análise textual das peças, a fim de legitimar, enquanto trilhas de entendimento, as questões históricas apresentadas no palco.

Outros instrumentais teóricos foram aos poucos desvelando a riqueza dessa fonte histórica, quando se ramificou em estudos biográficos sobre Nelson Rodrigues, assim como a produção da crítica literária sobre o autor, em especial Sábato Magaldi¹⁴, Mario Guidarini¹⁵, Berta Waldman e Carlos Vogt¹⁶, e estudos

⁶ D’INCAO, Maria A. (org). *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1989.

⁷ LEITE, Miriam L. Moreira. *A Condição Feminina no Rio de Janeiro – século XIX*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Pró-Memória. Instituto Nacional do Livro, 1984.

_____. *Retratos de Família. Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP. 1993.

⁸ CAULFIELD, Suean. *Em Defesa da Honra, Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2000.

⁹ ARAUJO, Rosa Maria Barbosa in *A Vocação do Prazer: a Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

¹⁰ ARANTES, Antonio Augusto. *Colcha de Retalhos – estudos sobre a família no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

¹¹ SAMARA, Eni Mesquita. *A Família Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹² MARCÍLIO, Maria Luiza (org). *Família, Mulher, Sexualidade e Igreja na História do Brasil*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.

¹³ IDEM, nota 5.

¹⁴ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Perspectiva, col. Debates, 1985, p. 27-100.
_____. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Ed. Global, 2004.

_____. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global. 2004

historiográficos sobre o autor, como Alexandre Pianelli Godoy¹⁷ e Lídia de Teive e Argolo¹⁸.

Meu interesse começou a alcançar outras searas quando percebi a necessidade de examinar textos sobre a teoria teatral e teatro no Brasil, para ambientar-me com o *jargão* exercitado nas coxias, como Sábato Magaldi, ou Rosangela Patriota, com seu estudo sobre Vianinha.

A menção a esses pesquisadores não teve o intuito de generalizar e apagar as especificidades teóricas de cada um deles, e nem de me eximir da responsabilidade de ter encampado suas falas para dar sustentação a este escrito. O propósito é tão somente não perder o foco desta análise, que quer enxergar, através das lentes oferecidas pelos autores, o porquê do teatro agônico e dilacerante de Nelson Rodrigues, que destrói as relações humanas e o sentido da existência, em ambientes de coabitação familiar.

Ismail Xavier¹⁹ analisou os filmes brasileiros que adaptaram as peças de Nelson Rodrigues demonstrando que esta vertente do cinema alcançou grande popularidade, o que permitiu o consumo facilitado, rápido e barato das obras teatrais, que tiveram de sofrer, por vezes, distorções para alcançar um maior público consumidor.

A ida ao teatro não era tão fácil para as camadas mais empobrecidas da população, em especial porque muitas das peças foram encenadas fora dos itinerários e territórios frequentados pelos trabalhadores ou pela população suburbana do Rio de Janeiro, como nas casas de espetáculos no bairro de Copacabana, por exemplo.

¹⁵ GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues – Flor de Obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

¹⁶ VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues – Flor de Obsessão*. Col. Encanto Radical. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

¹⁷ GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues: O fracasso do moderno no Brasil (1940-1950)*. Tese de Doutorado da PUC/São Paulo, 2005.

¹⁸ ARGOLLO, Lidia de Teive e. *O Teatro de Nelson Rodrigues – itinerários de uma comunicação artística*. Dissertação de Mestrado apresentada ao /Departamento de Sociologia da UNB, 2007.

¹⁹ XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cozac Naif, 2003.

Uma vez municiada com tantas falas competentes sobre Nelson Rodrigues, caminhei em direção àqueles que fizeram do estudo da linguagem uma possibilidade de acercar-se de um determinado momento histórico, como Bakhtin²⁰, Certeau²¹ Chartier²² e Ginzburg²³.

Eles oferecem pistas que permitem compreender como aqueles homens brasileiros, sentados na plateia, ou lendo as peças, ora escandalizados, ora encantados com tanta imaginação do autor, enxergaram verossimilhanças que fizeram todo o sentido para os que viviam, sentiam, trocavam e se revoltavam, naqueles anos de 1941 a 1965, na medida em que ficavam mais claras as dificuldades de se viver num grande centro urbano como o Rio de Janeiro.

O interesse por Nelson Rodrigues foi aumentando, pois, para melhor entender as relações familiares apresentadas em suas peças, buscou-se praticar a leitura de outras produções, que fugiam ao ambiente dramático, em especial os volumes de crônicas como *O Reacionário*, *Elas Gostam de Apanhar*, *A Vida Como Ela É*, *A Cabra Vadia*, *Memórias: A Menina Sem Estrela*, *O Óbvio Ululante*, *O Berro Impresso das Manchetes*, que formavam um conjunto saboroso de histórias com muitas pistas encontradas nas peças teatrais, no tocante aos seus próprios dramas familiares.

Estes outros escritos de Nelson Rodrigues também mostravam o choque causado pelos novos costumes, pois colocavam em xeque suas noções de moralidade

²⁰ BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

²¹ DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano – artes do fazer*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1994.

_____, M. GIARD, L. e MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano – Morar, Cozinhar*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

²² CHARTIER, Roger. *O Mundo Como Representação*. Estud. Av., São Paulo, v. 5, nº 11, abril/1991.

²³ GINSBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário. Mitos, Emblemas, Sinais*. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O Fio e os Rastros – Verdadeiro, Falso, Fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

remanescentes da *Belle Époque*, sendo preciso ressaltar que ele nasceu em 1912, e carregou parte de sua educação familiar e repressiva para muitas de suas obras.

Então, o desenho da pesquisa foi ficando mais nítido. O entrecruzamento de sua trajetória de vida, reconstituída nas biografias e fragmentos de memória, suas crônicas, a curiosa opção em assumir papéis femininos, com pseudônimos como Suzana Flag para escrever romances, ou Mirna, para responder cartas das leitoras, em busca de alento, revelaram aspectos promissores, para decodificar as muitas faces do fenômeno familiar para Nelson Rodrigues.

Suas experiências criativas pouco convencionais nos abriram muitas possibilidades de entendimento, notadamente quando escreveu sobre seus momentos de privação, que o obrigaram a aceitar tarefas díspares como a tradução de histórias em quadrinhos norte-americanas, apesar de desconhecer o inglês, ou redigir crônicas sobre o futebol, apesar de assistir a jogos no Maracanã sem enxergar os jogadores, pois ele sofria de um problema ocular. Com a mesma ousadia inventou, na década de 1960, um programa de entrevistas com personagens proeminentes, tendo como cenário um terreno baldio, e por testemunha uma cabra, onde satirizava os posicionamentos políticos de Cacilda Becker ou D. Helder Câmara, por exemplo.

Essa versatilidade do autor abriu portas para melhor observar uma personalidade múltipla, transitoriamente circulando e incorporando práticas culturais diversas, que lhe permitiram expressar posições de estranhamento diante da sociedade em mudança.

No caso específico deste dramaturgo, tal dinâmica repercutiu em sua obra teatral: sua dramaturgia foi impactada pelos acontecimentos e, às vezes, passando por cima deles, realizava uma criação totalmente *sui generis* que parecia descompactada dos efeitos de realidade que esta pesquisa gostaria de apreender. Nicolau Sevcenko, referência historiográfica no trato com a literatura, afirma a seguinte:

“A história assim, ao envolver o escritor, o arroja contraditoriamente para fora de si. Para que ele cumpra o papel e o destino que lhe cabem, é necessário que se perca nos possíveis inviáveis. Desejos inexecutáveis, projetos impraticáveis: todos

porém fruto de situações concretas e de privação, e que encontram aí o seu âmbito de correspondência (...).”

O eterno combate entre literatura X história X historiografia, na busca de entendimento do passado, visando alcançar verdades mesmo que parciais, será sempre o dilema do pesquisador interessado nos registros criativos dos escritores, mas não devemos nos esquecer de que o historiador também *escreve* e cria possibilidades verossímeis de compreensão do passado. Espera-se que ao cruzar estas duas formas de entendimento de mundo seja possível apreender os costumes e modos de viver dos sujeitos sociais, para que a experiência humana num determinado tempo/espaço seja resguardada do esquecimento.

Se mergulharmos nos registros biográficos do autor, através, por exemplo, dos escritos de Ruy Castro (*O Anjo Pornográfico*), de sua irmã Stella Rodrigues (*Nelson Rodrigues: meu irmão*), o pequeno livro de Carlos Vogt e Berta Waldman (*Nelson Rodrigues: flor de obsessão*) e o mais recente de Sonia Rodrigues, sua filha (*Nelson Rodrigues – por ele mesmo*), verificaremos que boa parte dos eventos trágicos que pontuaram sua existência estão inscritos nas cenas mais contundentes de suas peças.

O assassinato do irmão, a morte em seguida do pai, corroído pelo fato de que deveria ser ele o destinatário da bala mortífera, e a sua saúde debilitada pela fome, que o levou a um quadro de tuberculose na década de 1930, causaram-lhe sofrimentos impressos em suas páginas escritas.

A tragédia familiar fez parte da trajetória de vida do escritor, pois outro acontecimento perturbador em sua vida foi o desabamento do prédio que fez desaparecer a família de seu irmão José Rodrigues, além do falecimento prematuro de seu outro irmão, Mario Filho, âncora de todo o núcleo familiar dos Rodrigues.

O nascimento da filha cega e sofrendo de paralisia cerebral, a morte da mãe e a prisão do filho pelos militares nos anos 60 do séc. XX foram todos acontecimentos que certamente contribuíram para a construção de uma personalidade torturada, traumatizada por estes eventos, filtrados em sua produção artística, notadamente na construção de seus personagens vítimas da convivência familiar.

Aliado aos aspectos trágicos de sua biografia, não podemos ignorar seu contato prematuro com os *faits divers*, ao iniciar-se como repórter policial aos 13 anos de idade, trabalhando no jornal de propriedade de seu pai. Esta vivência alimentou toda a sua obra, em especial as tragédias descritas em “*A Vida Como Ela É...*”, crônicas publicadas diariamente no jornal *Última Hora*, em que imagens grotescas eram plasmadas à descrição de um cotidiano prenhe de amores frustrados, depressões abissais, problemas prosaicos ligados à sobrevivência financeira, crimes passionais e histórias mirabolantes, mas que tinham sua correspondência com o momento vivido, já que o público as consumia substancialmente.

Os meios de comunicação foram seus aliados, já que além das publicações em jornais de grande circulação, deu sua colaboração à revista “O Cruzeiro”, escrevendo também novelas para a Rede Globo, além do seu programa de entrevistas imaginárias “*A Cabra Vadia*” onde, conforme já foi mencionado, elegia as principais personalidades do período, em geral, inimigos eleitos pela sua antipatia pessoal, como Dom Helder Câmara, que sofria as piores injúrias, travestidas por perguntas capciosas e armadilhas semânticas propostas por Nelson. Esta perseguição ao religioso era uma forma obsessiva de vingança pessoal, por ter ignorado um pedido de oração feito por escritor. Nelson Rodrigues utilizava sua escrita para produzir desagrado, aferroando as consciências de suas vítimas.

Sua experiência nos esportes, que antes limitava-se à de ser torcedor do Fluminense, derivou para a publicação de muitos artigos reproduzidos na coletânea “*O Berro Impresso das Manchetes*”, onde comentava os jogos, além de participar de mesas-redondas sobre futebol, na rede televisiva.

Sua produção teatral ocorreu concomitantemente a esta diversidade de linguagens por ele manipuladas, e por isto fruto das interferências nascidas do cruzamento de seu trabalho cotidiano nos jornais e revistas, dando substância a uma dramaturgia que Claudio Mello e Souza denominou “*Teatro da Obsessão*”.

Apesar de Nelson Rodrigues exercitar seu egocentrismo, afirmando que não teve o referencial de ninguém para escrever suas peças, e que não conhecia nada de teatro quando escreveu *A Mulher Sem Pecado*, é inegável que o diretor francês Louis Jouvet teve sua contribuição, quando de sua visita ao Brasil durante a guerra, ao

trabalhar com grupos de teatro locais, contando inclusive com a presença do próprio dramaturgo, na encenação das peças de vanguarda.

Eugene O'Neill, com suas peças retratando os dramas daqueles que viviam às margens da sociedade norte-americana, certamente inspirou os melodramas e tragédias de Nelson Rodrigues, que já confessou a admiração pelo dramaturgo, que mergulhava nas almas desesperadas e no despedaçamento psicológico de seus personagens.

Nosso "*Anjo Pornográfico*", no dizer de Ruy Castro, possuía o forte referencial de uma família pernambucana, portadora de valores remanescentes de um passado com vestígios patriarcais, cristalizados na figura de um pai genioso que, por problemas políticos nascidos dos conchavos e dos compadrios característicos da sociedade pernambucana, foi obrigado a migrar para o Rio de Janeiro, para dedicar-se a um jornalismo de apelo sensacionalista. Futuramente seu filho Nelson Rodrigues, viria a trabalhar nesses jornais em que seu pai era seu patrão.

Sua mãe gerou catorze filhos dessa união, o que demonstrava a experiência intensa que Nelson Rodrigues teve convivendo em um território onde os momentos de intimidade se chocavam com os problemas advindos do trabalho jornalístico do pai e irmãos, privilegiados com uma intensa vida, patrocinada pelo trânsito de notícias a publicar e fatos a apurar, enquanto que suas irmãs não podiam sequer usar mangas curtas em casa ou seguir desacompanhadas pelas ruas da cidade.

Os papéis sociais em sua família estavam bem demarcados: meninos convidados a atuar nos mais diversos campos (desenho, peças teatrais, cinema, esportes), enquanto que as meninas sofreram mais para se firmar no campo profissional, pois a vigilância materna cuidava para que elas não fossem expostas às agruras da vida, a não ser quando se libertavam através do casamento ou de seus estudos.

Nelson Rodrigues nunca precisou estudar muito para garantir sua autonomia de jornalista e escritor: abandonou a escola na 3ª série ginasial, encontrando abrigo no jornal de seu pai que o acolheu bem como a outros filhos, reproduzindo no ambiente profissional o que já acontecia em casa.

Daí o ponto de partida deste trabalho, pois se é justificável que se pesquise a imprensa, para capturar as representações que uma determinada sociedade faz do

que está ocorrendo em seu tempo, podemos pensar que o teatro de Nelson Rodrigues também poderia prestar-se como uma lente, para vislumbrar os comportamentos cotidianos, na sua experiência da coabitação familiar, muitas vezes aproveitadas de notícias veiculadas na época, e que auxiliaram na construção de arquétipos, referenciadores de um modo de viver dos anos 1941/1965.

As peças de teatro de Nelson suscitaram muitas leituras, sobre este universo de personalidades que povoaram sua infância e família, e correndo o risco de simplificar a análise do tema proposto nesta pesquisa, ficou evidente que o autor não poderia fugir dessa rede de relações interpessoais que alimentaram seu teatro da obsessão, empreendendo uma busca de sentidos para compreender os riscos que o ser humano corria, ao entregar todo o seu destino nas mãos de seus pais e irmãos.

Quando pensei no papel social do artista, e nas possibilidades de sua produção criativa, para o entendimento e contextualização histórica, e a circularidade de pensamento que ele estimulava e flagrava, num determinado período de tempo, vêm à lembrança os dizeres de Francastel, que sintetizou o que para o pesquisador significa a produção teatral de Nelson Rodrigues:

“Não é ou somente porque o artista nos permite lembrar a existência deste ou daquele problema contemporâneo que ele fixa nossa atenção e enriquece nossa própria experiência. O artista não apenas transpõe para um sistema particular (isto é, a obra de arte) ideias e valores susceptíveis de receber outras roupagens (representações). É somente na medida em que realiza, através da técnica, obras harmoniosas e originais que ele se afirma como o porta-voz de sua *entourage*.”

Foi em nome de sua experiência pessoal e intelectual que Nelson propôs diversas formações familiares, na tentativa de alcançar a fórmula que permitiria compreender por que é impossível ao indivíduo alcançar bem estar convivendo com seus familiares. Estas relações humanas de coabitação estavam estremecidas, produzindo instabilidade emocional, desconfigurando as trocas afetivas. Por que

será? Haverá uma resposta que conflua para o processo histórico que estava se desenhando naquela época?

Suicídios, assassinatos, fugas, castração, jogos de culpa que agrilhoavam estes sujeitos eram superpostos às cenas de incesto entre irmãos, pais ultrapassando as barreiras do tabu que interditavam as relações amorosas com seus próprios filhos e filhas, ódios ancestrais entre irmãs que disputavam o mesmo homem, infâncias traumática se combinavam num caleidoscópio que revelava um teatro desagradável, que no dizer do autor, “*são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na plateia*”.

O teatro de Nelson Rodrigues passou por muitas interdições da censura federal, sendo que a várias peças foi permitido somente a publicação do texto, como por exemplo *Álbum de Família*, cuja montagem ficou proibida durante vinte e dois anos. Talvez por isso o dramaturgo se irritasse tanto com as montagens e privilegiasse a leitura de suas peças, num recurso psicológico de autopreservação do sujeito artista.

Mesmo com tantas restrições em relação a suas peças, desde o último mandato getulista até o governo pós-64, com argumentos calcados no sentido de moralidade dos censores, que contavam com o apoio da Igreja Católica (Dom Helder Câmara) e de alguns grupos de senhoras católicas de Santos e São Paulo, o autor não se incomodava em achacar o público, considerado despreparado para entender a magnitude de sua obra, conforme podemos denotar da seguinte opinião do autor:

“Assim como o Zé Celso acha que o espetáculo nada tem a ver com o autor, eu entendo que o teatro nada tem a ver com a plateia. Só reconheço na plateia uma função estritamente pagante. Não devia ter nem o direito de aplaudir. O aplauso já me parece uma exorbitância. Vou um pouco mais longe – também acho que, por causa da plateia, o teatro é a mais incriada das artes.”

Esta rejeição de algumas agremiações urbanas em relação à obra de Nelson Rodrigues é sugestiva das questões por ele desveladas, pois o dramaturgo realizou

uma devassa nas relações familiares, em que os sentimentos se adelgaçavam expondo o lado podre do ser humano, onde a consanguinidade não era barreira para as paixões e taras, e se ela não era mais respeitada, para que servia a família, com seu conjunto repressivo de normas e regras que o tempo todo entrava em choque com novos desejos e necessidades desta sociedade em movimento de consumo, que começava a questionar os antigos valores sociais? A família teria perdido seu sentido de existência, devido às demandas dessa sociedade cruel à qual só o dinheiro interessava?

Lidia de Teive e Argolo, em sua dissertação de Mestrado pela UnB, fez um estudo sobre a recepção das peças de Nelson Rodrigues, entre os críticos teatrais, capturando também, através das crônicas do autor, impressões variadas do público. O olhar escandalizado da plateia, forneceu o contraponto para a sua obra: afinal, o que queria o dramaturgo, ao chamar a atenção para os segredos familiares interditos? Mostrar que os novos arranjos familiares constituídos sob novas bases econômicas do país dos anos 1941/1965 eram destrutivos e portanto passíveis de serem abolidos? Ou será que este teatro da obsessão revelava a nostalgia de um núcleo familiar que é próprio de sua biografia?

As questões vão se sobrepondo umas às outras. Será que esse discurso amargo ecoa, porque ele construiu uma representação de núcleo familiar em que todos compactuariam de um afeto sem tensão, que estava apenas em sua cabeça e não nas peças teatrais? Por que as relações interpessoais no seio da família eram sempre carregadas de desconfiança, vingança, rancor? O que isto tem a ver com o processo histórico, que em sua concretude fornecia subsídios para o pensamento deste dramaturgo?

Muitas indagações foram surgindo de meu contato com as peças de teatro de Nelson Rodrigues, especialmente quando me recordo das histórias inventadas pelo autor e televisionadas nas madrugadas, filmadas e refilmadas em diferentes épocas e situações, e que já haviam provocado sentimentos de aversão e sedução.

Este diálogo entre o leitor e a sua memória de outros textos e linguagens, conforme vão sendo evocados, constroem outros formatos de leitura (Berta Waldman, 2001). Certeau, ao pensar sobre a memória como tecido entramado em nossa experiência

no passado, utiliza-se da seguinte metáfora, como explicativa desta dimensão da existência humana:

“Como os pássaros que só põem seus olhos no ninho de outras espécies, a memória produz um lugar que não lhe é próprio. De uma circunstância estranha recebe a sua forma e implantação, mesmo que o conteúdo (o pormenor que falta) venha dela. Sua mobilização é indissociável de uma alteração. Mais ainda, a sua força de intervenção, a memória a obtém de sua própria capacidade de ser alterada – deslocável, móvel, sem lugar fixo.”

Assim, estimulada pela memória, surgiu o primeiro interesse pelo tema da família no teatro de Nelson Rodrigues, fincado nas lembranças das noites insones, em que a filmografia, que adaptou suas obras, era veiculada pela televisão, e que até hoje provoca escândalo no espectador desavisado, que primeiro se impressiona com o título da película, para depois ser engolido por uma trama que toca nas áreas sensíveis do tabu e nos constrange a pensar em nosso sentido prosaico de moral.

O primeiro capítulo da dissertação se concentrará na maneira como Nelson Rodrigues dispõe os corpos e os objetos no palco, para simbolicamente, gerar situações de identidade/estranhamento no público, que deveria praticar a chamada “operação de caça”, expressão de Michel de Certeau aqui adaptada, para desconstruir, ou ressignificar o visto, através de um conjunto de saberes particulares, que forneceriam agulhas para tecer os liames das verossimilhanças ou aceitar que é apenas o falso, o fictício, que está sendo lançado no palco.

Nelson Rodrigues apropriou-se de elementos cenográficos provenientes do antigo teatro grego, como as máscaras, o coro, o recurso do *deus ex machina*, utilizando ferramentas clássicas, para criar situações cuja contemporaneidade é tema desta análise.

No segundo capítulo serão pontuadas cronologicamente as mudanças/permanências no tocante às relações familiares que contemplaram as peças teatrais da década de 1940, no intuito de buscar elementos para detectar a crise nas trocas afetivas,

ocorridas entre pais e filhos, irmãos e marido/esposa, bem como da parentela que aparecia pontualmente, tanto de forma externa como internamente na família.

Essas primeiras peças apresentavam famílias com vestígios patriarcais mesclados à características burguesas dos núcleos familiares urbanos mais abastados, vivenciando uma condição de decadência e desconfiança em relação às regras morais exigidas pela sociedade.

O tema da decadência familiar, no dizer de Pianelli²⁴, já havia sido registrado na literatura de Érico Veríssimo, Graciliano Ramos, etc., daí não ser novidade que Nelson Rodrigues também tenha adotado estas lentes para enxergar as mudanças operadas no ambiente urbano em que transitava, pois os comportamentos de seus habitantes nas áreas públicas da cidade, e em especial as mulheres, com certeza o escandalizavam, a ponto de realizá-los como uma experiência de laboratório no palco, para examinar o que deu errado.

As peças que serão analisadas neste segundo capítulo têm como marco cronológico 1941/1951, tendo em vista que Nelson Rodrigues acrescentou duas características que produziram efeitos diferentes nos textos escritos a partir desta época: o abandono de uma linguagem rebuscada, com longos diálogos, cenas densas e pesadas e a adoção de uma linguagem coloquial, com falas rápidas e permeadas de gíria carioca, com recortes rápidos e originários do gênero cinematográfico. As peças a serem analisadas nesse momento são:

- A Mulher Sem Pecado (1941),
- Vestido de Noiva (1943)
- Álbum de Família (1945)
- Anjo Negro (1946)
- Senhora dos Afogados (1947)
- Dorotéia (1949)
- Valsa nº 6 (1951)

²⁴ Anotações sobre a apresentação de parecer na qualificação de Mestrado que contemplou este trabalho, no dia 05.12.12, no Departamento de Estudos Pós-Graduados – História – PUC/SÃO PAULO.

No terceiro capítulo serão cotejadas as peças pós-1951, pois apresentaram novos personagens provenientes dos subúrbios cariocas, que trouxeram notações peculiares em relação aos problemas de relacionamento familiar, imbricados nas questões da sobrevivência econômica e do desejo de consumo, estimulados a partir da década de 1950, no período do chamado desenvolvimentismo brasileiro.

- A Falecida (1953)
- Viúva, porém Honesta (1957)
- Perdoa-me por me Traíres (1957)
- Os Sete Gatinhos (1958)
- Boca de Ouro (1959)

O quarto capítulo guarda a especificidade de analisar somente três peças escritas até a metade da década de 1960, pois grupos sociais diversos conviveram no mesmo palco que é a cidade, freqüentando territórios próprios, mas cruzando itinerários em que se esbarravam conflituosamente, como o filho burguês de *Toda Nudez Será Castigada*, que vai parar na prisão tomando contato com criminosos e ladrões, ou a grã-fina que vai visitar o bicheiro de Madureira em *Boca de Ouro*.

Os problemas das famílias populares assumiram um desenho diferente dos personagens mais enriquecidos das tragédias e tragicomédias, embora tentassem se aproximar do formato burguês ou da classe média, e copiar seus perfis através de um comportamento distorcido.

Nelson Rodrigues realizou composições diferentes das primeiras peças; o número de personagens se expandiu, espaços sociais diferentes são explorados, hábitos e costumes próprios de um grupo social desfavorecido são confrontados com a amoralidade dos ricos, esboçados rancorosamente pelo dramaturgo. As peças a serem analisadas neste momento são:

- O Beijo no Asfalto (1961)
- Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária (1962)

- Toda Nudez Será Castigada (1965)

Finalmente, este estudo pretenderá recuperar a historicidade do teatro de Nelson Rodrigues, que se fez texto literário, testemunho de uma biografia conturbada, trágica, plena de experiências profissionais que permitiram um contato com a imprensa sensacionalista, que explorava os crimes mais hediondos e as desgraças alheias, que romperam fronteiras de uma escrita comedida, para avançar por terrenos cedidos do tabu, das taras, dos segredos familiares, passeando pelos mais diversos gêneros e linguagens.

O corpo doente de Nelson Rodrigues era carregado como fardo por toda a sua existência, cujos pulmões enfraquecidos pela tuberculose em sua juventude se aliaram a um estômago perfurado pelos sucos gástricos que o torturavam cotidianamente, os olhos acometidos por uma retinopatia que desfocava sua visão e retirava a nitidez das coisas e pessoas. O humor corroído pela dor foram significativos para gerar uma sensibilidade criativa, visceral, sem meios termos, crua.

A respiração, a visão e o sabor das coisas sofreram alterações e adquiriram novas dimensões: o cheiro do suor e do medo de seus personagens, o olhar sobre as feridas purulentas dos leprosos e dos defeitos físicos impingidos aos desgraçados, o gosto da vingança e do veneno vertido na garganta dos traidores são interfaces de um mundo onírico próprio e estranhamente concreto.

Perder-se na escrita de Nelson Rodrigues é encontrar-se num mundo de testemunhos históricos, que enquanto representação conta-nos sobre os modos de viver de uma sociedade reconfigurada por novos padrões econômicos que se instalaram no Brasil, nas décadas em que sua maior produção dramaturgica floresceu.

A leitura dessas fontes primárias remete ao pensamento de Chartier, quando ele oferece pistas para entendermos a relação entre história e literatura:

“A operação de construção de sentido efetuado na leitura (ou na escuta) como um processo historicamente determinado, cujos modos e modelos variam de acordo com os tempos, os lugares, as

comunidades e que as significações múltiplas e móveis de um texto, dependem das formas por meio das quais é recebida por seus leitores (ou ouvintes).”

Isso significa que a leitura das peças de Nelson Rodrigues, objetivando entender um determinado tempo histórico, carrega consigo intenções que são as inscritas na contemporaneidade do historiador, e as perguntas que ele lança ao texto teatral, sobre a família, revelam o traçado de seu percurso teórico e sua necessidade de entendimento dessa experiência cultural da convivência familiar que é problemática, mas que ainda persiste em nossa sociedade.

O trabalho da pesquisa é propriamente uma operação solitária, onde as delícias das descobertas se contrapõem aos horrores inventados pelo dramaturgo, onde os fios teóricos se entrelaçam, para nidificar e fazer crescer sentidos para aquelas palavras, gestos, gritos, suspiros contidos, que a história embalou e trouxe de volta aos dias de hoje. Marguerite Duras recupera este momento de prazer que o leitor/historiador sente, ao se entregar ao seu ofício:

*”talvez se leia sempre no escuro... A leitura depende da escuridão da noite. Mesmo que se leia em pleno dia, fora, faz-se noite em redor do livro...”*²⁵

²⁵ WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

CAPÍTULO I

NELSON RODRIGUES: A FAMÍLIA COMO ESPETÁCULO (1941/1965)

“O fim de uma certa tradição não significa necessariamente que os conceitos tradicionais percam poder sobre as mentes dos homens. Pelo contrário, às vezes parece que este poder das relações e categorias cediças e puídas torna-se mais tirânico à medida que a tradição perde sua força viva e se distancia da memória de sua origem. Ela revela toda uma força coercitiva somente depois de seu fim, quando os homens nem ao menos se rebelam contra ela.”

HANNAH ARENDT

Dos experimentos dramatúrgicos de Nelson Rodrigues, que envolveram a questão da família, podeM-se destacar elementos relativos ao posicionamento dos corpos e dos objetos em cena, devidamente discriminados nas rubricas das peças teatrais, reveladoras de uma carga simbólica muito significativa, ao propor pistas para o entendimento dos conflitos e problemas familiares, envolvendo os sujeitos sociais, no contexto das décadas de 1940/1960 na cidade do Rio de Janeiro.

O objetivo deste capítulo é analisar justamente como as formas de disposição dos corpos e coisas no teatro de Nelson Rodrigues constroem olhares sobre as famílias possíveis dentro de sua obra, na tentativa de compreender como a operação de levá-las ao palco significou tocar nos problemas conjugais que afetavam os homens e as mulheres naquele período de tempo.

As peças teatrais de Nelson Rodrigues serão analisadas enquanto obras literárias, e não as montagens oriundas dos textos, embora seja peculiar a forma como devemos olhar para essas construções dramatúrgicas, pois as indicações do autor são tão claras nas rubricas que é quase uma injúria separar o ato da escrita, do movimento que ela propõe no palco.

É muito difícil separar essas formas de comunicação se sua inteligibilidade só acontece na relação de ambos, escrita e palco interagindo, numa forma de circularidade que realiza trocas simbólicas importantes e que não devem ser ignoradas pelo historiador.

Deste modo, é preciso possuir uma visão tridimensional para conseguir recuperar a dinâmica familiar de Nelson Rodrigues, pois o próprio texto desvenda o que o dramaturgo quer exigir dos atores: o movimento no palco pode estar invisível aos olhos, mas ele está lá, escondido sob os travessões e parênteses do escrito. Cabe ao pesquisador levantar as cortinas da palavra e desvelar o espetáculo que nos espera.

Para conseguir entender como a visão de Nelson Rodrigues sobre a família brasileira, carioca, da década de 1940/60 vai adquirindo novas configurações, optou-se por examinar as peças teatrais, na medida em que elas foram sendo escritas para observar as continuidades, repetições e rompimentos que o tema das relações conjugais vai absorvendo, de modo a perceber como essas construções buscaram responder às indagações dos sujeitos sociais para os quais elas se destinaram. Nelson Rodrigues estava respondendo a estímulos historicamente perceptíveis?

Esta é a proposta da pesquisa: apresentar ao leitor as muitas histórias levadas ao palco, para tentar extrair delas um conteúdo de verossimilhança que nos permita mergulhar no passado, para entender como as formas de coabitação familiar marcaram os hábitos e costumes dos sujeitos históricos da década de 1940/60, e que sobrevivem até hoje, em alguns estratos sociais.

Em *A Mulher Sem Pecado* (1941)²⁶, o marido era apresentado numa cadeira de rodas, movida nervosamente por todo o palco, indicando impaciência com o retorno de sua mulher, alvo de sua desconfiança em relação à fidelidade, que ao longo da peça é testada implacavelmente, até levar a personagem feminina a uma situação-limite de abandono do lar e fuga com o motorista da casa.

O final da peça provocou surpresa, à época de sua primeira apresentação, pois o marido levantou-se abruptamente de sua cadeira de rodas, confessando o absurdo: ele fingia ser paraplégico o tempo todo para ganhar a comiseração da esposa, impedindo que ela o

²⁶ RODRIGUES, Nelson. *A Mulher Sem Pecado in Teatro Completo*. Vol. I: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 76.

abandonasse, em busca de aventuras e novas experiências que a cidade do Rio de Janeiro poderia lhe proporcionar.

Na sala de estar, onde se desenrolava a trama, aparecia a figura de uma menina que habitava somente na imaginação do marido, pois outros personagens não a enxergavam. Ela representava a imagem da esposa, cristalizada numa criança de 10 anos, envolta numa pureza congelada no tempo.

No mesmo palco estava instalada a sogra, desmemoriada e vegetando, necessitando de cuidados, que o marido cobrava amiúde da esposa que, por sua vez, não desejava mais ficar presa em casa, realizando serviços domésticos ou tendo que ser responsável por aquela senhora, que torcia um paninho entre as mãos, num ato compulsivo e cotidiano. As mãos que já não cozinhavam, limpavam ou se antecipavam aos desejos da família buscavam um conforto na repetição maquinal daquele gesto. Luce Giard, ao analisar os gestos esquecidos pelos mais idosos, faz a seguinte afirmação:

“Há uma vida e uma morte dos gestos”, nota o historiador atento ao movimento da vida cotidiana. Se gestos polidos de século em século, quase imóveis numa longa duração, puderam desaparecer como que por encanto numa ou duas gerações, é porque o gesto técnico tem como duração única o tempo que é animado por uma necessidade (material ou simbólica) (...) Se o gesto vier a perder sua utilidade (...) – perderá também seu sentido e necessidade. Em breve não subsistirá mais a não ser sob uma forma irônica, até certo ponto ilegível, antes de se tornar o testemunho mudo e insignificante de uma cultura material defunta e de um antigo simbolismo, gesto fragmentado, incompleto, deformado, a submergir lentamente no oceano obscuro das práticas que caíram no esquecimento.”²⁷

Na sala de estar conviviam uma criança imaterial que apenas observava a vida e uma velha, que não era mais ligada aos acontecimentos do mundo, pois sua memória

²⁷ DE CERTEAU, M. GIARD, L. e MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano – morar, cozinhar*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994, pp. 272-273.

nenhuma vez se manifestou em cena; era apenas um ser que não tinha mais vontade própria. Era como se duas pontas da existência feminina se unissem, num cotidiano sem sonhos; infância e velhice no palco, fixas, puras, imutáveis, como âncoras daquele núcleo familiar. Peter Burke, em seu *A Escrita da História*, diz que *a velhice é uma infância sem futuro*²⁸, e Nelson Rodrigues pareceu capturar este paradoxo da existência humana, colocando lado a lado essas duas personagens, encapsuladas numa bolha de tempo, sem perspectivas de mudança.

É interessante observar como os pensamentos do marido se expressavam através de uma voz interior, emitida por um microfone, ao lado do palco: Nelson oferecia ao público o dentro e o fora do personagem, que se debatia com a agonia do ciúme diante das novas experiências sociais da esposa, como podemos observar, na passagem:

OLEGÁRIO - Eu tenho um inferno interior dentro de mim. Um inferno particular. E se tivesse também um céu particular, uma eternidade minha, só minha, com tabuleta na porta proibindo a entrada de pessoas estranhas ao serviço? (...) ²⁹

A esposa, em seus passeios vespertinos, circulava por uma cidade efervescente como era o Rio de Janeiro na década de 1940, com lojas, magazines, confeitarias como a Colombo, em que a personagem se deleitava nas conversas com as amigas, enquanto apreciava o chá e as guloseimas, servidos no fim de tarde, desde a *Belle Époque*, para as jovens senhoras atarefadas com suas compras³⁰.

É claro que Nelson não poderia deixar passar esse momento idílico sem acrescentar uma pitada do grotesco, ao inserir um observador insistente dessa cena carioca: “o coxo da Colombo”.³¹ Ele espiava, mas não se atrevia a trocar olhares com a esposa e nem ela

²⁸ BURKE, Peter. *A Escrita da História*. São Paulo: Unesp, 1992.

²⁹ IDEM, nota 25, p.76.

³⁰ A Confeitaria Colombo, fundada em 1894, na Rua Gonçalves Dias – Copacabana, até hoje é um ponto de encontro, oferecendo produtos de pâtisserie e chás importados, para contemplar os turistas sequiosos por mergulhar na história da cidade do Rio de Janeiro.

³¹ IDEM, nota 26, p. 58.

percebia esta presença. Só o motorista, destacado para acompanhá-la, se incomodava com a ousadia do desconhecido, contando ao marido esta suposta indicação de traição conjugal.

Os outros personagens, como o funcionário que oferecia informações do passado da esposa, o motorista emasculado por um acidente de infância e a empregada pressurosa no seu hábito de denunciar cada evento mínimo ocorrido em relação à patroa, participavam da dinâmica familiar, formando uma rede de vigilância que acirrava ainda mais as relações já conturbadas do casal. A esposa queria libertar-se daquele mundo de opressão do lar, buscando novas sensações neste mundo urbano que é sedutor demais, para ser trocado pela intolerância do marido, desconsolado com a invenção da mulher, de trocar o lar por prazeres oferecidos pela cidade:

OLEGÁRIO - Por despedida, eu vou lhe dizer uma coisa. Dois pontos: você se pinta, frequenta cabeleireiro, manicura, modista, massagista, o diabo. Permite uma pergunta? (...) Alguma mulher se enfeita para ser casta? E se não é por mim, para quem é? (*berra*) Vamos, responda!³²

O corpo feminino sofria constantes interdições, como na cena em que o marido proibiu que a mulher transitasse pela casa de roupão: ele achava obsceno que ela mostrasse as curvas femininas, mesmo para os poucos habitantes da casa. O marido sentia-se particularmente revoltado quando a esposa libertava seu corpo da cinta, mesmo em situação de repouso no ambiente doméstico, pois achava que esta busca de conforto encobria o desejo de praticar atos libidinosos. Esse verdadeiro “cinto de castidade” que era a peça íntima resguardava a esposa de qualquer investida do sexo oposto, como podemos notar nesta sua digressão:

OLEGÁRIO - Preste atenção: você conhece uma mulher. Convive com esta mulher. Ela usa cinta. Um dia você nota que ela está sem

³² IDEM, p. 72.

cinta. Ou porque faz calor, a transpiração é horrível e a cinta a incomoda. Ela tira então. Você sente o corpo da mulher diferente sem a cinta? A gente deseja mais o corpo da mulher sem cinta ou é a mesma coisa?(...) Uma mulher com cinta não me inspira desejo nenhum. Percebeu? Nenhum.³³

O uso da combinação era também uma exigência do esposo: a mulher da década de 1940 precisava recobrir seu corpo com essas peças íntimas, que, ao mesmo tempo eram forte componente de sedução; daí a persistente censura a rondar a esposa, mesmo em seu ambiente de intimidade, revelando os recalques que assombravam o marido enciumado.

Os corpos se debatiam entre os velhos princípios da moralidade pregada pela família tradicional e rememorados por Nelson Rodrigues em seus escritos, cujo mérito foi recuperar essas regras sociais, agregando-as à fala dos personagens. Elas reproduziam a ideia de que a mulher não deveria, por exemplo, sair de casa sem a companhia do esposo, pai ou parentes, cabendo a ela apenas participar do mundo do privado.

O espaço público da cidade representava perigo para uma mulher desacompanhada, e o fato de a esposa romper com tal proibição era um indício de que as condições históricas do período traziam novas perspectivas de liberdade conjugal, diante da sociedade de consumo que se adensava.

Os sentimentos de ciúmes e traição, revelados no sentido de posse do masculino sobre o corpo feminino, tema recorrente em Nelson Rodrigues, nascem talvez de sua experiência de convívio no seio de uma numerosa família de origem nordestina que tinha, no pai e nos irmãos, exemplos contundentes no trato com suas mulheres, sempre guardadas a sete chaves, dentro de casa.

A vinda da família para a capital do país, o Rio de Janeiro de 1916, que já revelava seu dom para ser cosmopolita, abraçando costumes importados de outras terras, mas adaptados ao gosto carioca, só não foi mais chocante porque foram morar na Aldeia Campista, um distante bairro do centro da cidade, onde foi possível resguardar as

³³ IDEM, p. 75.

meninas de contato com a metrópole efervescente. Mas depois que o pai conseguiu firmar-se financeiramente, até alcançar o patamar de dono de jornal, Copacabana engoliu qualquer acanhamento advindo de uma educação rigorosa, mostrando, pelo menos para os homens da família, o lado devorador das diversões e prazeres possíveis, advindos do desenvolvimento urbano. O cinema americano e as chanchadas brasileiras, o teatro de revista e os bordéis, as boates e o fervilhar de artistas que circulavam naquelas imediações constituíram um ambiente de sedução e horror para o jovem Nelson Rodrigues.

Esse território, que antes era interdito às mulheres de famílias de bem, agora conta com a presença feminina sinalizando novos costumes: fumar em público, carregar na maquiagem, expor seios e pernas em decotes incensuráveis, usando saias e blusas de cintura marcada, a exemplo da moda “militarizada” norte-americana, que enxugou os babados, fitas e bordados, para dar lugar a uma silhueta enxuta e pronta para enfrentar os percalços da metrópole.

É desse olhar desconfiado de Nelson Rodrigues que se engendrou o enredo de *A Mulher Sem Pecado*, cujo título é sugestivo. É possível manter a pureza do corpo e espírito das filhas e esposas, diante da cidade que agregava costumes impensáveis, para os padrões de sua própria família, cujas meninas não saíam às ruas de Recife desacompanhadas? Como aceitar, por exemplo, os contatos amorosos, através do *footing*, praticado na orla carioca dos anos de 1940, onde as mulheres, despojadas de convenções e rapapés, portavam indumentárias, acessórios e maquiagem capazes de estimular olhares de cobiça do sexo oposto? Este trânsito por novos territórios inspira Nelson Rodrigues a questionar o novo comportamento expresso pela esposa e questionado pelo marido.

Já na peça *Vestido de Noiva* (1943)³⁴, o cenário era dividido em três dimensões: alucinação, memória e realidade, onde as cenas ocorriam simultaneamente, em tempos diferentes, sendo percebidos pelo uso dos recursos de iluminação, que rapidamente realizavam a transição entre os ambientes, como *flashes* a inundar o olhar do espectador. Era uma novidade implantada na época por Ziembinski, um polonês que imigrou para o Brasil, fugido das agonias da Segunda Guerra, encantando-se com a obra

³⁴ RODRIGUES, Nelson. *Vestido de Noiva in Teatro Completo. Vol I: Peças Psicológicas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

do dramaturgo³⁵. O tempo foi recortado, comprimido, acelerado, com a finalidade de colocar diante dos olhos da plateia os desdobramentos da trama, de modo simultâneo.

No plano da alucinação, a atropelada mergulhou no cotidiano de uma prostituta do fim do século XIX, pois havia achado um antigo diário de Mme. Clessi, contando suas aventuras e provocando desejos inconscientes, liberados diante de uma situação-limite que foi a sua quase morte. As roupas antigas, a música do gramofone, o clima enfumaçado do *rendez-vous* localizava um momento da *Belle Époque* em que os rapazes eram encaminhados aos prostíbulos, para ter sua primeira experiência sexual, ocasião em que a cafetina se envolveu com um jovem, que finalmente, a assassinou.

O plano da memória é reconstruído, com a família se preparando para participar do casamento dessa moça agonizante, cujo noivo era cobiçado pela outra irmã, ao mesmo tempo que outra cena, a da realidade, revela que a garota atropelada está passando por uma cirurgia, em que os médicos conversavam sobre trivialidades, sem nenhuma reação afetiva ou compaixão pela vítima.

Os repórteres, pintados como figuras oportunistas, que se aproveitavam de acontecimentos trágicos, para vender jornais, apareceram como também como recurso dramático em outra obra, *O Beijo no Asfalto* (1961)³⁶. Sua caracterização foi tomada de empréstimo dos conhecidos de Nelson Rodrigues, que trabalhou como repórter policial desde muito cedo, acompanhando o trabalho daqueles que se dedicavam aos crimes sangrentos e passionais que chocavam e despertavam o interesse do público leitor.

Nas cenas finais da peça, observou-se a presença de dois fantasmas a velar pela irmã que roubou o noivo da falecida; o primeiro é de Mme. Clessi, como figura do desejo e perversão e o segundo, Alaíde, a irmã traída, que ofereceu um buquê à noiva que estava se preparando para o casamento, como sinal de inocência e perdão. Sexo e pudor se debatiam diante do enlace matrimonial.

Os valores morais praticados nessa família de classe média eram propostos por uma mãe que fingia não enxergar a animosidade das filhas e um pai distante do trato

³⁵CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

³⁶ RODRIGUES, Nelson. *O Beijo no Asfalto in Teatro Completo*. Vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

doméstico, ambos ignorando o problema do ciúme e da inveja entre irmãs, atitude esta que não foi extinta, mesmo depois da morte de uma delas: este forte sentimento atravessou a finitude carnal da personagem, para sobreviver inerme, no espectro que persegue a nova nubente. A aceitação pacífica dos pais, que viam na possibilidade de um novo casamento a chance de acomodação e manutenção da harmonia familiar, camuflou o que era condenável, ou seja, as bodas da filha sobrevivente com o mesmo noivo.

Nesta peça, Nelson ainda tratou com sutileza as problemáticas que envolviam um enlace matrimonial, especialmente do ponto de vista daquela família, em que o ciúme entre irmãs estava subjacente aos rituais de convivência familiar, sugerindo apenas rixas infanto/juvenis, quando na verdade a raiva, o ódio e a inveja eram substratos que fertilizavam essas relações fraternas.

ALAÍDE (*superior*) – Pode dizer o que quiser. (*irritante*) Sou eu que vou casar, não é? Então não faz mal. (...)

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, sério, uma mulher se casar com um viúvo.³⁷

Esta segunda peça procurou flagrar as horas que antecedem a cerimônia do casamento, em que as inseguranças em relação à criação de um novo núcleo familiar está em seu nascedouro, provocando sentimentos contraditórios do ponto de vista afetivo e colocando a noiva no centro de atenção do dramaturgo. O futuro marido mal aparece na trama: o problema é a noiva, quem deve ser ela, a irmã meiga e cheia de sonhos ou a outra, mais prática e pronta para assumir os riscos que um relacionamento envolve, corajosa em negar o que já estava posto pela família e romper com as amarras do convencional, assumindo seu desejo pelo noivo da outra?

Nelson Rodrigues explorou a figura da irmã traidora do espírito fraterno, que deve ser a base das relações parentais, talvez por dois motivos: ou ele queria expor a maldade que

³⁷ IDEM, pp. 136/137.

habitava nas trocas afetivas entre irmãs, ou desejava demonstrar que os limites morais da boa convivência estavam em perigo, pois a autoridade dos pais estava se enfraquecendo, já que tiveram que submeter-se às intenções da filha que estava viva.

Ao inclinar-se sobre os problemas de uma pequena família de classe média, e observar como o rancor corroía as relações no espaço privado da casa, utilizando-se da simultaneidade de cenários para fatiar o real e reparti-lo em ações inteligíveis, Nelson Rodrigues quis de fato capturar a complexidade de sentimentos que atravessavam vidas prestes a mudar, após o ato do matrimônio

Percebendo que a coabitação familiar escondia segredos tenebrosos que o cotidiano doméstico encobria, pela introjeção de hábitos e costumes que, uma vez incorporados, podiam ser uma camisa de força para o sujeito que ousava questionar a ordem das coisas, Nelson Rodrigues expandiu seu universo dramático, ampliando o número de participantes de *Álbum de Família* (1945)³⁸. Ele propôs um formato patriarcal para a família de Jonas, vestindo o personagem com o figurino da opressão e autoritarismo, para reger as relações familiares.

Em sua terceira peça, o autor demarcou o tempo através de quadros onde a família apresentava-se imóvel, com roupas de diferentes décadas, para posar para um fotógrafo escondido pela câmera, enquanto a voz do *speaker* (a opinião pública, por indicação do autor) tecia comentários espúrios sobre como deveria ser um típico comportamento de esposa ideal. Em nenhum momento o *speaker* enfatizava os deveres do marido, embora atravessasse várias temporalidades, obsedando a esposa com comentários jocosos, extraídos do anedotário popular.

Para termos alguma ideia de como as posturas eram construídas pelos fotógrafos antigos (a primeira foto é de 1900), é interessante folhear o livro de Miriam L. Moreira Leite, que pesquisou fotografias de antigas famílias brasileiras, indo de encontro da proposta do autor de explorar essa linguagem, dentro do palco teatral.³⁹

³⁸ RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família in Teatro Completo*. Vol . 2:Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

³⁹ LEITE, Miriam L. Moreira Leite. *Retratos de família - leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.

As cenas principais ocorrem na sala de estar de uma fazenda, onde simultaneamente ouviam-se os gemidos e gritos de uma adolescente de quinze anos, que estava em trabalho de parto, não aparecendo sua figura concretamente, mas apenas sua voz, que atravessava as paredes desse cômodo, enquanto o casal discutia sobre seus filhos

Ao introduzir o tema da pedofilia já no início da peça, explicitando o que esta forma de perversão pode significar para as adolescentes, do ponto de vista da gravidez indesejada e do sofrimento do parto, Nelson Rodrigues apresentava um problema desagradável para ser digerido pelo público. Jonas utilizava-se de seu poder de fazendeiro rico para assediar as jovens da região, sem se preocupar com a opinião da própria família, ferindo com certeza os brios das senhoras e senhores sentados na plateia, que aplaudiram a censura da peça por 22 anos⁴⁰.

Nas paredes da sala de estar encontravam-se retratos antigos da família do marido, a vigiar os passos do casal, participando e dando força simbólica ao esposo, que reproduzia um comportamento típico de uma família patriarcal tradicional do Nordeste brasileiro.

O rosto da mulher aparece sempre de perfil, pois jamais trocava olhares com o marido, para não sugerir cumplicidade. Para demonstrar o quão poderoso era esse senhor, a rubrica do autor indicara, na cena da igreja local, o seguinte:

Altar todo enfeitado. Retrato imenso de Nosso Senhor, inteiramente desproporcionado – que vai do teto ao chão. NOTA IMPORTANTE: em vez do rosto do Senhor o que se vê é o rosto cruel e bestial de Jonas. É evidente que o quadro, assim grande, corresponde às condições psicológicas de Glória, que vem entrando com Guilherme.⁴¹

⁴⁰ Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação - Ano 2 - Edição 2 – Dezembro de 2008/Feveiro de 2009, São Paulo: USP/ECA.

⁴¹ IDEM, nota 37, p. 87.

A utilização da simbologia cristã é evidente, na medida em que recordava as pinturas das igrejas bizantinas, que esmagavam o observador, por seu tamanho e rigidez, produzindo sensação de pequenez diante da majestade do retrato.

Um dos filhos, ao ser testemunha de uma cena incestuosa da mãe, demonstrou sua loucura, arrancando a roupa e vivendo numa condição de animalidade, correndo e gritando em volta da casa, como se abrisse mão daquela forma de civilidade imposta por sua família: as mentiras e hipocrisias plantadas no cotidiano do lar não serviram mais para coibir os instintos e educar as vontades.

Nesta peça, Nelson Rodrigues utilizou vários elementos cristãos para relembrar a questão da santidade do lar, como o nome do lugar onde está a fazenda (Golgonhas, para indicar o Gólgota, local da crucificação de Cristo) e esposo/esposa são chamados Jonas e Senhorinha. A postura do casal, indicada nas rubricas da peça é característica, para indicar seus papéis sociais. A mulher delicada, submissa, fria e distante e o homem, patriarca e provedor da família, exercitando a crueldade com aqueles que o desobedecem.

Alexandre Pianelli Godoy, ao escrever sobre a sociedade carioca, apoiou-se no trabalho de Bianca Moreira Alves e Leila Linhares Barsted, que realizaram as seguintes considerações:

“A análise da legislação sobre a família nos períodos de 1930 a 45 e 1946 a 64 indicam a permanência do modelo jurídico familiar que mostra-se funcional tanto no período autoritário, como no período democrático, não sofrendo alterações substanciais. Esse modelo fortalece a família nuclear, com laços extensos, patriarcal, fundada em uma assimetria sexual e geracional, incentivando a procriação, o trabalho masculino e a dedicação da mulher ao lar (...). O projeto familiar centralizado no *pater familiae* é coerente com o projeto político autoritário e centralizador em torno do “Chefe da Nação” ou no “Pai dos Pobres”.⁴²

⁴² *Op. Cit.* GODOY, Alexandre Pianelli. *Imagens Veladas: a sociedade carioca entre o texto e o visor (1952-1957)*. Dissertação de Mestrado da PUC/SÃO PAULO, 2000, p. 28

Assim, esta composição familiar, eivada de vestígios patriarcais, apresenta características que também podem se adequar a uma concepção burguesa, em que o pai aparece como o macho provedor e orientador dos destinos de seus filhos. O problema central da família está em que os filhos não aceitam a autoridade do pai e a única filha que está ao seu lado também não deseja ser o espelho da mãe.

O espectador consegue entender a dinâmica dessa família com vestígios patriarcais, observando a disposição dos objetos (retratos, pintura na capela, a postura do casal e a movimentação dos filhos, ora raivosos, ora passivos), levando-o a mergulhar num universo onde os escândalos são jogados para debaixo do tapete, a fim de preservar a ideia da santidade desta instituição. Esta peça escrita em 1945 tangencia o pensamento católico, apoiado pelo governo getulista que buscava, com sua propaganda, reforçar a estabilidade do núcleo familiar. Alcir Lenharo enfatiza:

“A apologia reacionária da mãe, sua descarnalização, tem como função convertê-la no suporte da família autoritária, a qual é inimaginável sem sua dessexualização e a da criança. Cabe à Igreja, em particular, a importante função repressiva da disseminação da angústia religiosa, alimentada através do sentimento de culpabilidade sexual. A Igreja é responsável direta pelo cerco ao sexo que o poder aprova e reproduz.”⁴³

O interessante da peça é que apesar de a mãe ser caracterizada como um ser passivo às atrocidades do esposo, também é portadora de muitas tentações, sejam elas em relação aos seus próprios filhos homens, seja com outros homens. Sua vida solitária naquele ambiente de domesticidade rompe-se na medida em que é desvelado seu mundo interior com seus desejos proibidos e pecados acobertados.

Já em *Anjo Negro* (1946)⁴⁴, a história é diferente: uma moça branca, por ter atraído o noivo de sua prima, que cometeu suicídio em função disso, é obrigada pela família a

⁴³ LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1986, p. 45.

⁴⁴ RODRIGUES, Nelson. *Anjo Negro* in *Teatro Completo*. Vol 2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

desposar um médico negro, que a estuprou a pedido de sua tia rancorosa, encerrando-a em casa e construindo muros muito altos, que a levaram a uma situação de isolamento perpétuo. O autor indicou que nunca mais o sol adentrou àquela casa, e por isto o palco está sempre na penumbra.

Curiosamente, a cama do estupro permaneceu em cena, sob holofotes, ao lado daquela utilizada no quarto do casal diariamente, para lembrar que este evento marcou a vida da mulher. Nelson Rodrigues polemizou sobre a relação inter-racial a apenas 42 anos da abolição da escravidão: o casamento entre um negro e uma branca no Brasil só seria possível numa situação de estupro e não fruto de um conluio amoroso. É interessante lembrar que apesar de Nelson Rodrigues ter pensado no ator Abdias do Nascimento para o papel, a encenação da primeira montagem foi realizada por um ator branco com o rosto pintado de preto, por exigência dos censores.

Tal como nas tragédias gregas, utilizou-se como recurso dramático o coro de mulheres negras, que eram uma sombra das personagens; participavam com suas vozes téticas dos desfechos das cenas, chamavam a atenção para si, ao apontarem os problemas que envolviam aquela família multiétnica. Nas primeiras cenas, o coro observa o tanque de água no qual a esposa afogava os bebês mulatos, como se ela, ao utilizar um ambiente aquoso, fizesse retornar ao seu útero os rebentos descartados e purificados através da morte.

O médico havia cegado seu irmão que havia nascido branco, realizando a mesma atrocidade com a própria filha, instilando ácido em seus olhos quando bebê, para que ela não soubesse que descendia de um pai negro: Nelson Rodrigues recuperou a ideia da cegueira para apontar o tema do preconceito sociorracial, pois os anos de 1940 não eram fáceis para os afrodescendentes que queriam projetar-se socialmente (ele é médico, porém *preto*), mas encontravam barreiras ao serem tratados como indivíduos perigosos, principalmente para as moças solteiras brancas, que circulavam nos espaços públicos, e que poderiam ser alvo de assédio e violência.

O pai deseja ser o único foco de atenção da filha, sem o risco da humilhação pelo seu tom de pele, revivendo através dela a condição de igualdade que gostaria de ter tido com a mãe.

No final do espetáculo, o médico construiu um túmulo de vidro, onde conseguiu convencer a mãe a encerrar sua filha viva, fruto de sua paixão que beira à pedofilia, soterrando qualquer tentativa utópica de construção de uma sociedade em que os indivíduos miscigenados superariam a condição subalterna que seus pais foram obrigados a adotar. A utopia de um Brasil de igualdade étnica é negada por Nelson Rodrigues.

Nelson Rodrigues evoca muito a questão do cheiro e do suor do corpo do marido, concebidos como desagradáveis, infectos, impeditivos do toque carinhoso, e reveladores da distância física que a esposa desejava ter de seu algoz, como se vê:

A esposa se refere “ao cheiro, ao suor do negro apodrecendo as paredes, o ar, os lençóis, sua pele”.

Deixava meu corpo na casa esperando que eu, apenas morta, continuasse tendo filhos... filhos pretos”

Um Cristo preto marcou minha carne⁴⁵

Nelson tocou num tema desagradável para o público brasileiro dos anos 1940, acostumados com as chanchadas cinematográficas, que apresentavam, por exemplo, Grande Otelo em papéis humorísticos e nada contestadores e os filmes norte-americanos como, por exemplo, *E o Vento Levou...*, que apesar de ser produzido em 1948, guardava a presença de escravos sofredores e gentis, agradecidos por serem protegidos pelos brancos sulistas. Nelson foi implacável com a suposta democracia racial de nosso país, tocando na ferida ainda aberta da escravidão.

Novamente, Nelson Rodrigues abandonou o pequeno núcleo familiar burguês, embora marcado pela séria questão da miscigenação familiar, para construir outra possibilidade de família, aquela tradicional, que sofre com as mudanças do pós-guerra e a desagregação dos antigos valores e normas de conduta de seus membros.

A desagregação das famílias tradicionais já havia sido tema de alguns literatos brasileiros como Érico Veríssimo, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, mas no teatro

⁴⁵ IDEM, p.87.

ainda era novidade, cabendo a Nelson Rodrigues recuperar a destruição não só moral e ética, mas física dos patriarcas de sua próxima peça teatral.

A peça *Senhora dos Afogados* (1947)⁴⁶ revelou o ciúme entre as irmãs que disputavam a atenção do pai, levando a menor a desejar a morte até da mãe, para ser a única na vida de seu genitor. Ela odiava a mãe, mas ambas pareciam as duas faces de uma mesma moeda, pois repetiam os mesmos gestos com as mãos e postura no palco, indicando estar presas no eterno papel de mulheres encerradas no lar, sem outra perspectiva de vida.

A filha reproduzindo o que a mãe lhe ensinou, e isso a faz detestá-la. Quando o pai, num gesto de vingança, cortou as mãos da esposa devido à traição, a menina diz que finalmente seria livre, pois as mãos da mãe não a seguravam mais, e ela podia viver sua paixão de Electra.

Nas paredes da casa, novamente estão dispostos retratos dos antepassados observando os moradores, e a figura dos vizinhos, como olheiros e comentadores da vida alheia, circulavam pelo palco desconfiados, espectros atravessando o caminho dos viventes. Eles utilizavam máscaras hediondas, no dizer do dramaturgo, formando um coro, elemento cênico que já havia sido utilizado em *Anjo Negro*, e que tinha a mesma função de observar e opinar sobre as ações daquele grupo familiar.

Ao descrever na rubrica da peça o quarto do casal como um local de intimidade, Nelson Rodrigues deu o devido peso aos objetos e mobília da casa, que moldavam os hábitos de postura e comportamento de seus residentes, como indicado na passagem:

No quarto, a única coisa que existe de realmente integral é a cama hereditária – grande, pesada, antiga. Os vizinhos colocam um pudico biombo, como se nada quisessem ver da cena conjugal, mas logo trepam em cadeiras e suas máscaras aparecem por cima do biombo.⁴⁷

⁴⁶ RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados in Teatro Completo*. Vol.2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁴⁷ IDEM, p. 279.

O olhar do outro não deixava em paz os esposos; estes estavam sob a mira da moralidade vigente, ao mesmo tempo que eram alvo da maledicência e curiosidade dos vizinhos, preocupados em preservar os bons costumes, funcionando como parâmetros de comportamento aceitável.

O mar é um elemento cenográfico onipresente, que carregava as filhas para a morte. Ele era uma metáfora do insondável que cercava a alma humana. Ao mesmo tempo que engolia os que não resistiam às forças dos acontecimentos, devolvia em seus escolhos somente a sensação de impotência dos vivos daquela casa. A avó, ao falar do mar, reclamava:

AVÓ - Não gosta de nós. Quer levar toda a família, principalmente as mulheres (*num sopro de voz*). Basta ser uma Drummond, que ele quer logo afogar (*recua diante do mar implacável*). Um mar que não devolve os corpos e onde os mortos não boiam! (...) Tirem esse mar, daí, depressa! (...) Tirem antes que seja tarde! Antes que ele acabe com todas as mulheres da família!⁴⁸

Os espelhos estão presentes nas cenas entre mãe (D. Eduarda) e filha (Moema), expressando dualidades ou apontando as diferenças. O grotesco se superpunha ao sobrenatural:

MOEMA (*triumfante*) – Mas minha mãe era uma estrangeira... (*cruel*) Não tinha o rosto duro das Drummond... (...) – E sempre foi uma intrusa aqui... Nossos espelhos a estranhavam...⁴⁹

(*Depois de uma pausa, coloca-se diante do espelho. Mas a imagem aparece de luto e Moema de branco. Moema recua e D. Eduarda faz o mesmo.*)⁵⁰

⁴⁸ IDEM, p. 282.

⁴⁹ IDEM, p. 301.

⁵⁰ IDEM, rubrica do autor, p. 328.

(Moema coloca-se, outra vez, diante do espelho. Ela que, na primeira vez, tinha as mãos entrelaçadas nas costas, exhibe-as agora. E o que parece ainda é D. Eduarda, a repetir todos os movimentos da filha. D. Eduarda está sem mãos e tem os pulsos enrolados em gazes ensanguentadas.)⁵¹

A mãe, vista como intrusa na família, não era reconhecida pela geração mais antiga e, quando a filha incorporou este modo de pensar dos ancestrais, revelou a repetição de comportamentos que lhe foi transferida pela avó: agora a genitora é que reproduzia, no reflexo do espelho, os gestos da filha.

A contrapartida do lar estava nas cenas passadas num *rendez-vous*, onde a esposa se refugiou com o amante, que é noivo da filha. De novo a prostituição se apresentava como possibilidade para a manutenção da paz doméstica, pois era válvula de escape para os esposos ciosos por preservar a castidade de suas esposas, conforme observa Del Priore:

“A espontaneidade da ovulação tornara inútil o orgasmo. Só a ejaculação masculina era indispensável. Por décadas, os homens puderam esquecer as reações de sua parceiras (...)

Assim sendo, os homens não procuravam ter prazer com a mãe dos próprios filhos (...)

Prazer e instituição não podem ser encontrados juntos nesse universo de convenções e repressões que se chama a “boa sociedade”⁵²

Nelson partilhou da mesma opinião, pois em suas memórias ele descreveu: “*acho inconcebível que um homem possa fazer sexo com a mãe de seus próprios filhos*”.⁵³

⁵¹ IDEM, p. 329.

⁵² DEL PRIORE. *Histórias Íntimas – sexualidade e erotismo na História do Brasil*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2011.

Nessa peça, Nelson repôs sua questão sobre a decadência de uma família tradicional, que aos poucos vai se desfazendo, através dos assassinatos das filhas, da mulher que teve as mãos decepadas, da avó que expirou por não ter sido alimentada, do pai que morreu de um colapso, deixando apenas Moema, presa na casa por uma tradição familiar que está morrendo. A família tradicional deixou de existir, só restaram memórias e retratos antigos dos que já foram.

A peça *Dorotéia* (1949)⁵⁴ é ainda mais marcada pelo simbólico, pois contava a história de uma prostituta que retornou ao lar onde moravam suas tias, para redimir-se dos pecados que a fizeram perder um filho, que aliás não queria deixar enterrar, pois ficou presa com ele no quarto até que o mau cheiro incomodasse os vizinhos e seu rebento apodrecido fosse tirado dela, à força.

As tias são viúvas e Nelson, em sua rubrica que iniciou o primeiro ato, assim as descreveu:

*Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina. De rosto erguido, hieráticas, conservam-se em obstinada vigília, através dos anos. Cada uma da três jamais dormiu, para jamais sonhar. Sabem que no sonho rompem volúpias secretas e abomináveis.*⁵⁵

As tias utilizavam máscaras, para expressar os sentimentos de repúdio pela intrusa que se aproximava, talvez vejam Dorotéia como fonte de desequilíbrio doméstico, pois ela experimentou o mundo lá fora, cheio de tentações e pode querer modificar os costumes ancestrais daquela família. Conforme Del Priore:

⁵³ RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p.88.

⁵⁴ RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia in Teatro Completo*. Vol 2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁵⁵ IDEM, p.197.

“Na tradição cristã que vinha desde os tempos da colônia, a prostituta estava associada à sujeira, ao fedor, à doença, ao corpo putrefato.

A concepção do sexo como pecado, característica do cristianismo, implicava a proibição de tudo o que desse prazer.

O corpo da mulher era diabolizado. Seu útero, visto como um mal.”⁵⁶

As tias odiavam o fato de Dorotéia ser bonita, vistosa, e no modo de pensar destas parentas, a moça deveria enfear-se, portar feridas de lepra que provocassem a rejeição, coisa que aconteceu no fim da peça, para alívio da própria vítima, que é aceita finalmente na família. Novamente faço uso dos escritos de Del Priore, que recupera historicamente o modo de pensar dessas matronas:

“Era preciso enfear o corpo para castigá-lo. Os vícios e as “fervenças da carne”, ou seja, o desejo erótico, tinham como alvo o que a Igreja considerava ser “barro, lodo e sangue úmido”.⁵⁷

Uma de suas sobrinhas *morreu aos cinco meses, mas não sabe e continua fazendo pequenos serviços domésticos*, uma imagem tragicômica de Nelson Rodrigues que queria chamar atenção para a vida cotidiana de muitas mulheres que ficavam aprisionadas ao lar, realizando as tarefas domésticas como autômatos, que não pensavam e só queriam devorar o tempo que lhes restava, para cumprir sua sina de organizadoras da casa.

As tias não dormiam para não sonhar e sentir desejos proibidos, por isto a casa não possuía o ambiente da intimidade que era o quarto,

⁵⁶ IDEM, nota 46, p. 89, 48, 52, respectivamente.

⁵⁷ IDEM, nota 52, p. 29.

(A palavra quarto obriga as viúvas a cobrirem-se com o leque, em defesa do próprio pudor.)

D. FLÁVIA (dogmática) (sinistra e ameaçadora) Porque é no quarto que a carne e alma se perdem!... Esta casa só tem salas e nenhum quarto, nenhum leito... Só nos deitamos no chão frio do assoalho...⁵⁸

É curioso Nelson Rodrigues apagar o espaço da privacidade instituído pelos costumes burgueses, através da divisão dos ambientes domésticos, onde figurava o quarto como lugar onde o casal poderia manter contato físico, restringindo o andamento da peça, à sala de visitas, utilizada como um espaço praticamente público, onde todos transitavam. Alain Corbin, ao estudar a questão do leito e dos quartos individuais, adotados pela pequena burguesia no século XIX, explica por que as tias achavam tão perigoso este aposento na casa:

“No seio da pequena burguesia, pelo menos, avança o quarto individual, objeto de solicitude dos higienistas que ditam os volumes, “aconselham a eliminação das domésticas e da roupa de cama suja. O quarto de uma moça, transformado em templo de sua vida privada, enche-se de símbolos; confunde-se com a personalidade da ocupante, prova sua autonomia.”⁵⁹

As tias estão sempre empertigadas, cobrando de Dorotéia a fatalidade de possuir atributos que levam à perdição: a acusam de possuir um guarda-vestidos, uma bacia e um espelho para se embelezar, objetos que devem inexistir para mulheres que desprezam a beleza, para se manterem castas.

Todas as mulheres da família precisavam sentir a náusea na noite de núpcias, ou seja, era importante não sentir prazer sexual durante o ato:

⁵⁸ IDEM, nota 54, p. 206.

⁵⁹ HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA – da Revolução Francesa à Primeira Guerra. V. 4. Org. Michelle Perro. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 411.

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

DOROTÉIA (baixo) – Desde então há uma fatalidade na família: a náusea de uma mulher passa a outra mulher, assim como o som passa de um grito a outro grito... Todas nós – eu também! A recebemos na noite do casamento...⁶⁰

Sartre, ao escrever seu livro *A Náusea* (1938)⁶¹, buscava resgatar uma ideia do profundo mal-estar que cercava seu personagem, quando circulava por uma cidade eivada de valores burgueses, onde sua família não compreendia seu desprendimento com relação ao dinheiro e bens de consumo. Esta obra literária plantou as sementes do existencialismo do pós-guerra, levando-se a questionar se a sensação desagradável que as mulheres de *Dorotéia* tinham diante do casamento não era uma maneira de rejeitar as novas relações familiares nascidas com o crescimento urbano-industrial brasileiro, que estabelecia novos papéis sociais aos esposos e filhos.

É realmente curiosa a adoção da ideia de um incômodo muito grande do personagem de Sartre em relação à sua vida num grande centro urbano. Embora esta náusea não corresponda totalmente à sensação que obrigatoriamente Dorotéia devia ter, elas tem o mesmo nascedouro: uma sociedade de tendência burguesa, que estimula a repressão dos impulsos e o autoconstrangimento.

Dorotéia sempre era perseguida por um enorme jarro, que pode ser interpretado como reflexo de si mesma, pelo menos do ponto de vista dela de sua antiga profissão de meretriz, depositária do suor, saliva e sêmen dos homens que pagavam pelos prazeres carnavais. Mário Guidarini⁶² interpretou de outra forma esse objeto em cena, pois acreditava ser o cafetão que a explorava, e por isto a perseguia constantemente. De qualquer forma, esta forte simbologia significava o terror por vender seu corpo.

⁶⁰ IDEM, nota 54, p. 200.

⁶¹ SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

⁶² GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues – flor de obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

O noivo de uma das sobrinhas aparecia apenas no formato de botas, que adentravam o palco. Ele era invisível às mulheres daquela família, pois não conseguiam enxergar nenhuma figura masculina, cabendo aos futuros maridos, na noite de núpcias, sumir gradativamente, assim que consumassem o ato amoroso. O lar passava então a ser um território exclusivamente feminino, cabendo ao homem retomar seu corpo apenas no espaço público.

Estas imagens surreais (botas, jarro, filha natimorta que faz pequenos serviços domésticos, cegueira em relação a homens) circulavam pelo palco, mostrando por vezes como podem ser sobrenaturais certas situações cotidianas, que, no entanto faziam parte dos bons costumes da família.

A carga de proibições, interdições e negação da própria sexualidade de todos os membros da família, homens e mulheres, indiscriminadamente, foi um traço constante nas obras de Nelson Rodrigues, mas em *Dorotéia* ele decretou definitivamente a morte do formato de família tradicional, ao transformar este lar num túmulo:

DOROTÉIA – Elas chegaram tão de repente que nem as senti... Acho que nem o nascimento de uma espinha passa ao despercebido Foi preciso que avisasses...(...)

DOROTÉIA – E já começaram a me devorar... Várias no rosto, como desejas... eu que pensei que só fossem cinco... agora o jarro não quer me acompanhar.... deve estar interessado em alguma mulher de pele boa. Eu não poderei mais ser leviana... (*violenta para D. Flávia*)
– Qual será o nosso destino?

DOROTÉIA (*num apelo maior*) – Qual será o nosso fim?

D. FLÁVIA (*lenta*) – Vamos apodrecer juntas.

A década de 1950 propiciou a Nelson Rodrigues uma certa mudança de perspectiva quando substituiu em parte a linguagem formal e pesada das primeiras peças, para adotar termos e expressões coloquiais mais próximos da linguagem corrente do público,

incorporando temas populares como o futebol e agregando cenas de humor à sua dramaturgia: seu teatro desagradável começava a ser mais palatável para a plateia.

É a partir da peça *Valsa nº 6* (1951)⁶³ que se perceberam essas mudanças, quando frases curtas e incompletas, expressões coloquiais como: *calma no Brasil, você está fazendo um carnaval, caso sério, cáspite, essa que é boa, com estes olhos que a terra há de comer* oferecem uma sustentação a um texto leve, porém trágico.

A história da peça baseia-se num monólogo realizado por uma jovem de quinze anos, que foi assassinada por um médico. O fato de Nelson Rodrigues ter colocado uma morta para conversar com a plateia é curioso, mas não fogia da obsessão do autor em criar personagens femininas portadoras da pureza virginal, que ele adorava explorar. A jovem morre na flor da idade, portanto preservada e intocada pelo mundo dos homens.

A menina contava que foi preparada para ser a jovem perfeita: falava francês, tocava piano, cozinhava, etc., enfim, era motivo de orgulho para os pais, já preocupados em casá-la com um homem de bem. Porém o destino foi cruel e apagou seus sonhos, transformando-a em vítima de um assassino.

No período de transição para a idade adulta, o apelo pela castidade tornava-se mais forte, cabendo a Sônia guardar-se para o casamento, gerando um comportamento obsessivo, no tocante ao pudor. Sua mãe começou a perceber o exagero:

Começou a ter vergonha de tudo. Dos próprios pés. Seu coração palpitava, se ela via os próprios pés, (*doce...*)

frios e nus, sem meias e sem sapatos (*pudor*)

Pés despídos, meu Deus (*excitada*)

Tem mais, tem mais! (*vem fazer a revelação na boca de cena*)

Tinha vergonha dos móveis. Digo dos móveis descobertos, sem nenhum pano, nenhuma toalha. Portanto móveis nus. (*sofisticada*)⁶⁴

⁶³ RODRIGUES, Nelson. *Valsa nº 6 in Teatro Completo*. Vol. 1: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

⁶⁴ IDEM, p. 204.

Interessante essa reação da jovem, que recuava no tempo histórico, reproduzindo os costumes do século XIX inglês, em que a Rainha Vitória criava moda ao ordenar que as pernas das mesas, pudicamente, deveriam ser recobertas por longas toalhas, para evitar pensamentos libidinosos.

O palco é ocupado só pela menina e o piano. No entanto a personagem transitava por três tempos diversos, repetindo-se esta técnica dramática de *Vestido de Noiva*: a realidade, a imaginação e a memória se embaralhavam, redobrando a atenção do espectador, que precisava remontar os diálogos e organizá-los mentalmente, para compreender a peça. Esta simultaneidade de tempos recuperava a operação de rememoração, aliada à criação de ficção e constatação de realidade, que unidos compõem nosso conjunto de ideias.

Ao perceber que esta peça estava melhor atingindo seu público, Nelson Rodrigues resolveu aventura-se por outros territórios, fora do universo doméstico da classe média ou da família tradicional, para tentar buscar na periferia da cidade do Rio de Janeiro, precisamente nas áreas suburbanas em que a linha do trem determinava a construção das habitações em suas laterais, o estofado para suas próximas peças.

A população carioca mais humilde adentrou ao palco, carregando problemas familiares diferentes daqueles já abordados em outros trabalhos, mas estranhamente similares quando se percebeu a ânsia destes personagens em ascender socialmente, apropriando-se dos hábitos de consumo desta sociedade que está se complexificando economicamente, na década de 1950 no Brasil.

A peça *A Falecida* (1953)⁶⁵ foi exemplo desta guinada na dramaturgia de Nelson Rodrigues: a enredo era mais simples e se passava com um casal do subúrbio: o marido ligado no futebol e a esposa engolfada numa neurose que se alimentava do rancor pela prima, que tem melhores condições financeiras, espicaçando sua auto-estima, pois na condição de protestante pregava valores que Zulmira achava hipócritas:

⁶⁵ RODRIGUES, Nelson. *A Falecida in Teatro Completo*. Vol. 3: Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ZULMIRA – 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.

(...) Também não vai à praia, não põe maiô, porque, meu Deus, que coisa horrível, eu, hem? (*passa de melíflua a feroz*) Mas para cima de mim, não, onde é que nós estamos! (*agressiva, para Tuninho, que dorme mais do nunca*) Você, que é homem – os homens são uns bobões – pode achar graça, achar bonito essa papagaiada! Mas eu!...⁶⁶

Para provar que ela poderia dar a volta por cima, arquiteta o plano de conseguir um enterro à altura das melhores famílias cariocas. Por isto visita uma funerária, se inteirando dos valores necessários à obtenção do caixão e os paramentos para o velório, expressando o desejo de que cavalos com penacho carreguem seu féretro. Corre para casa, com aquela ideia fixa de que só se tornará uma figura de destaque na vizinhança se tiver exéquias adequadas.

Em relação aos objetos no palco, o que mais chamou a atenção, foram os caixões da funerária, ali colocados para nos lembrar do ritual da morte em família. Philippe Ariès, ao estudar a questão da morte no Ocidente, revelou-nos como a extinção da vida foi ressignificada mais recentemente e as expressões de dor são vistas como momentos constrangedores e bem delimitados nesta sociedade capitalista⁶⁷.

Na peça, o marido traiu os desejos da esposa, enterrando-a no caixão mais rústico, enquanto que o dinheiro extorquido do amante para o velório é todo gasto numa tarde de jogo entre Vasco X Fluminense, em que bandeiras dos times e gritos da torcida fazem o pano de fundo para o tema da morte de Zulmira: Tuninho distribui o dinheiro da traição de Zulmira, para livrar-se do peso da verdade, ao mesmo tempo que demonstra pesar pela sua súbita solidão.

⁶⁶ IDEM, pp. 68/69.

⁶⁷ ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente* – da Idade Média até nossos dias. São Paulo: EDIOURO, 2003.

O toque grotesco da peça aconteceu quando Zulmira, maravilhada, descobriu que sua prima não possuía um dos seios, extirpado devido a um câncer, o que a impediria de ser exposta nua, quando precisasse ser vestida pelas vizinhas, por ocasião de seu falecimento. Ela se felicitou por ter um corpo apresentável, para ser paramentado adequadamente pelas moradoras de sua rua. Este hábito de preparar o cadáver em casa e velá-lo na residência ainda era um costume adotado pelas famílias brasileiras do período, especialmente nos subúrbios cariocas, onde o acesso a hospitais era difícil.

Philippe Ariès não estudou as experiências brasileiras em relação à morte e seus comentários sobre como os estadunidenses encaravam esse processo é específico demais, para servir de parâmetro na compreensão das atitudes do esposo em relação ao falecimento da mulher. O ato de enterrar a mulher da pior forma possível revelou não frieza, mas um toque passional de vingança.

É a primeira peça em que Nelson cruza dois diletos temas, tão trabalhados em sua vida de repórter: a morte e o futebol, cruzando sensações de alegria e tristeza, luto e celebração da vida, diante da situação-limite, que é a viuvez de um dos cônjuges.

Nelson Rodrigues continuou se interessando pelo tema da viuvez escrevendo sua 9ª peça teatral, desta vez tentando compreender como a burguesia se comportava diante da perda de um de seus membros, do ponto de vista do casamento.

A peça *Viúva, Porém Honesta* (1957)⁶⁸, denominada de farsa irresponsável em três atos pelo autor, contou a história da filha de um dono de jornal que, depois de ficar viúva, jamais voltou a sentar-se, provocando preocupação do pai, que se aconselhou com vários especialistas, para diagnosticar o problema de Ivonete.

Dentre os convidados a opinar estavam o psicanalista, o otorrino, a prostituta e até o diabo, para dar seu parecer sobre o problema da viuvez, e o que este trauma provoca numa mulher. A negação do sexo é apontada por todos como um problema para aquelas que não conseguem superar a ausência do par, decretando luto perpétuo.

O tema da morte em família é retomado, provocando discussões acaloradas sobre a questão do luto e do resguardo da esposa: até que ponto a dor da perda do marido

⁶⁸ RODRIGUES, Nelson. *Viúva, Porém Honesta in Teatro Completo*. Vol. I: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

deveria acompanhar a viúva, numa sociedade cambiante, em que os valores tradicionais são substituídos por aqueles moldados pelo consumo, em que as demandas se alteram e o indivíduo adquire novas necessidades? A questão da solidão foi abordada, pois como lidar com ela, fechar-se em uma concha ou se entregar a novas atividades fora do lar?

O humor escrachado da peça é constante, pois Nelson Rodrigues ridicularizou pesadamente a psicanálise, alcunhando o médico de Doutor Lambreta (veículo de duas rodas que fazia sucesso entre a juventude do fim dos anos de 1950), descrevendo sua figura como aquele que usava uma barriga falsa para dar credibilidade à sua opinião profissional.

A tia que acompanhava Ivonete ao ginecologista chamava-se Assembleia, uma evidente crítica às manifestações políticas daquela época.⁶⁹ O psicanalista chamava-se Dr. Sanatório, para indicar que o doido era ele mesmo, um ser em quem não devemos confiar, pois só deseja nosso dinheiro, sem interessar-se de verdade por nossos problemas. Aparece também um fugitivo do manicômio, que na verdade é um crítico de teatro, tornando-se o futuro pretendente da mulher.

Os atores tinham em seus corpos as marcas dos rótulos que lhes eram impostos: a prostituta com seu sotaque que a levava a ser chamada de polaca, o médico com sua barriga falsa, a tia Assembleia sempre irritadiça e o diabo de um jeito pachola, irresponsável.

É intrigante como Nelson utilizou mais de uma vez em suas peças a figura de uma mulher que não se sentava nunca. Não se dá o direito de descansar. Está sempre alerta, empertigada, impossibilitada de participar da dinâmica que a cercava, guardiã do lar e da família. A viuvez é um estigma, e as mulheres de Nelson ainda não sabiam que papel lhes competia nessa condição.

Mesmo com as mudanças econômicas que se aprofundaram no pós-guerra, propiciando às mulheres novos espaços sociais, as dificuldades em adquirir independência econômica diante de uma situação de viuvez ainda eram muito intensas. As viúvas

⁶⁹ Nelson Rodrigues sempre criticou o papel da classe média e da burguesia, em relação à sua participação nas manifestações da juventude, pois queriam aparentar modernidade, mas não abriam mão de seus interesses de classe. No caso da tia, ela até acompanha a jovem a um médico que lida com questões relacionadas ao sexo, mas tem atitudes preconceituosas em relação às questões carnis.

mantenedoras do ambiente doméstico passavam da submissão aos maridos, para a dependência direta dos filhos, ou no caso desta peça, do pai.

Logo Nelson Rodrigues abandona o patético em sua escrita, ao ter seu olhar voltado para a questão da traição conjugal, e o quanto o marido poderia ser o culpado pelos casos em que a esposa buscava novas aventuras fora do lar.

O Código Penal Brasileiro, antes de sofrer reforma na década de 1940, privilegiava o direito do homem de utilizar como atenuante o argumento da defesa da honra⁷⁰, alegando privação de sentidos, nos casos de assassinatos da esposa. Porém Nelson Rodrigues inverteu a lógica deste costume antigo, ao buscar legitimidade para a decisão das mulheres de buscar prazeres fora do casamento e é por isto que ele escreve sua 10ª peça.

Em *Perdoa-me por me Traíres* (1957)⁷¹ duas jovens de classe média estavam em um *rendez-vous* em busca de emoção e dinheiro, escondidas da família. A agenciadora destas jovens era Madame Luba, estrangeira, com sotaque carregado, uma gorda imensa, arrastando chinelos, aparentando desmazelo, na descrição do dramaturgo. É preciso observar que na peça *Vestido de Noiva*, o autor repete o fraseado, caracterizando a dona do bordel, Mme. Clessi, também como estrangeira, remetendo a ideia das antigas casas de prostituição, nas quais as polacas e francesas dominavam os negócios de exploração sexual, como se pôde observar:

POLA NEGRI (*começa a falar com grandes atitudes, rasgando gestos imensos, com mil e uma inflexões*) – O negócio é cem por cento. Presta atenção e vê como Madame Luba soube craniar o troço. Em primeiro lugar, aqui só entra deputado, quer dizer, freguês com imunidades. Te pergunto – a polícia vai prender um deputado? Com que roupa? E, além disso, isso aqui não é a casa de mulheres

⁷⁰ CAULFIELD, Suean. *Em Defesa da Honra, Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro* (1918-1940). Campinas. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2000.

⁷¹ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me Traíres in Teatro Completo*. Vol 3: Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

araqueadas⁷². Só trabalhamos com meninas, de 15, 16 e até 14, de família batata!⁷³

Com a notícia de uma gravidez, as duas amigas seguiram para uma clínica de abortos, completando a passagem por ambientes escusos, proibidos para jovens com formação moral adequada; no entanto, era evidente que a família não conseguia recobrir todos os passos destas moças.

Sua amiga morreu devido à negligência médica, de um aborto malfeito, e Glorinha não tem outra alternativa a não ser retornar à sua casa, fingindo nada saber da tragédia. Adentrando à sala de estar deparou-se com seu tio rígido, hierático, defensor da pureza da jovem. Ali vivia também sua tia, zanzando pelos cômodos como uma sonâmbula, repetindo mecanicamente “*é hora da homeopatia*” a todo momento, como se fosse um ser desprovido de opinião, pensamentos ou desejos.

De novo esses personagens invisíveis apareceram na obra de Nelson, sugerindo que nos lares existiam aquelas criaturas consideradas sem significado, opacas, pairando sobre a intimidade da casa, sem função determinada. Ou é a esposa, alguma tia solteirona ou as mães idosas, que completavam a dinâmica cotidiana do lar.

O tio era apaixonado pela mãe da jovem e ao saber das insanidades da sobrinha que tanto amava, resolveu voltar ao passado e contar a ela o que aconteceu com sua mãe. Ele a obrigou a tomar veneno após descobrir que ela era uma adúltera, ocorrendo a transferência de seu amor para Glorinha, em mais um episódio em que incesto e pedofilia se combinavam para urdir mais uma tragédia.

Recuou-se mais uma vez no tempo e o tio rememora a cena de ciúme do pai de Glorinha, em relação à esposa, provocando comportamentos violentos:

GILBERTO (*violento*) – Mas tu não me acusas, eu te acuso!
(*exultante, anda de um lado para o outro, possesso, em largas*)

⁷² De araque, de comportamento falso.

⁷³ IDEM, nota 70, p. 130.

passadas) Raul, está vendo essa mulher? Dei-lhe sim, com as costas da mão na boca e aqui no ouvido! Ela virou por cima das cadeiras e eu te juro, Raul – tive vontade de matá-la!(...)

JUDITE (*possessa*) – Quero que minha filha morra leprosa se, algum dia, traí o meu marido! (...) – um dia eu estava tomando banho, ele bateu na porta e eu não quis abrir. Por isso, me bateu, me xingou de todos os nomes!⁷⁴

Como sabemos, os dados de violência doméstica em relação às mulheres até hoje expressam números muito grandes, mas em especial nos anos de 1950, a imprensa sensacionalista publica uma série de reportagens sobre crimes passionais e agressões às esposas, demonstrando que a classe média estava bastante envolvida nesse fenômeno social.⁷⁵

O tio de Glorinha convenceu o irmão a internar-se numa clínica psiquiátrica para recuperar-se do que ele considerava um quadro de obsessão e ciúme doentio. No fundo ele queria apenas espaço para assediar a cunhada, porém sem resultado.

Ao obter sua alta médica, Gilberto desculpa-se com sua mulher por não ser suficientemente bom marido para satisfazê-la:

GILBERTO – Na casa de saúde eu pensava: nós devemos amar a tudo e a todos. Devemos ser irmãos até dos móveis, irmãos até de um simples armário! (...) Mas chego aqui e vejo o quê? Que ninguém ama ninguém, que ninguém sabe amar ninguém. Então é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível (*agarra o irmão*). Tudo é falta de amor: um câncer no seio ou um simples eczema é o amor não possuído!⁷⁶

⁷⁴ IDEM , p. 153.

⁷⁵ CAULFIELD, Suan. *Em Defesa da Honra – Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas. São Paulo: Ed. da Unicamp, 2000.

⁷⁶ IDEM, NOTA 73, p. 163.

Ele proferiu a frase que deu título à peça, provocando em sua estreia, diga-se de passagem, escândalo no público masculino que arrastavam suas mulheres para fora do teatro e pedia imediata censura daquela peça.

O marido é arrastado de volta à clínica, correndo o suicídio forçado da esposa. O tio, confessando o amor pela sobrinha, combinou com ela um duplo suicídio, que não aconteceu porque Glorinha esperou que o alvo de sua opressão familiar tomasse o primeiro líquido mortal. Finalmente sua liberdade foi decretada com o telefonema que deu à Mme. Luba, colocando-se à disposição para novos encontros. Só assim teria seu dinheiro e possibilidades de usufruir dos prazeres que a cidade do Rio de Janeiro poderia lhe dar, sem a intervenção da família.

Cenograficamente falando, Nelson Rodrigues não utilizou objetos ou imagens surreais na montagem desta peça: o *rendez-vous* e a clínica de abortos poderiam ser reconhecidos pelo público, graças aos indicativos das roupas, dos jogos de luz e sombra, da música alegre ou sombria, bem como a sala de estar da casa. Houve um simulacro de verdade, que em outras peças foi desconsiderada. A atemporalidade de algumas peças foi abandonada, provocando no público uma sensação desagradável de reconhecimento e revolta. Nas outras peças, tudo parecia um sonho do dramaturgo: agora é evidente a concretude dos problemas apresentados, pela coabitação familiar.⁷⁷

Aproveitando-se da ideia de que os filhos poderiam ser ou não a ponte para a ascensão social da família, Nelson Rodrigues retoma como tema os núcleos familiares de caráter popular dos subúrbios cariocas, localizando seu enredo no bairro de Madureira, para gerar situações de verossimilhança com os problemas enfrentados por este estrato social.

Os Sete Gatinhos (1958)⁷⁸ contou a história de uma família humilde, cujo pai era funcionário público da Câmara dos Deputados, ocupando uma posição subalterna de

⁷⁷ Nelson Rodrigues chegou a subir ao palco, depois da apresentação da peça *Perdoa-me por me traíres*, para brigar com a plateia que o vaiava, quebrava cadeiras, sendo que um espectador chegou a atirar contra o teto, tal o nível de revolta provocado pela ousadia do autor, em discutir as relações matrimoniais, legitimando a traição feminina.

⁷⁸ RODRIGUES, Nelson. *Os Sete Gatinhos in Teatro Completo*. Vol. 3 Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

contínuo e a mãe, como gestora dos recursos oriundos das atividades de prostituição de suas filhas, com a finalidade de angariar fundos para o casamento da filha caçula, que está matriculada em um colégio interno.

As filhas e a mulher deveriam obedecer ao que era ditado pelo pai, que abraçou a religião teosofista (de novo aparece na peça esta forma de entendimento de mundo), obrigando as meninas a uma vida sem conforto, para purificar a família diante das tentações do consumo oferecido pela sociedade carioca dos anos 50. Ele não permitia, por exemplo, o uso de papel higiênico, considerado material supérfluo demais para ser consumido pela família. Todo seu esforço estava em preservar a pureza de sua menina caçula, interna de um colégio, que poderia salvar a honra de sua família.

As primeiras cenas mostraram uma discussão familiar, pois alguém pichou o banheiro com desenhos obscenos e, depois de alguma alteração, se descobriu que era a mãe a responsável, talvez para protestar contra o sistema opressivo que existia na casa. O banheiro era o único lugar íntimo da residência, onde ela poderia exprimir esta tensão sexual mal resolvida.

A tragédia se desencadeia quando a filha guardada a sete chaves é expulsa do colégio por cometer um ato grotesco ao matar, a pauladas, uma gata que havia acabado de parir 7 gatinhos, que só não foram mortos porque foi contida.

DR. PORTELA - (...) Estava morta e preste atenção: os gatinhos, amontoados na ventre materno, iam nascendo diante das meninas e dos professores (a mãe já morta e aquela golfada de vida).

Sete gatinhos ao todo. Doutor Portela (*peremptório e cruel*). Exatamente! Tem modos, sentimentos, ideias de menina e matou! Aquela infantilidade toda é uma aparência, “Seu Noronha”, é uma aparência”.

(...) ora, eu compreendo o aborto, compreendo o direito e, até, o dever do aborto na mulher, Admito que a mãe solteira se desfaça do filho
(...) Porém, uma gata, um bicho, um ser que é instinto, só instinto, que

nada sabe do bem e do mal, uma gata não deve ser assassinada! É monstruoso.⁷⁹

Este horror pela maternidade explica-se pela gravidez indesejada, pois a jovem manteve contato com Bibelot, cuja descrição remetia ao expediente da malandragem carioca: terno branco, bigodinho aparado, medalha no peito, diz ter sido policial, para impressionar as mulheres. Este homem também flertava com a irmã de Silene, porém o caso não avançou, porque esta revelou se prostituir para ajudar nas despesas da casa e no enxoval da caçula. Mais uma situação grotesca, porque todas as irmãs faziam exatamente isto, utilizavam seus corpos para preservar o da menina menor.

AURORA – posso vender meu corpo, tal e coisa, mas o dinheirinho vai direto para o enxoval. Eu fico só com ordenado do emprego.⁸⁰

O pai, ao saber da desgraça, quer transformar sua própria casa num prostíbulo, pois ele vê ali a destruição de sua família, como entidade portadora de valores e de moral.

Essas situações grotescas combinaram-se ao uso de expressões jocosas, buscando recuperar a oralidade de grupos sociais mais empobrecidos: perguntar se a menor havia tomado o remédio para vermes referenciava à questão do consumo de alimentos contaminados, provavelmente através da carne de porco, criado em casa ou vendido nas feiras livres e abatido sem a higiene necessária, e que provocava problemas intestinais geradores de anemia e fraqueza entre as crianças.⁸¹

⁷⁹ IDEM, p. 215.

⁸⁰ IDEM, p. 195.

⁸¹ Em geral, hábitos alimentares e de higiene resumem as formas de contágio das principais verminoses: a ingestão de alimentos ou água contaminados; o costume de andar descalço, o que pode facilitar a penetração cutânea dos parasitas; o consumo de carne, especialmente a de porco, mal passada e alimentos crus mal lavados. As verminoses estão normalmente relacionadas a condições socioeconômicas específicas da população. Apesar de acometerem igualmente homens e mulheres, são mais comuns entre as pessoas normalmente mais expostas a situações propícias para o contágio. São elas: falta de saneamento e água tratada, além da baixa escolaridade. O problema também é mais

Banheiro, papel higiênico, vermes, todos elementos escatológicos ligados ao baixo corporal, como escreveu Bakhtin⁸², todos eles para demonstrar a pobreza deste núcleo familiar. Esta preocupação não aparecia em outras peças teatrais. Nelson utilizava-se de situações grotescas associadas à pobreza material, à privação.

O pai era acompanhado por uma obsessão, a de que vai aparecer um homem que chorava por um olho só, e que vai desgraçar sua família. Ele repetia isto constantemente, até que se revelou ser ele, o pai, o culpado por tudo. O pai ao mirar-se no espelho, tem a desconfiança de que seja o intruso que ele tanto esperava: um de seus olhos enxergava o real, e o outro apenas a realidade desfocada pela lágrima.

O espelho como recurso cenográfico foi muito utilizado pelo autor, principalmente para montar um contraponto entre as múltiplas facetas psicológicas apresentadas por determinadas personagens, como na peça *Senhora dos Afogados*, que também contava com esse truque cênico. Só os atores podiam enxergar as distorções de caráter apresentados pela superfície polida daquele objeto.

A peça teve um final melodramático à altura: o pai matou o malandro que engravidou sua caçula e devido a isto foi assassinado pelas filhas, que retomaram as rédeas de suas vidas, sem precisar do cabresto de “Seu” Noronha.

Nelson Rodrigues concluiu que só havia um meio para que essa pobre família, superasse seus problemas financeiros e penetrasse numa sociedade de consumo, como era aquela em que a cidade de Rio de Janeiro estava se transformando: as filhas deveriam vender não sua força de trabalho, mas seus corpos, usando o sexo para galgar outro patamar social. Era preciso abrir mão da tentativa de copiar os padrões de família de uma classe média de origem burguesa, para aderir a um capitalismo selvagem, que esmagava em suas roldanas qualquer sonho de grandeza.

As meninas de *Os Sete Gatinhos* optaram pela prostituição para melhorar as condições de vida do núcleo familiar, que não contava mais com o salário do pai, cabendo agora à

comum em crianças e trabalhadores de áreas rurais.
<http://www.portalsaofrancisco.com.br/alfa/verminoses/verminoses-4.php>

⁸² BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

mãe organizar sozinha a casa, como milhares de mulheres humildes que foram abandonadas ou enviuvaram e precisaram tomar decisões para reger a economia do lar.

Na próxima peça, Nelson Rodrigues tratou de uma não família, na medida em que *Boca de Ouro*, aparentemente, era um sujeito que não conheceu o pai e foi abandonado pela mãe, não se sabe em que condições, crescendo em uma comunidade que lhe propiciou a entrada no universo da contravenção. Ele era bicheiro e conquistou esta posição praticando atos de violência, que lhe permitiram angariar o respeito dos humildes e a curiosidade das grã-finas

A peça *Boca de Ouro* (1958)⁸³ utilizou-se de situações grotescas, quando apresentou a figura de um bicheiro que mandou arrancar todos os dentes, para substituí-los por ouro, como signo de distinção social. Como nessa época a consulta ao dentista era para poucos, costumava-se extrair todos os dentes, para substituí-los por próteses, e, dependendo das condições financeiras do paciente, o dentista poderia mandar incrustar um incisivo de ouro ou um pequeno filete deste metal, a gosto do freguês.⁸⁴

Seu sonho era juntar muito ouro, para confeccionar um caixão todo feito com este metal, a fim de desvencilhar-se da humilhação de ter nascido “em uma pia de gafeira”, conforme Helio Pellegrino muito bem apontou em sua análise psicanalítica sobre esta peça.⁸⁵ É incrível como esta imagem vinha ao encontro dos estudos de Bakhtin sobre cultura popular, pois novamente se associou o nascimento à sujeira, ao banheiro, lugar de micção e excreção: quase se sentia o cheiro infecto do lugar, na montagem da cena.

Sua mãe, criatura gordíssima, suada e bexiguenta, sentiu-se mal na gafeira e teve seu parto no toalete, lavando o sangue do bebê na pia, recebendo o recém-nascido seu primeiro batismo, sacramentando uma vida de pobreza e humilhação.

⁸³ RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro in Teatro Completo*. Vol. 3: Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

⁸⁴ Meus pais foram vitimizados, ao ter todos os dentes arrancados (minha mãe aos 23 anos em 1948 e meu pai aos 35 anos em 1953) e substituídos por duas dentaduras cada um. A prótese de minha mãe, no dente incisivo esquerdo, continha um pequeno filete de ouro.

⁸⁵ Helio Pellegrino faz a crítica da peça *Boca de Ouro*, explicando que o caixão de ouro serviria como resgate, para um nascimento marcado pela miséria do *bas-fond* carioca.

As primeiras cenas mostraram um casal que estava brigando por questões financeiras, pois o marido foi despedido e queria pegar dinheiro emprestado com Boca de Ouro, utilizando sua esposa como chamariz.

A moça, encantada com a deferência do bicheiro⁸⁶, homem tão poderoso no meio em que vivia, começou a sonhar que teria possibilidades de consumir coisas inalcançáveis como, por exemplo, uma televisão, sonho de consumo só alcançado nessa época pelas pessoas como melhores condições financeiras. Sua admiração se concentrava em Grace Kelly, uma atriz plebeia que virou princesa de Mônaco.

Cristina Meneguello, ao estudar a influência do cinema hollywoodiano no Brasil dos anos de 1940/50, faz a seguinte observação:

Os filmes retratando o modo de vida americano nos dramas e histórias de amor encarnados pelos artistas favoritos e os seriados de aventura e suspense participaram da formação de um público cativo e profundamente envolvido com as temáticas hollywoodianas em sua estética peculiar (...) Os canais midiáticos organizam e simultaneamente criam elementos, na medida em que os signos do âmbito cinematográfico, circulando por outros campos que não os dos filmes, produzem o que seriam “ideais de vida”.⁸⁷

Boca de Ouro era um ser cruel, que vivia da exploração da pobreza alheia, cobrando com violência as dívidas dos desvalidos. Sua relação com as grã-finas que o visitavam, a fim de matar sua curiosidade sociológica, tão na moda nesse período⁸⁸, não acabou

⁸⁶ IDEM, nota 82.

⁸⁷ MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas – o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996, p. 12 e 35.

⁸⁸ Se as circunstâncias do Estado Novo representaram um obstáculo ao florescimento das atividades de ensino e pesquisa em Sociologia (Costa Pinto, 1955), a redemocratização de 1945 e principalmente a mobilização político-ideológica dos anos 50 e 60 criaram condições favoráveis à expansão dessas atividades. Esta etapa tem como um de seus marcos principais a formação da chamada “Escola de Sociologia Paulista” ou “Escola da USP” com a organização do grupo originário de sociólogos em 1954, sob a direção de Florestan Fernandes, que desenvolveu projetos coletivos de pesquisa acerca das relações raciais no Brasil, da empresa industrial em São Paulo e do desenvolvimento brasileiro (Liedke

como pensavam. O bicheiro, humilhado com os comentários e perguntas indiscretas daquelas mulheres, arquitetou um pequeno plano de vingança, oferecendo um colar de pérolas àquela que, expondo os seios, pudesse provar que era o mais bonito. Ele testemunhou que a ganância dessas mulheres estava acima da moral e bons costumes que elas tanto pregavam. Ele concedeu o prêmio à esposa pobretona de Leleco, tornando-a sua amante. Ele dispensou as demais, com palavras duras de baixo calão. Nelson Rodrigues fez justiça social punindo a burguesia insolente, que ousou penetrar em seu território em que era o rei.

Ele recebeu a visita de outra grã-fina que prometeu batizá-lo, estimulando o orgulho de *Boca de Ouro* por penetrar no mundo selecionado da burguesia. Mas ela, involuntariamente, cometeu um erro fatal, ao insistir em tocar na questão de seu nascimento, e no seu batismo embaixo de uma torneira, na pia de gafeira. Esta curiosidade espicçou os brios de *Boca de Ouro*, que começou a destrata-la e ela, revoltada, o assassina com 29 facadas, sendo o cadáver encontrado com o rosto em um ralo, com os dentes de ouro arrancados.

Estas histórias vão sendo contadas por uma antiga amante, que foi procurada por um repórter sensacionalista, e ela, durante a peça, sinalizou com pelo menos três versões de como era a personalidade e os feitos de *Boca de Ouro*. Nelson Rodrigues brincou com versões do passado deste sujeito, construído através dos rumores populares, dos quais ninguém sabe a origem. O boato é expressão social e fonte histórica interessante para ser estudado, embora seu caráter fluido seja difícil de ser resgatado. A peça não fez esta constatação, mas apontou um elemento de disseminação de ideias e comportamentos, pouco explorados pelos historiadores.

A peça combinou muitos elementos do grotesco, como o nascimento num banheiro sujo, e a morte emborcado sobre um ralo, lugar que dá vazão à água suja, com os dentes arrancados e a boca devassada pela imundície. *Boca de Ouro* foi calado e punido, por ousar desejar aquilo que as classes populares não podem ter. Seu prestígio social só tinha significado naquele território suburbano da cidade do Rio de Janeiro, e ultrapassar as fronteiras, adotando signos de distinção social como as roupas ou os dentes de ouro, só funcionaria se ele conseguisse esconder sua origem social, coisa impossível porque

os jornais já haviam pesquisado seu passado e o zum-zum-zum popular já havia legitimado sua condição de contraventor..

Nelson Rodrigues encaminhou seus passos para uma situação que era absolutamente urbana, onde a violência e o crime faziam parte do cotidiano dos subúrbios cariocas; crianças, em situação de abandono psicológico e material, buscavam a sobrevivência através de pequenos expedientes ou envolvimento perigosos, visando conquistar prestígio e respeito que lhes foram negados a vida toda. Talvez este tenha sido o passado de Boca de Ouro, uma criança que não cresceu num ambiente em que a domesticidade poderia ter trabalhado seu sentido de autocontrole.⁸⁹

A próxima peça de Nelson Rodrigues utilizou como palco a rua, onde ocorreu o evento que vai desestruturar um núcleo familiar pequeno-burguês, pelo questionamento do papel social do marido, cujo comportamento pouco adequado para os padrões morais da época levou ao seu próprio assassinato.

A peça *O Beijo no Asfalto* (1961)⁹⁰ contou a história do marido que testemunhou um atropelamento e ao tentar ajudar a vítima, recebeu um pedido inusitado de um beijo, como despedida da vida. Penalizado, ele osculou o sujeito atropelado, provocando choque e curiosidade de um repórter sensacionalista, que procurou a esposa, tentando extorquir uma história de homossexualidade.

O jornalista manipulou tanto a esposa, que ela começou a desconfiar de algumas características estranhas de seu marido, como a mania de lavar-se tão logo a tocava, agindo de modo pouco masculino para os padrões por ela conhecidos:

SELMINHA (*sem ouvi-la e só escutando sua 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!

⁸⁹ ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994, p. 98.

⁹⁰ RODRIGUES, Nelson. *O Beijo no Asfalto in Teatro Completo*. Vol. 4:Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

E outra que eu nunca disse a ninguém. Não disse por vergonha (...) Mas você sabe que a primeira mulher que Arandir conheceu fui eu. Acho isso tão! Casou-se virgem como eu, Dália!⁹¹

No entanto, o marido possuía bons motivos para negar qualquer tendência homossexual, pois sentia atração pela cunhada, que o estimulava a isto, provocando um sentimento de culpa que o perseguiu durante todo o desenrolar da peça. Sua mulher estava grávida e Arandir empenhou uma joia na Caixa Econômica para forçá-la a um aborto, para preservar o clima de lua de mel do casal, no dizer da esposa. Então por que desconfiar de seu amor e virilidade?

Na delegacia, ela é pressionada a confessar o envolvimento do marido e da vítima. Para pressioná-la a uma confissão, o delegado lançou impropérios para designar o comportamento invertido de Arandir: *gilete, barca da Cantareira*.

O sogro aparecia sempre em defesa da filha, provocando a desconfiança que ele a desejava carnalmente; descobriu-se no final da peça que era com o seu genro que ele de fato queria relacionar-se. Ele assassinou Arandir. Para o sogro, matar a fonte de seu desejo era a saída para manter seu papel social de heterossexual: um ato de compaixão e pureza como de Arandir não poderia ser entendido naquele contexto histórico.

É interessante perceber como as instituições: a polícia, a imprensa, a empresa onde Arandir trabalhava serviram para forjar uma história falsa, para comprimir o indivíduo que, amedrontado com seu único gesto de humanidade mal compreendido, não sabia e nem compreendia por que sua atitude implicava infração moral. Para todos os efeitos, o homem deveria preservar seu papel de macho-provedor, não podendo demonstrar seu lado sensível, frágil, devendo ser repreendido de todas as formas, para obedecer a um modelo de marido já previamente estabelecido. A rede de vigilância social recobria cada ato interdito, para deixá-lo escondido, nas profundezas dos desejos irrealizados.

Após esta experiência com os receios sociais em torno da homossexualidade, e como esta opção sexual poderia colocar em risco a unidade do núcleo familiar, Nelson Rodrigues passou a combinar em seu próximo trabalho dois universos afetivos

⁹¹ IDEM, p.146.

diferenciados: o de uma família burguesa e uma tipicamente proletária, onde as relações pessoais se cruzaram e entraram em choque, produzindo embates reveladores de uma moralidade em mutação no início da década de 1960, numa cidade como o Rio de Janeiro, que acolhia uma nova geração de artistas, músicos, atores que estavam explorando a multiculturalidade brasileira e ajudando a modificar padrões de comportamento.

Em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (1962)⁹², a cena inicial apresentava dois homens conversando num bar e um deles acabou fazendo a seguinte citação do escritor Otto Lara Resende “*O mineiro só é solidário no câncer*”, frase esta que acompanhou obsessivamente o personagem durante toda a peça, provavelmente indicando sua angústia em relação à dureza dos contatos sociais empreendidos no ambiente urbano, onde a solidariedade não inspirava estes cidadãos embrutecidos por um cotidiano sem perspectivas.

Edgard, um típico morador do subúrbio, apenas preocupado em manter sua pose de playboy, foi convidado a casar-se com uma grã-fina, que precisava ter sua reputação recuperada, porque foi vítima de um estupro, por cinco *criolões*.

Em seguida, modificou-se o cenário para um apartamento ocupado por uma família humilde. A irmã mais velha recordava às outras que pegar carona, mesmo de pessoas conhecidas, poderia ser perigoso para a imagem das moças: o carro facilitava e representava um território livre de convenções, pois era um espaço não vigiado⁹³ implicando possíveis perigos em relação à reputação das irmãs. Ritinha, que era professora, por ser a irmã mais velha, tinha como obrigação cuidar da segurança da família.

A figura da mãe é representada como portadora de algum tipo de insanidade, depois de sofrer um trauma no passado. Ela foi acusada de roubar nos Correios, seu local de trabalho. Nelson Rodrigues criou um comportamento peculiar para esta personagem,

⁹² RODRIGUES, Nelson. *Bonitinha, mas Ordinária in Teatro Completo*. Vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

⁹³ HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA. Da primeira guerra até nossos dias. Coleção dirigida por Philippe Ariès e George Duby. São Paulo: Cia de Bolso, 2005. V. 5, que explica que os jovens casais tiveram mais liberdade com o uso do automóvel.

pois ela se movia no palco andando sempre para trás, talvez uma maneira de retornar ao passado, recontando os passos, para tentar descobrir o seu possível erro.

O porteiro, como observador das idas e vindas dos moradores, avisou à professora que o namorado da irmã maltratava animais, cegando um gato com o cigarro e raspando a perna de passarinho com uma gilete. Novamente Nelson Rodrigues repetiu o exemplo da crueldade com os animais, seres inocentes destruídos pela maldade humana, e cujo sofrimento, mostra indícios das distorções de personalidade de seus algozes e que a humanidade não era mais capaz de exercer a compaixão.

Edgard ofereceu carona à professora, e ela aceitou temerosa, já que ele poderia ameaçá-la com um sequestro ou violência sexual. É curioso que o autor continuou, na peça, a apontar os perigos que o automóvel representava para moças desacompanhadas, por ser um lugar em que a intimidade poderia se manifestar, sem o olhar do outro. Ou talvez ele estivesse reproduzindo o medo do proletariado que não tinha acesso a esse meio de transporte que expressava uma extensão da casa, na medida que preservava o caráter privado das relações, ao passo que o transporte público não permitia contatos afetivos com estranhos.

Ele dirigiu até a floresta da Tijuca, local ermo, onde tentou forçá-la a um beijo, que foi logo esquecido porque subitamente a cena idílica se interrompeu pela presença um mendigo leproso que apareceu de repente, dizendo que era sua vez, provocando asco e pavor em Ritinha. Nelson utilizou novamente a imagem da lepra, como última fronteira de aversão que se poderia ter em relação a um indivíduo infectado. Doença mais uma vez aliada à miséria.

O grotesco novamente é referendado, para afastar qualquer possibilidade de prazer do enamorados, visando lembrá-los da feiúra presente na sociedade em que viviam. O amor não poderia apagar as mazelas sociais, deixadas de lado em nome de aventuras proporcionadas pelos novos produtos e mercadorias colocadas à disposição para quem poderia pagar, como no caso dos automóveis.

O pai de Maria Cecília, a moça desonrada pelo estupro, era empresário rico e por isso pensou em comprar um marido para a filha. Para convencer Edgard, ele lembrou seu passado de contínuo, o que parecia extremamente desabonador para Nelson Rodrigues,

que atribuiu o mesmo papel a “Seu” Noronha, pai na peça *Os Sete Gatinhos*, que ocupava a mesma função, considerada humilhante, desqualificadora.

Recomendando que esquecesse os escrúpulos, Werneck ofereceu um vultoso cheque, para pagar a inconveniência do casamento com sua filha. O rapaz amava Ritinha e temia submeter-se. Negócios e prazer foram colocados na balança da moralidade, cabendo a ele decidir o que era mais importante, entregar-se ao amor ou realizar seus sonhos de consumo.

Na peça, a professora encontra-se novamente com Edgard, e o carro do rapaz é simbolizado com o uso de duas cadeiras, onde os personagens imitavam o movimento do automóvel, um Jeep, utilitário famoso na época por representar aventura e risco. Ritinha tinha receio de passear com ele, especialmente porque o local de destino era um cemitério, local ermo, onde não poderiam ser vistos.

Eles deitaram num túmulo vazio para namorar. De novo amor e morte apareceram numa combinação mórbida, como convinha ao dramaturgo. Rita explicou que cobrava para amar, pois era prostituta, e precisava sustentar a casa. Novamente Nelson Rodrigues utilizou-se do mesmo recurso dramático para demonstrar o nível de exploração a que os pobres são submetidos. A imagem da boa moça que é obrigada a se vender para proteger a família rememorou os melodramas encenados no cinema e nas revistas de fotonovelas, que exploravam as paixões, as renúncias e o sofrimento humano, e que tinham ampla aceitação popular.

Curioso o uso das cenas de cinema por trás dos atores no palco (combinação de dois tempos), a tecnologia refinando a trama, onde a plateia experimenta a simultaneidade e o descompasso dramático do que acontece na tela e os gestos concretos no palco.

A grã-fina retornou ao lugar onde foi violada, sentindo, cada vez mais, atração pelo que ali aconteceu. Edgard todo o tempo é perseguido pela frase de Otto e, uma vez tentado pelo cheque oferecido pelo futuro sogro, para casar com sua filha, começa a entender o sentido da frase: o mineiro só é solidário no câncer. A tentação do dinheiro fácil, obrigando-o a pisar em seus escrúpulos, sem piedade pela situação da moça violentada, é o caminho apontado pela frase: não olhe para o próximo, porque ele só terá piedade quando você estiver acabado, às portas da morte.

Peixoto, o outro genro, personificava o lado espúrio da burguesia, pois se utilizava do dinheiro para manipular e humilhar as pessoas. Há uma festa e Werneck, o pai da moça, quer brincar de fazer psicanálise para extrair os podres das pessoas, numa ironia clara em relação às questões pessoais do dramaturgo, que é acusado de loucura ou sofrendo de desvios de ordem sexual, sendo convidado a fazer terapia pelos críticos de seu trabalho. Uma das convidadas confessa uma traição e pede que lhe cusпам na cara (mesma situação encontrada na peça *Os Sete Gatinhos*, quando o médico pede a mesma coisa), como se esse gesto significasse o apagamento da culpa.

Werneck, o sogro, apresenta uma surpresa aos convidados: 3 moças serão violadas na festa, mas depois serão devidamente pagas para realizar uma cirurgia de reconstituição do hímen, provando que tudo é possível, quando há dinheiro envolvido. A virgindade como valor moral deixava de ser importante numa sociedade que repelia a velha moralidade, pregando novos usos e costumes para o corpo feminino.

Rita dizia que, depois de casar as irmãs virgens e sua mãe morrer, queria atear fogo ao corpo, numa tentativa de purificação. Maria Cecília chamava seu noivo de “cafelão”, realizando a fantasia erótica de ser novamente violada, pois foi ela quem pagou para ser abusada por cinco negros.

Edgard não aceitou o acordo em salvar a honra perdida da moça, mesmo porque ela mesma não se esforçava para isto. Ele queimou o cheque, tirando de seus ombros a culpa pela sua quase corrupção. É a primeira vez que há um final feliz numa peça de Nelson Rodrigues.

Assim, enquanto a família originária dos subúrbios mantinha uma imagem de família tradicional, que preservava os princípios da pureza e da virgindade de suas mulheres, para adequar-se à maternidade e santidade do lar, Maria Cecília, a menina rica, queria despojar-se justamente deste papel que queriam lhe impingir, através de um casamento forçado que encobrisse a violência do estupro. Ela sorriu diante do que lhe aconteceu, desejando reviver aqueles acontecimentos. Não havia mais barreiras morais que a impedissem de viver suas fantasias.

Esta troca de papéis, os suburbanos querendo copiar o comportamento das famílias tradicionais do século XIX, em contrapartida ao desejo de liberdade da burguesia, que não via limites para o que podia fazer com seu dinheiro, é muito clara nesta peça,

revelando inexorabilidade do processo de mudança nas relações familiares, no início dos anos de 1960, em que a juventude se questionava sobre os valores repassados pelos pais. A contestação também atinge a obra de Nelson Rodrigues: ele via com olhos conservadores os corpos femininos se desnudando nas praias ou nos bailes de carnaval e as mulheres invadindo territórios que, antes lhes eram proibidos.

Incomodado com os rumos morais da sociedade carioca, e se autodenominando Reacionário, Nelson Rodrigues evoca a figura da prostituta como última peça teatral escrita na década de 1960, onde um núcleo familiar oriundo um grupo de alto poder aquisitivo teve suas relações afetadas pela presença de Geni, aquela que vendia o corpo, mas queria modificar seu modo de vida, através de um casamento que lhe garantisse o respeito social e melhores condições financeiras.

Ao contrário das outras peças, cujas relações familiares conflituosas produziam embates entre os membros do grupo, praticamente sem interferência de estranhos, *Toda Nudez Será Castigada* (1965)⁹⁴ contou com a inserção de uma estrangeira na família, que vai desestabilizar a harmonia daquele lar.

A peça teve início com três cenas ocorrendo simultaneamente. Os moradores da casa eram três tias, o irmão, um empresário viúvo, e seu filho. A morte da esposa, motivada por câncer de mama, tornou visível novamente o pavor do dramaturgo com esta doença, já que em várias peças ela é sempre referida, associada à maternidade e ao aleitamento.

Útero e seios eram sempre alvo deste mal, provavelmente porque no período estudado os hospitais ainda não estavam aparelhados para tratamento adequado e porque as mulheres só procuravam os médicos quando a doença se agravava. O costume de ir ao ginecologista era visto como tabu, e não fazia parte dos hábitos familiares, produzindo grande número de óbitos de mulheres. Nelson reviveu o terror diante do câncer praticamente incurável naquele período histórico.

A finitude humana, através de doenças que destruíam os corpos, como a lepra ou o câncer, era uma obsessão de Nelson Rodrigues, mas também era um dado bem significativo, com que a medicina dos anos 1950/1960 ainda não havia conseguido

⁹⁴ RODRIGUES, Nelson. *Toda Nudez Será Castigada in Teatro Completo*. Vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

lidar, do ponto de vista de novas tecnologias e medicamentos, que melhorassem a condição dos doentes.

A morte da esposa modificou o jogo de poder instituído naquele lar e a dinâmica familiar passou a apoiar-se nas tias, que não possuíam nome, mas apenas números (tias 1,2 e 3). Elas circulavam pelos vários cômodos da casa, onde diversas cenas ocorriam simultaneamente. Este “dom” de atravessar as paredes sem serem notadas, para escarafunchar a vida de cada morador, era um recurso que apareceu em outras peças de Nelson Rodrigues, que as via como elementos importantes no funcionamento doméstico.

Elas cuidavam da residência, vigiando os passos do sobrinho e estavam sempre alertas a todos os eventos ocorridos naquele lar⁹⁵. É notável a presença contumaz destas personagens semi-invisíveis que transitavam pelos lares, solteiras ou viúvas, cujo destino era permanecer isoladas da vida pública. O âmbito do privado mais que nunca era demarcado por estas figuras impassíveis, sendo sustentáculos morais da família burguesa, que tentava se resguardar na intimidade do lar.

A opressão sexual se cristalizava na figura das tias, pois elas davam banho no filho do empresário até depois de adulto, garantindo que não houvesse nenhuma forma de auto-manipulação genital do rapaz, e reproduzindo aquilo que já haviam feito com o irmão de Herculano, obrigando-o a ajoelhar-se no milho, porque praticou bestialismo com uma cabra. Elas garantiam que os instintos de cada indivíduo daquela família fossem esmagados em nome da decência.

Neste episódio rememorado por Nelson Rodrigues, alguns resquícios de costumes agrários adentraram o espaço do urbano, e como este urbano poderia estragar uma visão idílica de natureza, na medida em que propiciava a crueldade com animais: raspar a perna do passarinho com canivete, assassinar uma gata recém-parida, abusar sexualmente de mamíferos, cegar um gato com o cigarro, tudo indicava uma sensibilidade historicamente dada, e bem diversa no ambiente urbano contemporâneo, em relação aos bichos.

⁹⁵ RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues Meu Irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1988. A autora informa que durante sua infância, Nelson Rodrigues estava sempre cercado de muitas tias, que o cumulavam de atenções, participando de sua educação.

É claro que o autor utilizava-se desses exemplos para lançar pistas quanto aos distúrbios psicológicos de alguns personagens, que investiam sua fúria ou seu desejo sexual, contra seres indefesos, que não conseguiam escapar da crueldade humana.

Este mesmo irmão tenta afastar Herculano de um processo depressivo devido à viuvez, contratando Geni, uma prostituta, para estimular seu desejo de viver. O medo de encarar seus próprios impulsos o fez humilhar sua mais nova parceira:

HERCULANO (*cortando*) – Ninguém te humilha! Você está debaixo de tudo! Você é um mictório! Público! Público!⁹⁶

Identificar a prostituta como um objeto de uso público, vista como aquela responsável por escoar os fluidos emanados do corpo masculino, para limpeza dos desejos sexuais inconfessos, tornou a figura de Geni mais asquerosa para a família, que não teve outra saída senão tentar ocultar do meio social qualquer referência a seu passado libertino.

Em contrapartida, Herculano, ao elogiar a santidade da esposa, obrigou Geni a tripudiar:

GENI – Pois olhe. Você disse que tua mulher não chegava a meus pés. Disse. Você berrava: - “minha mulher é uma chata!”

(...) Tua mulher tinha varizes!

(...) E você tinha nojo das varizes de tua mulher!

(...) Ela não tinha as coxas separadas? Hem, seu cão? (*sempre às gargalhadas*) E Lea tomava banho de bacia, banho de assento, antes de dormir! Fazia assim com a mão na água (*imita o gesto*).⁹⁷

⁹⁶ IDEM, nota 94, p.172.

⁹⁷ IDEM, pp. 172/173.

Nelson Rodrigues aplicou novas imagens do grotesco e do escatológico, ao comparar a beleza de uma mulher entregue à devassidão por dinheiro, ao destino de uma dona de casa que, ocupada por muitos afazeres domésticos, após alguns anos, não se preocupava mais em esconder os defeitos ou as necessidades de seu próprio corpo. Herculano, culpado pelo desabafo, tenta esconder um quê de frustração, ao falar da esposa:

HERCULANO (...) Você não entende, mas olha: é tão triste e casto –

HERCULANO – (...) Você está proibida.

Proibida de tocar no nome de minha mulher (*larga Geni e toma outro tom e um esgar de choro.*) Para mim, ela não tem um rosto, um nome, um olhar. É uma ferida, quase linda. No seio.⁹⁸

A esposa deixou de ser percebida como um sujeito, para tornar-se um objeto. Ela desapareceu enquanto carne, para tornar-se uma entidade que pairava pelos cômodos da casa, assombrando um marido culpado por sentir revigorar seus desejos e paixões.

Geni atrai Herculano, dizendo que só vai entregar-se a ele se houver casamento. Quando o viúvo aceitou a proposta, ela desfez-se da “greve de sexo” a ele imposto, mas é rejeitada pelo futuro esposo, que a conteve:

HERCULANO – Meu bem, raciocina! Você vai ter sua noite de núpcias, como se eu fosse deflorar você. E outra coisa. Eu tenho uma casa, longe da cidade. No subúrbio. Mobiliada, em tudo lá. A família que estava lá saiu. Vamos pegar um táxi. Te deixo lá. Mas, já sabe: - eu volto, nada de dormir. Só quando for minha esposa. **Você fica lá e não sai, não sai.**⁹⁹(*grifo meu*)

⁹⁸ IDEM, p.175.

⁹⁹ IDEM, p.198.

A marca da prostituição é indelével. Mesmo prometendo núpcias, a esposa deveria ser escondida dos olhares perscrutadores da sociedade, a casa quase uma prisão. O casamento tornar-se-á uma camisa de força para a personagem que, insatisfeita, assediou até mesmo o filho de Herculano, que não aceitou o contato. Não havia outra saída para a personagem, o suicídio colocou um ponto final na ideia de trocar seu papel social, utilizando como modelo o fantasma da primeira esposa

A homossexualidade do filho só adquire consistência no final da peça, ao contrário da peça *O Beijo no Asfalto*, cujo mote é justamente a desconfiança gerada pela imprensa sensacionalista, e o achincalhe que vai recobrir de infâmia o personagem principal, só porque este praticou o gesto humanitário, mas público, de beijar a pedido, um homem atropelado. No caso específico de *Toda Nudez...*, há uma sugestão de que a educação do menino pelas tias, sem a supervisão do pai, o levou a aceitar um destino de pederasta.

O estupro, outro elemento muito utilizado por Nelson, desta vez foi aplicado à figura masculina do filho de Herculano, que acabou caindo na prisão, sofrendo abuso sexual de outro preso, um contrabandista boliviano, que aliás fugirá com ele, no último ato da peça. Ao longo da encenação, Serginho expressou grande angústia pela perda da mãe, à qual era muito ligado, e tais sentimentos, associados à repressão dos instintos patrocinada pelas tias, serviram de base para caracterizar o personagem como um homossexual latente, que só desabrochou após sofrer o choque da prisão e do estupro.

Nelson Rodrigues tentou encontrar uma explicação psicanalítica para conduzir seu personagem homossexual, procurando entender como o indivíduo deixa seu papel de macho-provedor, para aquele dependente de um companheiro do mesmo sexo. Nas peças anteriores, Nelson Rodrigues tateou por terrenos da psique, recuperando memórias de traumas como explicação comportamental, mas aqui ele estabeleceu conexões bastante diretas da influência da mãe e parentela, para a formação da opção sexual de um adulto. A família era a grande responsável pela formação de um indivíduo insatisfeito com seu papel social demarcado pelas convenções e normas morais.

O filho manieta Geni, com palavras duras, para que ela se afaste do pai. O típico complexo de Édipo era a explicação do autor para a questão da homossexualidade, e assim ele acabou adotando o senso comum, segundo o qual a estreita ligação da mãe com o menino pôde acabar gerando ódio do pai, que oprime o rapaz, possibilitando o

aparecimento de invertidos, na família. Este é um conceito historicamente embutido nas concepções de ordem sexual do dramaturgo.

Estas considerações aqui apresentadas, sobre como os corpos e as coisas se combinaram, para gerar a cena teatral, foi o primeiro passo para o desenvolvimento da pesquisa, cujo objetivo é compreender como Nelson Rodrigues elaborou seu sentido de família: as várias modalidades de núcleo familiar criados a cada peça buscaram responder à indagação primordial de sua obra: como o indivíduo poderia sobreviver com autonomia e felicidade, se não conseguia romper os laços de coabitação que a sociedade brasileira, inserida num contexto de desenvolvimento econômico do pós-guerra, o forçava a adotar?

Como sobreviver à mudança de valores da sociedade carioca, sem colocar em risco os velhos padrões das famílias tradicionais da Belle Époque? Como compreender o processo de incorporação de valores ditos burgueses pelas famílias dos subúrbios cariocas? De que forma vestígios das famílias patriarcais se inseriam em novos formatos de família, cuja provedora é a mãe? É possível que os novos núcleos familiares estejam rompendo com velhos valores e adotando outras possibilidades de convivência? É possível que a imaginação do autor tenha, de alguma forma, tocado na sensibilidade coletiva daquela época, em relação ao estar junto, morando sobre o mesmo teto? Estas são algumas questões que pretendo demonstrar no capítulo a seguir.

CAPÍTULO II

AS RELAÇÕES FAMILIARES: O PALCO EM CONFLITO (1941/1951)

“Os fantasmas são, por assim dizer, farrapos e fragmentos de outro mundo, o seu princípio. O homem sadio, naturalmente, não tem por que vê-los, pois o homem sadio é uma pessoa mais terrena, logo, deve viver exclusivamente a vida daqui, para se manter na plenitude e na ordem. No entanto, basta ele adoecer um mínimo, basta a mais leve infração da ordem normal da terra no organismo, para que logo comece a manifestar-se a possibilidade de um outro mundo, e quanto mais adoce mais se sente em contato com o outro mundo (...)”

DOSTOIEVSKI – Crime e Castigo

Nelson Rodrigues, ao traçar seu percurso dramaturgico a partir de 1941, com sua peça *A Mulher Sem Pecado*, se apropria de um tema que não o abandona mais: as relações familiares e seus múltiplos desdobramentos na existência daqueles personagens, que são pinçados de seu momento histórico e jogados no meio do palco, para serem deglutidos por uma plateia disposta a experimentar o estranho e agônico mundo, construído pela imaginação deste escritor.

O desnudamento dos segredos mais recônditos do lar são transformados em espetáculo e lançados para deleite/aversão dos espectadores. Eles não sabem o que os espera, as críticas e comentários dos jornais não dão conta do território movediço que eles vão pisar¹⁰⁰. Os elogios ou sarcasmo da imprensa estimulam o público a comparecer ao lugar onde sangue, lágrimas, gritos e corpos exangues são postos como oferendas aos indivíduos, sequiosos pelas emoções provocadas pelas tragédias que ali se anunciam.

¹⁰⁰ARGOLO, Lidia de Teive e. *O Teatro de Nelson Rodrigues – itinerários de uma comunicação artística*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da UNB, 2007.

Para alimentar esta demanda da plateia, Nelson Rodrigues propõe vários formatos de família, derivados de condições financeiras específicas, que vão se reconfigurando a cada peça teatral, gerando interfaces que, exponencialmente, se unificam no todo da obra do autor.

Sua produção da década de 1940 apresentou uma linguagem formal, com uma maior complexidade nas falas e gestual tenso e carregado simbolicamente por traços do teatro grego¹⁰¹, onde os personagens são despidos de naturalidade, para tornar mais pesadas suas tragédias pessoais. A rigidez dos movimentos e a impositivação da voz procuravam demonstrar a seriedade com que deviam ser encarados os problemas oriundos da convivência familiar, que comprimia os instintos através da autorregulação, provocando traumas, canalizados para situações de tara e perversão, que colocavam em risco os papéis sociais dos pais e filhos no ambiente de domesticidade ali representada

Norbert Elias em seu livro *A Sociedade dos Indivíduos*¹⁰² refletiu sobre a parábola das estátuas pensantes, para caracterizar o ser humano, quando nos indicou que “a consciência, os sentimentos, o entendimento e até o próprio *eu* estão localizados *dentro* do ser humano, pois desenvolvemos nossa autopercepção através do cerceamento dado pela natureza social e pelo modo correspondente de criar os filhos”. Ele assim esclareceu:

“Uma trama delicadamente tecida de controles, que abarca de modo bastante uniforme, não apenas algumas, mas todas as áreas da existência humana, é instilada nos jovens desta ou daquela forma, e às vezes de formas contrárias, como uma espécie de imunização, através do exemplo, das palavras e atos dos adultos. E o que era, a princípio, um ditame social acaba por se tornar, principalmente por intermédio dos pais e professores, uma segunda natureza no indivíduo, conforme suas experiências particulares. “Não mexa aí”, “Fique quieto”, “Não coma com as mãos”, “Onde está seu lenço?”, “Não vá se sujar”, “Pare de bater nele”, (...) “Você não vai chegar a lugar nenhum”, “Trabalhe,

¹⁰¹ O uso de máscaras e o coro eram muito utilizados como figuras para compor as antigas tragédias gregas.

¹⁰² ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994, p. 98.

trabalhe, trabalhe”, “Pense antes de agir”, “Pense em sua família”(...) “Você não tem vergonha?”, “Você não tem princípios?”, “Você não tem consciência?”¹⁰³

Por vezes, esse conjunto de normas impostas aos filhos reprimia de modo exagerado os impulsos daqueles indivíduos desenhados nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, que demonstrava com sua argumentação dramaturgica que a família, ao invés de ser um grupo que protegia seus membros das vicissitudes sociais, era um ninho em que personalidades viviam situações de desagregação emocional.

Mas onde Nelson Rodrigues foi buscar o estofamento para construir esses papéis que exigiam tanta profundidade trágica de seus atores? Embora a produção artística ultrapasse muitas vezes as experiências de vida do escritor, é inegável que elas servem de *constructo* para o desenvolvimento das tramas levadas ao palco, pois sua produção jornalística, de crônicas, romances, peças de teatro, se comunicavam e geravam percursos e encruzilhadas diversas, porém todos imbricados na questão do estrangulamento das relações familiares e da convivência quase impossível entre pais e filhos.

Nelson Rodrigues flagrou um momento histórico em que a chamada família tradicional passou a ter seus valores morais de grupo contestados, gerando por assim dizer um processo de entropia¹⁰⁴, explicativo do momento histórico que a sociedade carioca e brasileira estava vivenciando, no período do pós-guerra, em que o desenvolvimento urbano/industrial começou a alterar comportamentos, estimulando atitudes de transgressão que o dramaturgo via como incômodas.

O objetivo deste capítulo está justamente em capturar os vestígios deixados nos textos das peças teatrais escritas na década de 1940 e que sugeriram esta espécie de transição nos comportamentos das famílias em melhor situação financeira, que sentiram o peso das demandas sociais que afetavam as trocas afetivas internas ao núcleo familiar.

Nelson Rodrigues capturou esta sensação de estranhamento, diante das novas exigências urbanas, que colocavam em risco os velhos princípios familiares, em que o pai

¹⁰³ IDEM, p.98.

¹⁰⁴ Termo da Física que indica o grau de desorganização de um sistema.

carregava vestígios patriarcais emanados de um tempo longo, em que os costumes atravessaram os séculos e continentes para aportar, às vezes intocáveis, em nossas terras brasileiras¹⁰⁵.

Ele localizou a problemática do esfacelamento das relações familiares, primeiro nos núcleos mais enriquecidos da sociedade carioca, pelo menos em sua produção da década de 1940. As chamadas famílias populares só vão adentrar às coxias a partir da década de 1950, período em que suas *tragédias cariocas* como *Boca de Ouro* ou *Os Sete Gatinhos* encontraram notoriedade.

Talvez sua trajetória de vida tenha inspirado parte do enredo dos primeiros escritos teatrais, pois era notório que sua família descendia de ramos tradicionais pernambucanos, cujos pais migraram para o Rio de Janeiro devido a problemas políticos oriundos da atividade jornalística de seu pai. Primeiro, o senhor Rodrigues pai mudou-se em 1915 e em seguida sua mãe desembarcou com os filhos em 1916, passando todos a viver de favores na casa de um amigo jornalista.

Após estabilizar-se profissionalmente, o pai realocou os familiares num bairro chamado *Aldeia Campista*, cujos habitantes pertenciam às chamadas classes populares, e que serviram para moldar o perfil de inúmeras personagens, construídas ao longo de sua trajetória de escritor, enquanto cronista, romancista e dramaturgo, conforme depoimento do próprio autor¹⁰⁶.

Mas quando seu pai tornou-se dono de jornal, a situação familiar alterou-se e a família passou a morar em Copacabana, berço da elite carioca e de lá só saíram quando o pai morreu e seu jornal foi empastelado, com o golpe de Getúlio Vargas, deixando o grupo familiar à beira da miserabilidade, que agravou o quadro de saúde do escritor, pois contraiu tuberculose, marcando sua existência física e psicológica.

Mas antes que tal tragédia se abatesse sobre os Rodrigues, Nelson viveu em um lar dominado por um pai autoritário e uma mãe ocupada demais em criar sua ninhada de 14 filhos, tendo como companhia também as tias, figuras onipresentes em suas obras

¹⁰⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

¹⁰⁶ IDEM, nota 995, p. 88.

teatrais, e que ajudavam a impor rígidas normas de conduta diferenciadas para as filhas em relação as outros rebentos, a fim de preservar moralmente o ambiente doméstico.

Assim, se pequena parte da sociedade carioca, em que o dramaturgo estava inserido desde sua adolescência¹⁰⁷ em Copacabana, buscava adotar costumes burgueses, consumindo objetos que lhes davam *status* social, grande parte da população dos subúrbios vivia em condições miseráveis ou análogas àquelas vivenciadas na zona rural, imagens estas recuperadas de suas memórias de infância na *Aldeia Campista*.

O registro da ansiedade suburbana em compactuar desta nova vida edulcorada, oferecida pelas propagandas dos grandes magazines, e que eram estampadas nos bondes e trens ferroviários que começavam a recortar os territórios da cidade, só apareceu mais tarde, nas peças teatrais da década de 1950, como *A Falecida* e *Boca de Ouro*.

O livro editado por sua filha Sônia Rodrigues, *Nelson Rodrigues por ele mesmo*, trouxe escritos esparsos do autor, em que ele contava como vestiu vários de seus personagens, com as características destes vizinhos, filhos da privação e da pobreza: os três cegos músicos que apareceram em sua rua, a moça que colocou fogo em seu próprio corpo e como respingava, da cama para o chão, a gordura desta criatura; como viu a nudez feminina, pela primeira vez, de uma jovem deficiente mental que morava perto de sua casa, do vizinho traído que se autodenominava canalha, das gordas cheias de varizes, suadas e com um colar de brotoejas a circular seus pescoços.

Mas na década de 1940 e começo dos anos 50, a dramaturgia de Nelson Rodrigues ainda não enxergava esses grupos mais empobrecidos da população, a não ser como empregados domésticos ou funcionários sem qualificação precisa, que eram manipulados ao bel-prazer dos patrões, conforme podemos observar na análise dos sete textos teatrais a seguir.

A primeira peça de teatro de Nelson Rodrigues partiu de um núcleo familiar bem pequeno: o marido paraplégico e ciumento, sua mãe idosa e a esposa querendo fugir das obrigações domésticas, realizando passeios pela cidade, considerados suspeitos pelo esposo. Os laços matrimoniais estão abalados, porque a esposa busca fugir do ambiente enclausurado do lar, para ganhar as ruas, conversar com pessoas e frequentar novos

¹⁰⁷ Nelson Rodrigues nasceu em Recife e veio para o Rio de Janeiro, aos 3 anos de idade, em 1915.

territórios: o cabeleireiro, a modista, a confeitaria, lojas, e que lhe dava a sensação de liberdade e modernidade, que era a arma de sedução da propaganda estampada nos cartazes nas vias públicas, nas revistas e tabloides da época.

O fato era que o marido via com maus olhos este procedimento da esposa, pois alguma coisa parecia estar errada. Num casamento normal da classe média alta (ele era empresário), a esposa deveria cuidar do lar e da família, preservando a harmonia da casa, gerindo a economia doméstica com parcimônia e garantindo ao provedor conforto e bem-estar.¹⁰⁸

Nesta primeira criação teatral de Nelson Rodrigues, a família não tinha filhos, somente o marido e mulher e a mãe senil, colocada em cena como lembrança de um passado que está se esgarçando. A obrigação moral do cuidado com os pais idosos, que parecia tocar a sensibilidade do marido, não era aceita plenamente pela esposa, que não queria abrir mão de sua vida mundana, para cumprir esse papel sem futuro:

LÍDIA – D. Aninha não quis a comida, meu filho? Inézia me disse!

OLEGÁRIO (*de mau humor*) – É. Não quis. Não quis agora, nem antes. Você precisa dar um jeito nisso.

LÍDIA – Eu? Mas que jeito você quer que eu dê? (...)

Lídia (*com veemência*) – Você pensa então que se ela não fosse sua mãe eu estaria sempre em cima? (*noutro tom, suplicante*) Eu já disse a você, não disse, que às vezes não posso, fico nervosa? (*com angústia*) Ah, Olegário! Tratar uma pessoa que não compreende, que passa todo tempo enrolando um paninho... (*exasperação*) Aquele pano que ela enrola, aquele pano!...¹⁰⁹

¹⁰⁸GODOY, Alexandre Pianelli. *Imagens Veladas: a sociedade carioca entre o texto e o visor – 1952 – 1957*, dissertação de mestrado em História Social, apresentada na PUC/SÃO PAULO, 2000.

¹⁰⁹RODRIGUES, Nelson. *A Mulher Sem Pecado in Teatro Completo*. Vol. I Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 52/53.

Enxergar a velhice como um incômodo, diante das atrações do espaço público, onde a juventude e a beleza, eram apelos trabalhados pela mídia da época, especialmente numa cidade como o Rio de Janeiro, alimentava a postura negligente da esposa. Mas é conveniente lembrar o papel social dos avós na educação das crianças, em especial das classes menos favorecidas, que precisavam de ajuda, para criar os filhos, propiciando outros arranjos familiares, como bem apontou Myriam Lins de Barros (1987) pois,

“Há um equívoco em estudar a família no Brasil apenas do ponto de vista patriarcal e da família conjugal moderna, tendo em vista a existência de outras formas de família (...) formas distintas de família coexistindo num mesmo momento histórico.”¹¹⁰

Mas este não parece ser o caso, pois Nelson Rodrigues era bem preciso ao estabelecer o melodrama sobre um núcleo familiar bem diminuto, sem filhos, sem responsabilidades, sem preocupações. O marido desejava ter exclusividade sobre as atenções da esposa e a ela fazia a mesma observação em relação a ele:

LÍDIA (*amarga*) Não era assim, não! Está assim depois que ficou doente. Antes, preferia o escritório a mim (*excitada*) E só conversava sobre negócios (...)

OLEGÁRIO (*admirado*) – Você queria que eu conversasse sobre o quê? (...) Você gostava bem de minha conversa!

LÍDIA (*com amargura*) – Gostava, sim! Como não havia de gostar? (*com raiva*) Quando me lembro que você – quantas vezes – depois de um beijo, uma carícia (*Olegário afasta-se com a cadeira*) vinha-me falar de negócios! Essa mania de ganhar dinheiro!

¹¹⁰ LINS DE BARROS, Myriam. *Autoridade e Afeto – filhos e netos na família brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987, p.112.

Amor, dinheiro e ciúme se misturavam na relação conjugal. A propósito dessa forma de amor romântico, D’Incao faz a seguinte observação:

“Na verdade, para alguns estudiosos, o amor romântico passou a ocupar um papel central nas relações familiares atuais... o amor passa a ser reverenciado na família, de modo especial e generalizado a partir de meados do século XVIII, na Europa.”¹¹¹

O marido tinha uma visão bastante particular de casamento, no que tangia à relação amorosa, pois considerava que a união carnal deveria ser dessexualizada, pois empanaria a santidade do sacramento matrimonial:

OLEGÁRIO - Sabes que eu acharia bonito, lindo, num casamento? Sabes? Que o marido e a mulher, ambos, se conservassem castos – castos um para o outro – sempre de dia e de noite (...) Conhecer o amor, mesmo do próprio marido, é uma maldição. E aquela que tem a experiência do amor devia ser arrastada pelos cabelos.¹¹²

Expurgar a sexualidade do casamento era um mecanismo que permitia a solidificação deste núcleo familiar. O marido desejava reprimir qualquer impulso sexual da esposa, desconfiando até dos momentos em que ela ficava sozinha:

OLEGÁRIO (*numa espécie de monólogo*) – O banho de Lídia é agora demorado como nunca... no banheiro, eu sei, tenho certeza de que o próprio corpo a impressiona. O corpo nu, espantosamente nu. Há de acariciar a própria nudez, e talvez quem sabe? Gostasse de ser amante

¹¹¹ D’INCAO, Maria Angela (Org.). *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p.10.

¹¹² IDEM, nota 109, p. 71.

de si mesma... (*ri, com sofrimento*) Por que a mulher bonita, linda, não pode ser uma namorada lésbica de si mesma? Seria a solução...¹¹³

Esta tentativa de análise de um casal isolado, sem a presença de filhos que atrapalhem as relações conjugais, para tentar identificar o ovo da serpente que colocou em risco a felicidade burguesa daquela família, é notável. Nelson Rodrigues percebeu epidermicamente que as mudanças urbanas penetraram no cerne daquela família, estimulando a esposa a sair de sua concha da domesticidade, para alcançar uma liberdade não prevista pelo modelo de casamento almejado pelo marido.

Em sua segunda peça (*Vestido de Noiva*), a composição familiar se alterou. Agora pai, mãe e duas filhas eram os elementos que foram testados, no tubo de ensaio do espetáculo teatral, através da preparação de uma cerimônia de casamento.

Esta família pertencia à classe média imaginada por Nelson Rodrigues, e que já incorporou valores emanados da burguesia carioca. D’Incao descreveu bem o que isto significava:

“Por família burguesa estamos entendendo aquela que nasceu com a burguesia e que vai em seguida, com o tempo, caracterizar-se por um certo conjunto de valores, que são o amor entre os cônjuges, a maternidade, o cultivo da mãe como um ser especial e do pai como responsável pelo bem-estar e educação dos filhos.”¹¹⁴

A mãe aparecia num papel secundário, observando os preparativos da noiva para a cerimônia do casamento, uma mulher apagada e ao mesmo tempo desprezada pela filha. Sua posição quase subalterna era mais um retoque para compor o quadro de uma típica dona de casa dos anos de 1940:

¹¹³ IDEM, nota 26, p. 77.

¹¹⁴ IDEM, nota 111, p.10.

LÚCIA (*com certa relutância*) – O que eu disse, mamãe, é que a senhora...transpira muito. Demais! Pronto! (*para Alaíde*) Viu como eu disse?(...)

ALAÍDE (*cruel*) – E aquela história, “aquilo” que você disse?(...)

LÚCIA (*resoluta*) – Agora me lembro! Eu também falei, mamãe, que quando a senhora começa a transpirar – a senhora é minha mãe – mas eu não posso! Não está em mim. Tenho que sair de perto!¹¹⁵

A vergonha e a humilhação por não estar à altura da suposta sofisticação de Alaíde revelavam mais um traço da mudança de expectativa dos filhos em relação aos pais, pois era preciso recobrir os últimos vestígios de pobreza, disfarçando os odores do corpo através da adoção de costumes higiênicos, patrocinados pelos novos cosméticos colocados à venda.

O pai também não se destaca neste núcleo familiar, cabendo a ele apenas o papel de provedor, sem influência sobre a educação das duas meninas, que disputavam espaços afetivos dentro daquela casa.

Mas afinal, o que havia de especial nesta família comum, que apenas esperava a cerimônia de casamento da filha? É que por baixo do verniz dos diálogos costumeiros entre parentes estava a luta das duas irmãs por um único homem, e este terreno de disputa não terminará nem com a morte da primeira noiva. O ciúme entre irmãs se perpetuará pela eternidade, pois o fantasma de Alaíde não pretendia abandonar o novo casal que iria se formar, com Lúcia desposando o mesmo pretendente.

As cenas finais da peça mostravam o fantasma da irmã assistindo a segunda noiva vestir-se para as núpcias, oferecendo-lhe inclusive o buquê de flores que faltava para a composição do traje cerimonial. A culpa vagaria para sempre pela casa, acompanhando a trajetória daquele casamento, onde duas irmãs disputaram o papel da esposa perfeita.

Nelson Rodrigues agregou novos dados para o entendimento da família, enquanto campo de disputas afetivas e de poder que desorganizava as relações fraternas, a ponto de colocar em risco o desenvolvimento saudável do indivíduo. O lar burguês, que

¹¹⁵ IDEM, nota 34, pp. 153/154.

primava pela sua intimidade doméstica, escondia no espaço intraparedes segredos obscuros, ciúmes doentios, desejo de morte do irmão de sangue.

Na terceira peça (*Álbum de Família*), Nelson Rodrigues propunha explorar um formato de família com vestígios patriarcais e alguns costumes burgueses, acomodada num ambiente rural. A fazenda é o ambiente onde se manifestavam as maiores aberrações sexuais, a tal ponto que os censores impediram a liberação da peça por quase 22 anos, pois o número de incestos envolvendo quase todos os membros da família entre si era chocante para os padrões dos censores naquela época.

Nelson Rodrigues tratou com ironia o argumento da censura, de que haveria muitos casos de incesto na peça teatral, pois para ele não haveria diferença entre uma ou muitas relações incestuosas, quando o que importava era explorar a existência deste tabu no núcleo familiar.

Álbum de Família tornou ainda mais complexo o quadro de emoções contraditórias que afloravam no trato familiar. O núcleo familiar se expandiu, desde a primeira peça, acolhendo novos problemas oriundos da convivência de mais pessoas na casa. A relação familiar enquanto exercício de sociabilidade mostrava-se negativada. A convivência entre tantas sensações em choque tornava o lar um campo de batalha.

O pai conduzia com mão de ferro os destinos de seus filhos e esposa, além de contar com a conivência da tia solteirona, que colocava-se à disposição, para atrair jovens púberes da região, que motivadas pela pobreza e pelo medo em contestar o senhor da fazenda, entregavam-se aos caprichos de Jonas, em troca de migalhas.

Nelson Rodrigues inseriu pela primeira vez em suas peças teatrais o papel secundário, as necessário, de tias agregadas à família, sempre dispostas a criticar a postura da esposa, enaltecendo as qualidades do marido. No caso desta tia, ela sente uma especial afeição por Jonas, que um dia, alcoolizado, praticou relações sexuais com ela, que vivia suspirando porque “nem os pretos a desejavam”. Isto foi o bastante para contar com seu apoio como alcoviteira, nos casos em que era necessário aliciar as jovencinhas da região para desfrute do senhor da fazenda.

Próximo à casa da família, uma jovem encontrava-se em trabalho de parto, gritando e gemendo, e invadindo o espaço auditivo da plateia, enquanto outras cenas estão se desenvolvendo no palco. O incômodo perseguia o espectador durante todo o

desenvolvimento da trama, reforçando a ideia do autor ao produzir um teatro desagradável.

As relações internas da família revelavam o quanto a convivência podia desandar nos mais diversos complexos, já apontados por Freud, em especial àqueles ligados ao desejo interparental, como o de Édipo e Electra, e como o amor materno transitava numa fronteira fluida, que poderia resvalar no amor carnal pelos seus rebentos, pelo menos, para Nelson Rodrigues.

O pai desejava profundamente a filha, guardada a sete chaves num colégio interno, e colocada longe de suas garras. A respeito da educação das moças da elite cafeeira (Nelson não especificou os negócios da família, mas o pai era fazendeiro), Maria Helena Bueno Trigo informou-nos o seguinte:

“Enquanto os homens podiam frequentar tanto colégios religiosos como leigos, as mulheres iam exclusivamente para estabelecimentos confessionais... Locais de ensino de grande prestígio e exclusivamente femininos..., tais colégios ofereciam um ambiente absolutamente homogêneo do ponto de vista social (...) A grande proximidade entre os preceitos da moral religiosa e os adotados pelo grupo foi, certamente, uma das causas da escolha de colégios confessionais para suas filhas.”¹¹⁶

Mas mal sabia ele que Glória iria voltar para casa, expulsa do colégio por comportamento inaceitável, devido às relações homossexuais que mantinha com a colega de quarto.

Os outros filhos do casal também viviam situações em que a pulsão sexual desfigurou o sentido de amor materno/paterno/fraterno, que as famílias tradicionais e burguesas pregavam, para dar lugar ao desequilíbrio emocional dos seus membros

¹¹⁶ TRIGO, M^a Helena B. **Educação e Reprodução Social no Grupo Cafeicultor Paulista** in *Família, Mulher, Sexualidade e Igreja no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1993, p.198-200.

Por exemplo, um dos filhos enlouqueceu ao flagrar sua mãe em pleno ato amoroso com seu irmão: ele arrancou as roupas e passou a correr nu no entorno da casa, uivando como besta fera, e vivendo entregue à natureza, como se não tivesse suportado a civilização, que impunha comportamentos, reprimindo atos primais do indivíduo.¹¹⁷

Por outro lado, é evidente que outro dos filhos do casal, Edmundo, realizou um casamento de conveniência, pois não demonstrava nenhum interesse físico ou amoroso pela esposa; a união serviu apenas para salvaguardar um segredo que depois ele revelou: estava apaixonado pela própria mãe, e é para ela que fez a seguinte observação:

EDMUNDO - Mãe, às vezes eu sinto como se o mundo estivesse vazio, e ninguém mais existisse, a não ser nós, quer dizer, você, papai, eu e meus irmãos. Como se a nossa família fosse a única e primeira (numa espécie de histeria). Então o amor e o ódio teriam de nascer entre nós. (*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, encolhidinho. De cabeça para baixo, ou para cima, de nádega, não sei.¹¹⁸

É curioso observar que, apesar de estar recriando uma família com vestígios patriarcais, ao mesmo tempo a peça revelava a presença de elementos burgueses na relação familiar, porque a noção de intimidade e conforto que o filho está buscando é típica de uma nova constituição de núcleo familiar, gestado por uma sociedade que está absorvendo novos valores capitalistas, conforme Myriam Lins de Barros apontou,

“A família conjugal, convém frisar, não é vista apenas como uma consequência da desintegração da família patriarcal, mas também, segundo Azevedo, como resultado do processo de urbanização, da

¹¹⁷ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1994, p. 187/188.

¹¹⁸ RODRIGUES, Nelson. *Álbum de Família in Teatro Completo*. Vol . 2 Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 102.

diversificação da divisão do trabalho e das novas ideias e atitudes frente a liberdade individual (...)”¹¹⁹

O Complexo de Édipo desdobrou-se num desejo de buscar a privacidade, de demarcar o espaço íntimo da casa, sem interferências de um mundo hostil que está lá fora, sendo a mãe o porto seguro deste território indevassável. O útero e as paredes do lar se confundiam, em seu papel de nutrir o ser que está se formando e aquele que quer isolar-se dos percalços da sociedade moderna: o individualismo como marca burguesa aí também se esboçou.

A mãe, elevada à condição de santa, portava até mesmo um prenome bíblico: Senhorinha, em alusão à virgem que gerou Jesus Cristo. Margareth Rago faz a seguinte observação, em relação ao modelo de esposa que a sociedade do início de século XX preconizava:

“Figura da mãe, associada à Virgem Maria, santificada, pura, ingênua, trabalhadora, preocupada com a saúde dos filhos e do marido, toda sacrificio, é assimilada à estátua de pedra ou mármore, frígida, imaculada, sem corpo e sem sexo.”¹²⁰

O pai era figura odiada pelos filhos homens; o modo de tratamento que ele dispensava à esposa faz o ódio aflorar, como podemos verificar na fala de Edmundo, ao desabafar com a mãe:

EDMUNDO - Seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai.¹²¹ (...)

¹¹⁹ IDEM, nota 34, p. 111.

¹²⁰ RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar – A Utopia da Cidade Disciplinar – Brasil 1890-1930*, RJ, Paz e Terra, 1988, p.61.

¹²¹ IDEM, nota 118, p. 76.

GUILHERME – Que é que tem papai? NUM LUGAR DECENTE, PAPAI ESTARIA NUMA JAULA. Papai até já matou gente!¹²²

Guilherme, o outro filho, abraçou a vida religiosa, praticando automutilação, que ele chamava de “acidente voluntário”, na esperança de esmagar o grande pecado de desejar a própria irmã.

O pai é percebido como invasor, como aquele que não deixa em paz nenhum habitante da casa, ele força sua presença, impondo um modelo de paternidade que está se esfacelando:

JONAS (gritando) – Mas ELES estão enganados comigo. eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! (*fora de si*) Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família!¹²³ (..)

JONAS (*num desespero sagrado*) - Mas o pai tem direito. O pai até se quiser pode estrangular, apertar assim o pescoço da filha.¹²⁴

A dessexualização do seu casamento se inscreveu no mesmo contexto em que ocorreram vários casos de perversão orquestrados por Jonas, em relação a jovens de 15 anos, que eram aliciadas pela tia, para satisfazer o desejo reprimido por Glória, sua filha. A mulher contava com a aversão marital:

JONAS - Nunca suportei as mulheres que não desejo... POR ISSO DETESTEI SEMPRE MINHA MÃE E MINHAS IRMÃS... (*com sofrimento e a maior dignidade possível*) Não sei, não compreendo que um homem possa tolerar a própria mãe, a não ser que...¹²⁵

¹²² IDEM, p. 91.

¹²³ IDEM, p.65.

¹²⁴ IDEM, p. 118.

¹²⁵ IDEM, p. 83.

Sua postura amoral em relação às suas amantes se modificou quando a esposa ousou assumir algum comportamento fora dos antigos padrões que uma dama deveria seguir, escandalizando o marido, com uma postura “moderna”. A esposa deveria guardar recato,

JONAS – (...) Aliás, não sei porque a mulher não pode dizer nome feio como nós, por que, ora essa? (*com absoluta dignidade, quase com sofrimento*) A última ceia pendurada na parede e a dona de casa dizendo palavrões.¹²⁶

Na roda viva das acusações feitas à mãe entrou até mesmo o *speaker* – o narrador – que, de acordo com as indicações do próprio autor, representava a opinião pública. O *speaker* utilizava-se de uma série de máximas que construía uma imagem do feminino, que destoava do comportamento das jovens da década de 1940 em diante, porque a sociedade do pós-guerra estimulava o consumo impondo novas formas de comportamento, que irritava sobremaneira o dramaturgo. A contraposição do que se esperava das mulheres, e o que elas de fato estão incorporando, eram sugeridos nestas falas:

SPEAKER - Naquele tempo, moça que cruzava as pernas era tida como assanhada, quiçá sem-vergonha .

Tão bonito pudor em mulher.

Uma mãe assim é um oportuno exemplo para as moças modernas que bebem refrigerante na própria garrafinha!!

Natural – trata-se da noiva que apenas começou a ser esposa. E isso sempre deixa a mulher meio assim.¹²⁷

¹²⁶ IDEM, p.64.

¹²⁷ IDEM, p. 56 a 71.

O *speaker*, ao demonstrar indignação com as mulheres que transgrediam as normas de uso de seu próprio corpo, expressava novas condutas historicamente constituídas, e que eram demarcadas no gestual feminino. Foucault, ao escrever sobre o corpo, indicou-nos que ele nada mais é que

“Uma superfície de inscrição dos acontecimentos, espaço experimental de conflitos e da coexistência da repressão e do incitamento.”¹²⁸

Como se observou, esta família estava passando por um processo de implosão, em que as velhas normas de conduta, representadas pela amoralidade do pai e a submissão da mãe, não encontravam significado para os filhos.

Estas pulsões que apareceram no texto teatral acabaram indo de encontro ao tema genesíaco da Bíblia, em que as relações sexuais interparentais não sofriam restrição, pois a única explicação plausível para o crescimento vegetativo da humanidade seria a conjunção carnal dos filhos e filhas de Eva e Adão, que só assim puderam crescer e multiplicar-se, deitando-se uns com os outros.¹²⁹

Nelson Rodrigues retomou vários tabus, como o incesto e a pedofilia, masturbação, homossexualidade e virgindade, que tinham farta referência no Velho Testamento, para instigar as pessoas a pensarem sobre si mesmas, a intimidade de sua própria família, as taras que assombravam seus membros e que eram escondidas bem no fundo de sua psique, para aparentar normalidade diante das convenções sociais.

A Igreja Católica, por meio de seu *bispo vermelho* – D. Helder Câmara – , famoso pela luta contra as desigualdades sociais, criticou vivamente a obra teatral de Nelson Rodrigues, assim como Alceu de Amoroso Lima (*Tristão de Athaide*), feroz defensor do catolicismo conservador, mas ambos deixaram de lado o fato de que na história bíblica

¹²⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*, RJ, Graal, 1982, p.22.

¹²⁹ IDEM, nota 38.

contada nas aulas de Catecismo os eventos mais escabrosos, de contatos considerados pervertidos, são apresentados tranquilamente para as crianças. Sodoma e Gomorra, o pecado masturbatório de Onã, o pai praticar relações com suas próprias filhas para engravidá-las, Sarah oferecer sua escrava ao marido, para gerar seu próprio filho, são vistos por essa instituição, como naturalmente explicativa para a criação da humanidade, sem questionamentos morais.

Os atos de violência entre familiares também apareceram na Bíblia, como o caso de Caim e Abel, Abraão querendo assassinar o filho em oferenda a Deus, enfim, temas amplamente explorados por Nelson Rodrigues, que não obstante foi massacrado pela Liga das Senhoras Católicas de Santos, que chegaram a realizar um abaixo-assinado com 100.000 assinaturas contra a liberação da peça *Perdoa-me por me traíres*.

Enfim, a peça *Álbum de Família* foi incompreendida na época em que foi escrita, pelos críticos e pelos amigos de Nelson Rodrigues, como Manuel Bandeira, que apesar de ter elogiado suas duas primeiras peças, nunca mais conseguiu emitir parecer nenhum em relação às outras produções desse dramaturgo.

Nelson Rodrigues, ao construir um modelo de núcleo familiar numericamente extenso, explorando as carências afetivas de cada indivíduo, descobriu, perplexo, que as trocas afetivas poderiam ser contaminadas por pulsões eróticas que poderiam dilacerar um conceito de família como unidade harmoniosa, em que todos os membros estariam imbuídos no propósito de manter a estabilidade doméstica e a segurança do grupo.

Será que a família é um criadouro de perversão, taras, violência simbólica e desequilíbrio psíquico? Será que ela não garantia o bem-estar de seus indivíduos em suas necessidades temporais e espirituais, gerando um ambiente em que todos se unificavam para o bem comum? Que sentido tem a convivência em família, se não é o compromisso do respeito mútuo?

Essas foram algumas questões nascidas deste texto teatral, que começava a lançar pistas da obsessão de Nelson Rodrigues em perseguir o tema da família: grande, pequena, com muitos filhos ou sem nenhum, mas todas geradoras de conflitos e angústias que imprimiram no indivíduo ali representado as marcas de uma existência frustrada.

Na peça teatral *Anjo Negro* (1946), Nelson ousou tocar num tema espinhoso, para uma sociedade que havia realizado formalmente a abolição da escravidão apenas 58 anos

atrás: a questão étnico-racial e a formação de famílias de classe média, cujos esposos brancos e negros começavam a alcançar visibilidade social e gerar filhos miscigenados

Desde a época colonial no Brasil, os casamentos ou concubinatos inter-raciais eram comuns, mas no início de século XX as camadas populares eram aquelas que já haviam se miscigenado há muito tempo. Mas não era para este padrão de família que Nelson Rodrigues desejava voltar os holofotes, mas ao da classe média, que não engolia muito bem esse aspecto das relações humanas.

Na visão do autor, essa história só poderia ter sentido se a formação do núcleo familiar ocorresse motivada por violência, no caso específico, um estupro, que lançou a pobre moça branca nas garras de um médico negro, que não a deixava ter contato com o mundo lá fora, como na fala abaixo registrada:

ISMAEL (*segurando-a*) – Não quero, não deixo! Se eu quis viver aqui, se fiz esses muros; se juntei dinheiro, muito; se ninguém entra na minha casa é porque – é porque estou fugindo. Fugindo do desejo dos outros homens, Se mandei abrir janelas altas, muito, foi para isso, para que você esquecesse, que a memória morresse em você para sempre. (*com uma paixão absoluta*) Virgínia, olha para mim, assim! Eu fiz tudo isso para que só existisse eu. Compreende agora? Não existe rosto nenhum, nenhum rosto branco – só o meu, que é preto...¹³⁰

Esta família vivia isolada por altos muros em volta da casa, e intrusos não eram permitidos na morada. Isto era possível pelas condições financeiras do médico, que curiosamente eram muito boas, considerando que os bancos das universidades eram destinados basicamente aos brancos com boas condições financeiras.

Porém Nelson Rodrigues resolveu este problema, imprimindo no personagem o desejo, desde a mais tenra idade, de ultrapassar através do trabalho e do esforço pessoal os entraves sociais, para alcançar um patamar financeiro que permitisse o acolhimento no

¹³⁰ RODRIGUES, Nelson. *Anjo Negro in Teatro Completo*. Vol.2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 134.

mundo dos bem nascidos. Infelizmente isto só aconteceu com o uso da violência sexual em relação à sua esposa.

A mulher assassinava todos os rebentos que nasciam negros, para impedir que uma nova estirpe de indivíduos miscigenados e impuros ganhasse espaço social, conforme se vê no primeiro quadro:

SENHORA (*doce*) – Um menino tão forte e tão lindo!

SENHORA (*patética*) – De repente morreu!

SENHORA (*doce*) – Moreninho, moreninho!

SENHORA – Moreno, não. Não era moreno!

SENHORA – Mulatinho disfarçado!

SENHORA (*polêmica*) – Preto!

SENHORA (*polêmica*) – Moreno!

SENHORA (*polêmica*) – Mulato!

SENHORA (*em pânico*) – Meu Deus do Céu, tenho medo de preto!
Tenho medo, tenho medo!¹³¹

O ciúme do marido se articulava com a questão de sua origem étnica, pois tinha medo de que sua mulher se interessasse pelo seu irmão branco, mas que ficou cego por obra do próprio Ismael. Ele tinha horror de sua mãe (“sou negro por tua causa”) e o irmão, recordando-se da imposição do exílio à esposa dele, assim explicou tanta crueldade:

ELIAS (*apaixonadamente*) – Quando ele era rapaz, não bebia cachaça porque achava cachaça bebida de negro. Nunca se embriagou. E destruiu em si o desejo que sentia por mulatas e negras – ele que é tão sensual. A mim, nunca perdoou que eu fosse filho de brancos e não de

¹³¹ IDEM p. 125.

negros como ele. Quando fui morar na casa de Ismael, ele já era rapaz, e eu, menino. Ismael me maltratava, me batia. Eu tinha medo dele; (*olhando em torno ou, antes, virando a cabeça de um lado para o outro, com se pudesse enxergar*) e ainda hoje tenho – medo – um medo de animal, de bicho!¹³²

Quando nasce uma filha de pele branca, fruto de enlace com o cunhado, o pai não tem dúvidas, cegando a menina, para que ela não saiba que é negro. Nelson Rodrigues fez um jogo de claro/escuro, quando utiliza a cegueira como recurso para esconder as diferenças étnico-raciais que grassavam na sociedade daquele período (1946, quando foi escrita a peça). Efetivamente as pessoas, na visão do autor, eram cegas aos problemas ocasionados pelo meio social, que não via com bons olhos o sujeito coletivo afrodescendente.

O que parecia particular na peça se colocava como problemática social: não eram mais os sujeitos em situação de privação que estavam se miscigenando, por questões de sobrevivência e que antecedem ao afeto, mas grupos sociais com estabilidade financeira, cada vez mais mestiços. E os filhos dessas uniões? Serão eles marcados pelo estigma da cor da pele, no âmbito do tratamento dispensado pela sociedade, ou eles vão superar este passado cada vez mais, se branqueando com novas uniões? Nelson Rodrigues não chegou a apontar caminhos, mas descreveu com precisão o problema da miscigenação familiar.

Vamos considerar que a discussão racial dos fins do século XIX até fins dos anos 1940 ainda era muito forte, pois o neocolonialismo ainda se debatia contra os movimentos de libertação do pós-guerra na África e na Ásia, e o sopro das produções intelectuais versando sobre o tema bafejava em nosso ambiente cultural. Ainda para os EUA e Europa éramos um país de negros, que precisava tomar providências para civilizar nossa população, branqueando nosso povo, através da mestiçagem.¹³³

¹³² IDEM, p. 141.

¹³³ SCHWARCZ, Lilia M. – *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

As marchinhas carnavalescas remanescentes do governo de Vargas e que foram ouvidas certamente por Nelson Rodrigues expressavam essa problemática:

O teu cabelo não nega mulata,
 Porque és mulata na cor,
 Mas como a cor não pega, mulata
 Mulata eu quero o teu amor

Gilberto Freire também via com encanto esse processo de miscigenação, que daria o tempero civilizatório à nossa gente¹³⁴, e Nelson Rodrigues apreciava por demais seu trabalho sociológico. Porém, isto no âmbito da fruição intelectual, porque na verdade, nesta peça, o dramaturgo não se apoiava na ideia do encontro harmônico de raças, mas no cruel problema dos grupos hegemônicos brasileiros em não aceitar a mistura étnico-racial.

Após esta digressão, voltemos à questão das relações familiares da peça. O único referencial masculino da filha cega e branca era o pai, que a preservava de qualquer contato humano, como um objeto de valor, uma joia, que pertencia unicamente a ele. Ana Maria funcionando como resgate de sua autoestima, massacrada pelas convenções sociais.

Além das vizinhas que frequentavam a casa toda vez que o velório de algum filho negro acontecia, a família só tinha contato com uma parentela composta pela tia rancorosa, que perdeu a filha, que se suicidou após flagrar Virgínia com seu noivo, e suas primas, cada uma revelando recalques de ordem sexual, como no diálogo a seguir:

TIA – Não bastou. Foi pouco, muito pouco... Ainda falta.... E nem sei se o que Ismael fez contigo foi vingança. (*veementemente*) Não sei

¹³⁴ FREIRE, Gilberto. Favelas e Mocambos, Casa Grande e Senzala são alguns dos trabalhos mais significativos do autor.

(*para Virgínia*) Te juro que se um homem fizesse com minha filha – o que Ismael fez ali (*indica a cama quebrada*) – eu ainda agradeceria – te juro! Se visses o estado de minha filha, da que ficou lá embaixo – se visses o que ela diz, o que ela faz...

(*Neste momento exato a filha aludida assume uma série de atitudes eróticas, uma das quais é a de apanhar os seios com as duas mãos, exprimindo profunda angústia sexual*)

TIA – Está ficando louca. E eu não posso fazer nada – você compreende? E as irmãs – essas – vão pelo mesmo caminho. (*subitamente feroz*) Mas eu prefiro que enlouqueçam! Antes loucas do que mortas. (...) ¹³⁵

Novamente o tema de parentes solitários, tias viúvas ou primas solteiras, frequentou as peças de Nelson Rodrigues, vigiando e assombrando os casais que não tinham privacidade, porque suas atitudes eram sempre discutidas e colocadas na mesa do jantar.

Esta foi a única peça em que Nelson Rodrigues discutiu as relações inter-raciais: nas demais, o negro apareceu sempre numa situação de sujeição, como coveiros, carregadores ou empregadas domésticas, com participação muito tênue na trama, assumindo um papel de invisibilidade social que revelava seu papel na sociedade brasileira daquele período histórico.

O próximo texto dramaturgico foi *Senhora dos Afogados*, que mostrava alguma similaridade com *Anjo Negro* no que tangia aos assassinatos dos filhos da família, só que, dessa vez, não era a mãe, mas a filha caçula que jogava todo o seu ciúme e ressentimento sobre as mais velhas, para buscar o posto de única a contar com o carinho paterno.

Ela odeia a mãe e deseja também retirá-la do cenário familiar. A tensão entre D. Eduarda e Moema vai aumentando, na discussão sobre seu noivado:

¹³⁵ IDEM, nota 130, p.155.

D. EDUARDA – 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!

MOEMA (*implacável*) – Quero que me digas – por que devo desmanchar o casamento?

(...)

MOEMA – Eu não vou desmanchar meu noivado... Se eu me casar com esse noivo, será uma desgraça minha e não tua... Eu tenho direito de sofrer em paz uma desgraça que me pertença...¹³⁶

O choque de gerações representado por este diálogo foi ao encontro da retomada, por Nelson Rodrigues, do tema da decadência da família patriarcal, como se pôde observar no comentário da avó, última representante dos velhos costumes da família Drummond, quando ela se referiu ao mar que está afogando todas as suas netas:

AVÓ – E depois de não existir mais a família – a casa! (*olha em torno, as paredes, os móveis, a escada, o teto*) Então, o mar virá aqui, levará a casa, os retratos, os espelhos!¹³⁷

A velha matriarca rejeitava qualquer intruso que quisesse partilhar da dinâmica familiar, pois tinha medo de que a família não resistisse às influências de pessoas estranhas, com costumes e valores diferentes, como por exemplo o noivo da neta:

AVÓ – Não! Não é da família, Moema. Nem noivo, nem marido, nem amante são da família. Teu noivo é um ser estranho, um desconhecido.

¹³⁶ RODRIGUES, Nelson. *Senhora dos Afogados in Teatro Completo*. Vol.2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, pp. 266 e 268.

¹³⁷ IDEM, p.262.

E, depois, quando te casares, ele continuará sendo um estranho, um desconhecido. Não é, nunca será um Drummond... E terás filho de um estranho... Que sabes tu desse desconhecido?¹³⁸

A própria neta, motivada pelo rancor que nutria por sua mãe, acabou concordando com a avó, quando emitiu este parecer:

MOEMA (*triumfante*) – Mas minha mãe era uma estrangeira... (*cruel*)
Não tinha o rosto duro das Drummond...(…)

E sempre foi uma intrusa aqui...Nossos espelhos a estranhavam...¹³⁹

Velha e nova geração pareciam concordar que uma família que tinha 300 anos de existência estava se desfazendo enquanto corpo homogêneo. O mar era uma metáfora para as mudanças que estavam ocorrendo naquele período de tempo, tudo indicando que a família iria soçobrar, nas constantes vagas de acontecimentos externos que vão invadir o seio do núcleo familiar. Não havia como segurar estas transformações. Mas quais serão elas? A peça só fez o indicativo de que “*tudo que é sólido desmancha no ar*”, como já filosofava Marx, mas não propôs nenhum futuro.

Nelson Rodrigues, num de seus depoimentos à TV Cultura¹⁴⁰, informou que o mar enquanto personagem de *Senhora dos Afogados* foi inspirado em suas memórias de infância, do contato com o litoral de Olinda: o som, o cheiro, a imensidão das águas, o gigantismo da natureza, da qual o homem era refém. O dramaturgo comentou em seus escritos:

“Acho que o mundo é a casa errada do homem. Um simples resfriado que a gente tem, um golpe de ar, provam exatamente que o mundo não quer nada com o homem, é um péssimo anfitrião. O mundo não quer

¹³⁸ IDEM, p. 266.

¹³⁹ IDEM, p. 301.

¹⁴⁰ Gravação exibida na Mostra sobre Nelson Rodrigues, do Itaú Cultural – 2012.

nada com o homem, daí as chuvas, o calor, as enchentes, daí toda sorte de problemas que o homem encontra para sua acomodação que, aliás, nunca se verificou.(...) O homem nasceu aqui por um equívoco, um engano.”¹⁴¹

Mas se essa experiência do passado teve o poder de imiscuir-se na obra teatral de Nelson, será que ele não está transferindo também, intuitivamente, outros elementos sociais e culturais como, por exemplo, o modo de vida das famílias patriarcais nordestinas do início de século XX, e como ficariam elas, funcionando deslocadas de seu habitat e jogadas na sociedade carioca de 1947?

O processo criativo não tem fronteiras geográficas, e pode simbioticamente gerar situações melodramáticas sugestivas, para estimular o público, capaz de fazer a ponte entre a alucinação e a realidade. Assim, por que esta peça não poderia estar carregada de vestígios de memória de uma família que se desgarrou de sua terra de origem, para conseguir respirar novos ares ao imigrar para o Rio de Janeiro? A decrepitude familiar trabalhada nesta peça não poderia revelar também fragmentos da história da família de Nelson Rodrigues?

Mas, retornando ao texto literário, observou-se que os vizinhos surgiam como o coro do teatro grego, estando sempre presentes, sustentando a ideia da eterna vigilância sobre a família, emitindo pequenos comentários ou permanecendo em silêncio, mas perscrutando cada passo dos residentes na casa. Eles portavam máscaras, que se alternavam com suas próprias faces:

(Só estão em cena os espectrais vizinhos. Cochicham entre si. É ainda a casa dos Drummond, sempre a casa dos Drummond. Presente a luz do farol, iluminando e escurecendo a cena. Os vizinhos resolvem tirar o rosto e colocar a máscara.)

VIZINHO – Vamos tirar o rosto!

¹⁴¹ RODRIGUES, Nelson. *O Reacionário*, Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2006, p 111.

VIZINHO – E colocar a máscara!

VIZINHO – Ótimo!

VIZINHO – Agora!

VIZINHO – Já

*(Simultaneamente, arrancar a máscara. Estão com o rosto. (...))*¹⁴²

Bakhtin realizou a seguinte análise em relação ao uso da máscara, na sua obra sobre cultura popular da Idade Média:

“ motivo da máscara é mais importante ainda. É o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, características das formas mais antigas dos ritos e espetáculos... É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco.”¹⁴³

Mas no caso da peça, não se tratava dos festejos do Carnaval, embora se perceba a carnavalização do real, na medida em que se criavam situações cujo absurdo possuía uma estranha verossimilhança com o indivíduo que habitava o espaço do urbano, e é obrigado a conviver, parede a parede, com o outro.

Em outra cena, Nelson agregou o uso da máscara com o toque do grotesco. A mãe entendia bem o papel dos vizinhos, pois eles não estavam lá para apoiar ou prestar

¹⁴² IDEM, nota 34, p. 287.

¹⁴³ IDEM, nota 82, p. 35.

ajuda à família, mas para denegrir e espicaçar o pouco de dignidade que a esposa procurava manter diante das tragédias que recaíram sobre o lar dos Drummond; portanto, era justo que eles não escondessem o verdadeiro propósito da visita:

(O grupo de vizinhos aproxima-se das duas. Destaca-se um dos vizinhos.)

D. EDUARDA – Os vizinhos.(...)

VIZINHO (*numa mesura*) – Às suas ordens.

D. EDUARDA (*apontando para o rosto do vizinho*) – Mas este não é o teu rosto – é tua máscara. Põe teu verdadeiro rosto.

VIZINHO – Com licença.

(O vizinho põe uma máscara hedionda que, na verdade, é a sua face autêntica.)

D. EDUARDA – Agora fala.

(Os outros vizinhos passam a mão no rosto, como se estivessem tirando uma máscara, e colocam máscaras ignóbeis.)¹⁴⁴

O marido, Misael, guardava um grande segredo, pois ele matou uma prostituta, que aliás era mãe do noivo de Moema. Isto significava que a filha de fato estava quase se casando com seu próprio irmão. Isto não aconteceu, pois sua paixão continuava sendo o pai.

A mãe, atraída pela juventude do noivo, acabou fugindo de casa, escondendo-se no prostíbulo da cidade: novamente a genitora desceu à condição das mulheres que vendiam o corpo, ou seja, as esposas, para Nelson, transitavam entre a ideia de maternidade, santidade, *versus* o desejo sexual reprimido, que só conseguia expandir-se quando elas se entregavam à devassidão.

A traição masculina era naturalizada, pois Misael, mesmo frequentando as chamadas mulheres da vida, não via perigo em colocar em risco a harmonia de seu lar. Mas ao

¹⁴⁴ IDEM, nota 34, p.267.

saber que a mulher fez a mesma coisa, resolveu puni-la para salvaguardar sua honra, decepando as mãos da esposa, por sugestão da própria filha:

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...¹⁴⁵

Após a morte da mãe, Moema não se livrou de seu destino, pois tinha que conviver com o fantasma de D. Eduarda, que surgia quando a filha mirava algum espelho, como se ela tivesse perdido a identidade e assumido o papel da falecida, vítima de um modo de vida com vestígios patriarcais, que a encarcerou para sempre no lar dos Drummond. A filha tornou-se o retrato da mãe:

(Depois de uma pausa, coloca-se diante do espelho. Mas a imagem que este transmite não é a sua, e sim de D. Eduarda. Esta aparece de luto e Moema de branco. Moema recua e D. Eduarda faz o mesmo)

(...)

MOEMA (*sem ouvi-lo*) – Agora estás em todos os espelhos... E na água do rio e nas poças de água... Sempre encontrarei tua imagem e não a minha própria... (*passa a mão no próprio rosto*) Esse rosto não é meu... E estou de branco... Pela primeira vez tirei o luto, porque morreste... Não puderam cruzar tuas mãos sobre o peito... Não puderam unir tuas mãos... Elas morreram antes.¹⁴⁶

¹⁴⁵ IDEM, p. 308.

¹⁴⁶ IDEM, pp. 328/329

A filha conseguiu livrar-se de todas as pessoas da casa, é até da avó, que ela parou de alimentar; ela matou de inanição o último resquício de passado que havia naquela casa. Só restou o pai, que é vítima de uma síncope, morrendo nos braços da filha enlouquecida. Ela decidiu nunca mais deixar a casa, encerrando-se para sempre entre as paredes carcomidas de um passado que não voltaria mais. Esta família não sobreviveu às influências dos intrusos, que quebraram aquele formato de convivência parental.

Nelson Rodrigues partiu então para outra possibilidade de família, aquela que não dependia da figura masculina para funcionar. Mulheres solitárias eram aquelas que de fato poderiam responder ao sentido de família que ele tanto buscava: não estava nos homens o segredo para a manutenção do núcleo familiar, eles carregavam o ofício de transitar pelos espaços públicos, sendo objetos sem serventia no espaço privado da casa.

Dorotéia se apresenta como a sexta peça a encarnar o tema da família, mas desta vez com papéis quase exclusivamente femininos, mulheres se debatendo para entender seu papel na sociedade e sua função como mantenedoras dos princípios morais a servir de cimento do núcleo familiar.

Na peça *Dorotéia*¹⁴⁷, o tema do filho pródigo foi retomado, só que desta vez quem voltou para casa foi a sobrinha que havia se prostituído, e agora queria se redimir buscando aceitação da família, constituída de três tias viúvas. Sua vinda foi provocada pelo filho que ela perdeu e que ficou velando por dias em seu quarto, até que a vizinhança não aguentou mais o mau cheiro do cadáver infantil. Ela teve que ser arrastada do cômodo, para poder ocorrer o sepultamento.

Exemplarmente, a prostituta não pôde usufruir das benesses da maternidade, que a redimiriam de uma vida de pecado. Seu inferno particular continuaria, pois lhe foi negado o direito de se purificar, através do ato de gerar uma vida. Como autopunição, resolveu submeter-se a um conjunto de regras impostas por suas tias, nas quais a principal era a negação da beleza e a supressão de qualquer desejo de ordem sexual. Para isto, exigiu-se que ela abrisse mão desse atributo:

¹⁴⁷ RODRIGUES, Nelson. *Dorotéia in Teatro Completo*. Vol 2: Peças Míticas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DOROTÉIA – Só lhe digo que desejaria ser – horrível! Juro... Ser bonita é pecado... Por causa do meu físico tenho tudo quanto é pensamento mau... sonho ruim... Já me vi tão desesperada que, uma vez, cheguei a desejar ter sardas... Eu que acho sardas uma coisa horrível... Talvez assim os homens não se engraçassem tanto comigo e eu pudesse ter um proceder condizente...

D. FLÁVIA (*cariciosa*) – E nunca pensaste numa doença?... Numa doença que consumisse tua beleza?(...)

DOROTÉIA -...para apanhar varíola... (*ofegante*) que me enfeasse... marcasse meu rosto...

D. FLÁVIA – Mas varíola é tão pouco!... (*doce, para as primas*) Vocês não acham?

(...)

D. FLÁVIA (*lenta e feroz*) – Sim... Precisa de chagas que te devorem... E devagarinho, sem rumor, nenhum, nenhum...

(...) Tua beleza precisa ser destruída! Pensas que Deus aprova tua beleza? (*furiosa*) Não, nunca!...¹⁴⁸

Esta composição de beleza *versus* feiura foi comentada apropriadamente por Bakhtin, quando discutiu o grotesco na cultura popular e nas artes:

“Uma das tendências fundamentais da imagem grotesca do corpo consiste em exibir dois corpos em um: um que dá a vida e desaparece e outro que é concebido, produzido e lançado ao mundo. É sempre um estado de prenhez e parto, ou pelo menos pronto para conceber e ser fecundado (...)”¹⁴⁹

¹⁴⁸ IDEM, pp. 212 a 214.

¹⁴⁹ IDEM, nota 43, p. 23.

Bakhtin recuperou a explicação de um crítico alemão (Flogel, 1788), que qualificou de grotesco tudo o que “aparta sensivelmente das regras estéticas correntes, tudo o que contém um elemento corporal e material nitidamente marcado e exagerado”. No caso específico de Nelson Rodrigues, o grotesco era representado através de uma doença – a lepra – cujos sintomas apavorantes já apareciam nos escritos bíblicos, seja como indício dos pecados humanos, seja para sua redenção. Jesus Cristo era lembrado como aquele capaz de curar este mal, como o caso de Lázaro, renascido da tumba, pelo toque do Salvador.¹⁵⁰

A negação da beleza implica abrir mão de todo o prazer referenciado à vida pregressa de Dorotéia, cujo corpo prostituído deve ser torturado e purgado de qualquer desejo, tema este caro a algumas vertentes do Cristianismo, que começaram a aparecer no pós-guerra, de maneira significativa aqui no Brasil¹⁵¹.

Nelson comenta em suas memórias que várias de suas tias eram protestantes, e talvez no momento da escrita dessa peça a lembrança das histórias religiosas comentadas cotidianamente tenha permanecido como semente na montagem deste enredo.

É interessante esta fábula contada por Nelson, como se no âmbito familiar o prazer estivesse proscrito: as mulheres deveriam negar sua condição biológica e social e se entregar a uma vida estéril. Constituir família quer dizer cegar as mulheres, marcar seus corpos, impor-lhes uma postura de nojo diante dos momentos de intimidade, renegando qualquer forma de convívio masculino. Os homens deveriam ser invisíveis aos olhos, o lar era lugar só das mulheres, eram elas que retiravam qualquer vestígio masculino do ambiente, só restavam às mulheres conformar-se com o destino deste núcleo familiar:

D. FLÁVIA – (...) Te conto a minha primeira noite e única... As mulheres têm um defeito visual que as impede de ver homem ...

¹⁵⁰ MATTOS, D.M. e FORNAZARI, S.K. **Lepra no Brasil: Representações e Práticas de Poder** in *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 6, 1/2005, pp.45-57. WWW.fflch.usp.br/df/cefp/cefp61mattosefornazari.pdf.

¹⁵¹ ROMERO, Mariza. *Inúteis e Perigosos no Diário da Noite – São Paulo: 1950-1960*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2011.

(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. (...) ¹⁵²

D. FLÁVIA *(num repente feroz)* E, de repente, a náusea baixará sobre minha filha... O noivo estará a seu lado, invisível, mas vivo... E será como se fosse apodrecendo... Ele e, assim, seus gestos, suas carícias, seus cabelos e o cordão de ouro do pescoço... O próprio pijama há de se decompor *(lenta)* com a máxima naturalidade... *(para Dorotéia)* Ouviste? ¹⁵³

O uso constante de símbolos (botinas, vasos, chagas) pontuaram toda a obra objetificando o casal e marcando-o por uma existência sem prazeres, nem beleza; a mulher não poderia ser bonita, era incompatível com o papel sacrossanto da família, já que deveria ser expurgada de qualquer manifestação de desejo sexual.

Do ventre de D. Flávia nasceu somente uma menina, fruto do desejo da primeira noite do casamento. Nasceu de cinco meses, porém morta, como a extrema negação da ligação carnal dos esposos:

D. FLÁVIA – Sim, porque eu podia ter dito “Minha filha, infelizmente você nasceu morta” etc. etc. *(patética)* Mas não era direito dar esta informação... Seria pecado enterrá-la sem ter conhecido o nosso enjoo nupcial... *(tom moderado)* De forma que Das Dores foi crescendo... Pôde crescer, na ignorância da própria morte... *(ao ouvido de Dorotéia)* Pensa que vive, pensa que existe... *(formalizando-se e com extrema formalidade)* E ajuda nos pequenos serviços da casa. ¹⁵⁴,

¹⁵² IDEM nota 147, p.201.

¹⁵³ IDEM, p. 202.

¹⁵⁴ IDEM, p. 208-209.

De novo a imagem da invisibilidade de mulheres circulando pela casa apareceu de modo contundente: o núcleo familiar para funcionar como mecanismo de reprodução da força de trabalho precisava de um apoio de esposas, filhas e tias, dispostas a garantir o conforto e bem estar daqueles que têm contato com o mundo exterior à residência.

O espaço da intimidade, em que o cidadão poderia recuperar-se da lida cotidiana, era um lugar privilegiado para funcionar o discurso midiático da sociedade de consumo. Basta examinar as publicações de revistas como a *Readers Digest* datadas daquela época, por exemplo, cujos anúncios de propaganda valorizavam o espaço doméstico, através da adoção de eletrodomésticos ou produtos de beleza, higiene e limpeza, que recuperavam a ideia do lar como um ninho aconchegante para criar os filhotes.

Porém, é preciso que haja pessoas, esposas, filhas, tias e agregados, para operar estes elementos tecnológicos que vão proporcionar a harmonia familiar, e estes indivíduos são justamente aqueles que não conseguiram formar sua própria família.

Finalmente, podemos considerar que *Dorotéia*, classificada por Sábato Magaldi como *peça mítica* em seu livro *Nelson Rodrigues – Teatro Completo*, era um resumo dos arquétipos sedimentados na ideia da velha família tradicional do século XIX, que trazia em seu bojo aspectos patriarcais, aliados à uma ideia burguesa de família, em que a sexualidade era negada, em ambos os casos: a conjunção carnal deveria ocorrer somente do ponto de vista da procriação, tanto é que D. Flávia, ao contactar-se com seu marido, na primeira noite do casamento, engravidou de sua filha, que de acordo com o dramaturgo nasceu morta.

É como se nessa peça de 1950 os frutos dos casamentos deste novo período já nascessem mortos, sem alma e sem desejos de mudança. A peça era um resquício desse período de transição, em que a capital do Brasil, Rio de Janeiro, estava se conformando a uma nova época, em que o núcleo familiar gradativamente se transmutou em algo novo, ainda sem classificação pelo autor.

Seu próximo trabalho, *Valsa nº 6*, fecha um ciclo, em que as famílias imaginadas pelo autor estão fechadas demais entre quatro paredes, num processo de autodestruição de seus membros, que não se permitiam abrir as janelas para o mundo que está se transformando.

Foi preciso imaginar um assassinato, convertido em um sacrifício de uma adolescente prestes a entrar na vida adulta, para que Nelson Rodrigues abandonasse uma linguagem formal, que constringia seus atores a posturas hieráticas de um teatro nada parecido com a vida do comum dos homens, para adotar a fala coloquial das ruas, a gíria carioca, as frases curtas e cheias de reticências completadas pela intertextualidade do leitor/espectador, pertencendo a Mário Guiderini esta observação:

“Os textos escritos pelo dramaturgo até 1950 apresentam uma linguagem erudita e tradicional. No entanto, a partir dessa data o autor experimentou esteticamente o modelo coloquial em voga no Rio de Janeiro, a gíria carioca. Os primeiros termos e expressões surgiram em Valsa nº 6 (1950). Feita a experiência com sucesso todas as demais produções teatrais se beneficiaram desse protótipo aplicado ao teatro pelo autor.”¹⁵⁵

Esta peça é um divisor de águas na dramaturgia de Nelson Rodrigues, pela leveza das palavras e pela escolha de um monólogo apresentado por uma única personagem: a menina morta por seu médico. Pela primeira vez, os fantasmas de Nelson Rodrigues se apresentaram unificados como a *primadona* de uma peça teatral.

A música escolhida como título da peça era uma melodia de Chopin (Opus 64 nº 1, também chamada Valsa do Minuto - 1846), que tinha um andamento rápido e cuja inspiração foi um cão que corria em direção ao seu próprio rabo.¹⁵⁶

É curioso que esta composição seja utilizada para dar o tom ao personagem de Sônia, menina assassinada por um médico, aos quinze anos, quando executava justamente esta valsa: a referência cinematográfica era evidente, pois a personagem era acompanhada sempre por esta trilha sonora, que dinamizava os eventos ocorridos na vida e morte desta menina.

¹⁵⁵ GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues – Flor de Obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990, p. 33.

¹⁵⁶ Informação obtida no site da Wikipédia.com.br, que comentava as intenções de Chopin, de recuperar um comportamento compulsivo de cães, que reagem com estranhamento, a uma parte de seu corpo, para compor esta famosa peça musical.

O caráter grotesco mais uma vez se anuncia na obra de Nelson Rodrigues, porque quem realizava o monólogo era a garota falecida, que relembra seu passado, ao mesmo tempo que o confundia com imagens produzidas pela alucinação, uma dimensão que o ser humano cria em sua psique, provocando viagens de reconhecimento no próprio público.

Ginzburg utilizou um pensamento de Platão que afirmava que conhecer é reconhecer-se¹⁵⁷, daí a ideia de suscitar na plateia impressões que ultrapassavam apenas a visualidade da peça, convidando o espectador a lembrar o que é cruzar a fronteira entre a adolescência e a idade adulta.

Nelson Rodrigues localizou sua trama num pequeno núcleo familiar de classe média, onde a garota recebeu uma educação apropriada para as moças de fino trato:

Sônia tem vocação para a música,

Piano,

Bordado.

Bem. Eu sei fazer muitas coisas.

Declamo.

Conheço não sei quantas receitas de bolos,

(feliz)

E, uma vez , cerzi uma calça do papai tão bem, que nem parecia.¹⁵⁸

(...)

E sabia francês.

Natural.

¹⁵⁷ GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros – Verdadeiro, Falso, Fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007 p.304.

¹⁵⁸ RODRIGUES, Nelson. *Valsa nº 6 in Teatro Completo*. Vol. 1: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 207.

Estudou nos melhores colégios.¹⁵⁹

A peça, encenada em 1951, esboçava uma questão importante para a década que iria se desenhar, porque as mulheres que viviam em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo vão invadir alguns setores da economia, enquanto mão de obra ainda não plenamente qualificada, na área do comércio e suas múltiplas especificidades, e nos espaços dos escritórios e empresas multinacionais que estavam se instalando no país, por conta da política de JK, que abria vagas de emprego para esta fatia do mercado.

O consumo se amplificava e os costumes se modificavam, graças à ampliação da renda feminina da classe média, mas os hábitos provenientes do século XIX e início do XX, em relação à educação das meninas, ainda se perpetuavam. Casar e ser uma esposa eficiente no trato de sua prole e do marido provedor são uma evidência que as peças de Nelson gostavam de reforçar.

Embora a peça tenha entrado em cartaz em 1951, observa-se que em 1959, com o movimento da Bossa Nova em plena voga, a juventude cantava *Lobo Bobo* de Ronaldo Bôscoli e Carlos Lyra, que expressava justamente esta contradição, ou seja, que a mulher estava se modernizando por fora, mas mantendo uma posição moral do século passado, como podemos observar no seguinte trecho da canção:

Um chapeuzinho de maiô
 Ouviu buzina e não parou
 Mas Lobo Mau insiste
 E faz cara de triste
Mas chapeuzinho ouviu
Os conselhos da vovó
Dizer que não pra lobo Que com lobo não sai só... (grifo meu)

Lobo canta, pede
 Promete tudo, até amor

¹⁵⁹ IDEM, p. 211.

E diz que fraco de lobo
 É ver um chapeuzinho de maiô...

O posicionamento feminino em relação às investidas dos namorados era clara, como já se indicou anteriormente. O contato homem-mulher era complicado na medida em que nessa época os métodos anticoncepcionais eram quase nunca utilizados e a mulher só poderia entregar-se ou através do casamento ou com as tentativas infrutíferas de utilizar a chamada tabelinha, para tentar calcular seu período fértil, sem a devida orientação médica. Este método quase nunca dava o resultado esperado, porque era necessária a intervenção de um ginecologista, para indicar o ciclo adequado de fertilidade feminina.

Mas Sônia não chegou a vivenciar este dilema rotineiro das meninas na flor da idade, começando a despontar os primeiros desejos proscritos na intimidade de seu quarto:

Além disso, eu não acharia bonito homem casado!

Homem casado não é bonito.

(com involuntária doçura)

Nem tem lábios meigos de beijar.

(incerta)

Nem sombreado azul da barba! (...)

Jamais homem casado roçou meu corpo com a fimbria de um desejo!

(transfigurando-se em mãe de família)

Mas por que Sônia não namora menino de sua idade?

Tão natural, não é mesmo? (...)

Só pensa e sonha...

(vela o rosto, com pudor)

...com homem feito!

(sem transição, começa a pular amarelinha)¹⁶⁰

O dramaturgo tocou num momento da vida das meninas em que seus corpos sofriam um bombardeamento de hormônios, que as preparavam para uma vida sexual ativa e uma maternidade sem complicações. Foi neste momento que Sônia *adoeceu* e a família chamou o médico da família, costume hoje quase superado, pela adoção dos mais abastados, de planos médicos que *desfamiliarizaram* as consultas e burocratizaram os tratamentos de saúde. O médico explicou o problema de Sônia:

O que foi que houve com a menina?

(*paródia materna*)

Hem, Dr. Junqueira? Que foi?

(*pigarro, andar de perna dura*)

(...)

Mas Sônia anda tão triste.

Chora sem motivo...

Ou ri demais!

(*baixa a voz*)

Deu para ter vergonha de tudo.

De tudo, doutor! (...)

A idade, minha senhora, a idade. A transição...¹⁶¹

A puberdade revelava-se um problema, uma doença a ser superada com o tempo, e cabia às famílias a compreensão diante de comportamentos erráticos da juventude

¹⁶⁰ IDEM, pp. 201-202.

¹⁶¹ IDEM, pp. 203-204.

feminina, que precisava ser contida, em todo caso, para conseguir ultrapassar esta fase e deixar de lado a inocência infantil.

O texto de Nelson Rodrigues era pontuado com canções de roda e brincadeiras infantis, que faziam parte das lembranças de Sônia, numa tentativa de resgatar uma época em que o mundo não oferecia perigo.

Em suma, a moça foi assassinada: era como se ela não pudesse mais ter condições de sobreviver num mundo em mudança, onde a inocência seria esmagada e a pureza jogada na lama:

Parecia uma jovem santa, branca e sem mácula, tão frágil e tão fina.

(comadre)

Era boa demais para este mundo!¹⁶²

Assim, com um conjunto de obras dramáticas já reconhecido pelo público e pela crítica, Nelson Rodrigues irrompeu nos anos 50 do século XX, lançando algumas luzes sobre outra modalidade de família, aquela que habitava os subúrbios cariocas, e que, apesar das tentativas de incorporação de alguns hábitos burgueses, gestados nessa sociedade de consumo que estava se articulando, ainda trazia resquícios de um passado patriarcal e um modo de vida rural, que ainda não conseguira ser apagado em seu cotidiano.

Pianelli (2000), ao comentar sobre a questão da família no período ora estudado, apoiou-se na análise de duas outras pesquisadoras, afirmando:

“Bianca Moreira Alves e Leila Linhares Bassted assinalam que “a análise da legislação sobre a família nos períodos de 1930 a 45 e 1946 a 64 indicam a permanência do modelo jurídico familiar que mostra-se funcional tanto no período autoritário, como no período democrático, não sofrendo alterações substanciais. Esse modelo fortalece a família nuclear, com laços extensos, patriarcal, fundada em uma assimetria

¹⁶² IDEM, p. 213.

sexual e geracional, incentivando a procriação, o trabalho masculino e a dedicação da mulher ao lar”. (...) O projeto familiar centralizado na figura do *pater familiae* é coerente com o projeto político autoritário e centralizador em torno do “chefe da nação” ou no “pai dos pobres”.¹⁶³

Nelson Rodrigues lançou a controvérsia sobre este modelo de sociabilidade acima apresentado, pois ele demonstrou através de seus melodramas a disfuncionalidade desse formato de família tradicional, que não suportava mais as demandas provenientes da sociedade carioca que se modificou e nem tinha elasticidade para amoldar-se às novas práticas sociais.

Por outro lado, Rosa Maria Barbosa de Araújo, em seus escritos sobre a família no período republicano no Rio de Janeiro, elaborou o seguinte comentário:

“(...) a transformação da família extensa em família conjugal, determinada pelo valor do espaço residencial urbano, deu-se de forma lenta no Rio de Janeiro (...) a vida na cidade, ao invés de produzir um enfraquecimento das relações familiares, reforçou-as, o que reflete o ato de morar junto. Nos diversos setores sociais, inclusive nas camadas baixas, os padrões de comportamento da família conjugal começam a aflorar”.¹⁶⁴

Nelson Rodrigues pareceu captar a mudança no clima das relações familiares e, ao debruçar-se sobre elas, lançou argumentos que vão ao encontro dos estudos teóricos, que queriam compreender a nova qualificação dada à família nuclear brasileira no pós-guerra.

¹⁶³ IDEM, nota 106, p.28.

¹⁶⁴ op. cit. ARAUJO, Rosa Maria Barbosa. *A Vocação do Prazer: a cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*.

A conversa entre esses dois gêneros de escrita (a literária e a escrita da história) é a tendência que esta dissertação visa recuperar, promovendo a ligação entre discurso histórico e teatro, pois, como enuncia Certeau:

“Quer se trate do jornal ou de Proust, o texto só tem sentido graças a seus leitores; muda com eles, ordena-se conforme códigos de percepção que lhe escapam: torna-se texto somente na relação à exterioridade do leitor, por um jogo de implicações e de astúcias entre duas espécies de expectativa (...)”¹⁶⁵

Berta Waldman também corrobora esta opinião e produz alento no traçar destas linhas, ao afirmar que o texto literário constrói-se sobre uma ambiguidade: uma vez criado, ele é sempre reescrito¹⁶⁶.

É por isto que Nelson Rodrigues conseguiu suscitar esse diálogo com outros discursos já incorporados à academia, sendo uma fonte privilegiada no exercício historiográfico e uma fonte preciosa para adentrarmos nos modos de agir e pensar de uma sociedade.

¹⁶⁵ DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano – artes do fazer*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1994, p. 266.

¹⁶⁶ WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastros – Presença Judaica na Literatura Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP – Associação Universitária da Cultura Judaica, 2003, p. 113.

CAPÍTULO III

DA BURGUESIA AO SUBÚRBIO CARIOCA - A FAMÍLIA SE RECONFIGURA
(1953/1959)

“Essas diferentes “heterologias” (ou ciências do outro) têm como traço comum o projeto de escrever a voz. O que fala de longe deve encontrar um lugar no texto. Assim a oralidade selvagem deverá ser escrita no discurso etnológico (...) o que é audível, mas à distância será transformado em textos afinados com o desejo ocidental de ler os seus produtos.”

MICHEL DE CERTEAU¹⁶⁷

Na década de 1950, a produção dramática de Nelson Rodrigues apresentou novas características, do ponto de vista da escrita, pois os textos teatrais tornaram-se ágeis, repletos de expressões coloquiais e gírias cariocas, com frases rápidas e incompletas, cujas reticências poderiam ser recheadas pelo leitor/espectador, gerando variáveis interpretativas, em sua *operação de caça*, expressão tão cara a De Certeau, no tocante ao ato de ler. O historiador, como leitor voraz desses documentos históricos que são as peças de teatro de Nelson Rodrigues, precisou sintonizar sua análise, para alcançar novos sujeitos sociais que apareceram nas obras da década acima mencionada.

Ao estabelecer conexões e sinapses com outros textos ou práticas culturais, o leitor/espectador/historiador acaba gerando modos diversos de entendimento das situações levadas ao palco. No caso do historiador, que buscou rastrear elementos expressos nas pesquisas já elaboradas sobre a questão da família no Brasil e demais temas congêneres, para atribuir significados particulares aos textos teatrais de Nelson Rodrigues, a leitura do documento implicou desdobramentos somente discerníveis,

¹⁶⁷ IDEM, nota 165 p.254.

quando conectados com a pluralidade destas informações, selecionadas ao longo da pesquisa.

O caleidoscópio de singularidades reveladas nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues incorpora novos significados ao deparar-se com a historiografia produzida sobre o período tratado, propondo arranjos que redesenham novas possibilidades de compreensão da família brasileira, nos seus mais diversos formatos: burguesa ou proletária, com vestígios patriarcais ou tendo como lastro a mãe provedora nas camadas mais empobrecidas da população suburbana da cidade do Rio de Janeiro.

A derivação para uma linguagem coloquial, que desvelasse as tonalidades de voz do povo ordinário, no dizer de Certeau, permitiu a invasão nas coxias, de personagens que antes apareciam somente como trabalhadores desqualificados (empregadas domésticas, coveiros, carregadores, motoristas), para descortinar hábitos e costumes dos suburbanos cariocas.

Para realizar estas composições, Nelson Rodrigues apropriou-se das inúmeras experiências de seu ofício de repórter e cronista de periódicos, utilizando-se da oitiva para filtrar as informações que circulavam nas redações e bares frequentados pelos seus colegas jornalistas. A coluna *A Vida Como Ela É*¹⁶⁸ é um exemplo disso, pois as histórias curtas, mas aterradoras, resgatadas no cotidiano urbano carioca, e reinterpretadas por Nelson Rodrigues, traziam temas como sexo, traição e morte, emanados das manchetes de jornais como a *Última Hora* e *Diário da Noite*¹⁶⁹, que forneceram um amplo espectro de tipos humanos, decalcados em personagens como Boca de Ouro, Zulmira e Timbira, “Seu” Noronha e Bibelot¹⁷⁰, que serão oportunamente analisados.

Observou-se na fala desses personagens os ecos da oralidade praticada nas áreas mais pobres da cidade do Rio de Janeiro. A gíria e expressões coloquiais, a rudeza de alguns termos chulos, o uso de palavras pesadas para achincalhar o inimigo, todos já

¹⁶⁸ RODRIGUES, Nelson. *A Vida Como Ela É*. Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2008.

¹⁶⁹ ROMERO, Mariza. *Inúteis e Perigosos no Diário da Noite – São Paulo: 1950-1960*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2011.

¹⁷⁰ Respectivamente, personagens das peças: *Boca de Ouro*, *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*.

levantados por Guidarini¹⁷¹, descortinaram outro modo de vida, hábitos e costumes que antes não apareciam nas peças de Nelson Rodrigues.

Esses ruídos se perpetuam nas rubricas do texto e supostamente em cena aberta, impressionando o público e o leitor, mesmerizado pela mescla de ironia e horror apontados no cotidiano das famílias humildes suburbanas, e que estranhamente vivenciavam, na visão do autor, as mesmas tragédias e dramas humanos já reportados em outras peças, onde grupos sociais privilegiados também eram transtornados por problemas como assassinatos, pedofilia, homossexualidade latente, relações de afeto interparental vistas como tabu.

O autor generalizou tais comportamentos, pois não enxergava diferenças substanciais na posição econômica da família, para identificar a disfuncionalidade desta instituição, nos novos tempos que se avizinhavam (décadas de 1950/1960).

Um exemplo de recuperação da oralidade exercitada nos subúrbios cariocas encontra-se na peça *A Falecida* (1953)¹⁷², cuja personagem principal arquitetou para seu futuro a realização de um enterro de pompa, onde pudesse mostrar aos parentes e vizinhos que o valor de sua existência estava referenciado ao modo como deveriam ocorrer suas exéquias. O patético e o humor negro se recombinaram para dar o toque bizarro a este melodrama, que trata da frustração diante de uma vida vazia de expectativas.

A peça tem início com Zulmira procurando uma senhora, Mme. Crisálida¹⁷³, para ler sua sorte através das cartas, pois estava passando por um momento de aflição, não conseguindo identificar o motivo de sua angústia. Ao adentrar naquela casa, Zulmira observou a pobreza que emanava daquele lar: o menino com o dedo no nariz, as ameaças de castigo físico aos filhos que atrapalhavam a consulta, a panela chiando na cozinha, o gesto interrompido ao enxugar o prato, enfim toda esta construção

¹⁷¹ GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues – Flor de Obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

¹⁷² RODRIGUES, Nelson. *A Falecida in Teatro Completo*. Vol. 3: *Tragédias Cariocas I*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

¹⁷³ Curiosa esta escolha do nome da personagem, pois de acordo com o **Novo Dicionário Aurélio** (12 ed.) este vocábulo significa o estágio intermediário entre a lagarta e a borboleta, mas também pode indicar *coisa latente*, ou seja, será que seu nome é uma sugestão do papel social que ela teria ao trazer uma possibilidade de futuro para seus consulentes?

dramatúrgica indicando que a miséria era a marca dessa mãe de família, que vivia do expediente das adivinhações, para manter seus garotos alimentados.

Esta é uma das muitas astúcias que a população pobre possuía para sobreviver, utilizando-se de práticas sociais que substituíam aquelas com que a burguesia começava a se acostumar: consultas a médicos e psiquiatras não fazem parte do *métier* dos desfavorecidos, pois eles tinham seus próprios esquemas para resolver os problemas íntimos que os incomodavam: buscavam benzedeiros, adivinhadores, remédios populares, rezas e mandingas, para sossegar o corpo e a alma das mazelas impostas pelo seu cotidiano.

Mas Mme. Crisálida vivia às margens da lei, porque na década de 1950 a polícia civil começou a se preocupar com os macumbeiros, adivinhadores, rezadeiras e ciganas que previam o futuro, transformando a credulidade popular em prisão para aqueles que levavam alguma esperança (mesmo que a troco de dinheiro) para os estratos sociais de pouca ou nenhuma renda. Mariza Romero agregou a seu *Inúteis e Perigosos, no Diário da Noite*, várias fotografias indicativas destas atividades registradas nas delegacias, que buscavam coibir tais práticas populares¹⁷⁴.

A década de 1950 ao mesmo tempo que justapunha ideias de modernidade, estimulando novos comportamentos para um consumidor ávido por adquirir produtos que davam nova roupagem a seus hábitos e costumes, também trazia em seu bojo aspectos da cultura popular que ainda persistiam e conectavam-se com novos modos burgueses de convivência.

Zulmira buscou o médico para esclarecer que tipo de doença a deixava exangue, sem obter a compaixão necessária a seu caso: a possível revelação de uma doença que justificasse e apontasse uma porta de fuga que a livrasse do peso de um cotidiano conjugal sem novidades.

Daí a opção em buscar respostas em uma outra modalidade de conhecimento, que é construída com base nas observações das experiências alheias, transformadas em

¹⁷⁴ IDEM, nota 169, pp. 117 a 125.

conselhos para solucionar, desde pequenas doenças curáveis (erisipela, espinhela caída, bucho virado)¹⁷⁵ até os males de espíritos obsessores e inimigos à espreita.

Para sobreviver a esse mundo urbano que estabelecia formas de sociabilidade ainda não bem digeridas e incorporadas pelas áreas periféricas à capital do país, fazia-se necessário apegar-se a expedientes que rememorassem antigas práticas sociais que propiciassem uma zona de conforto, para a resolução de problemas existenciais desses sujeitos históricos.

Luce Giard, ao escrever sobre momentos e lugares, faz a seguinte consideração:

“Onde a filosofia consumista só via consumo passivo de produtos industrializados, volumes de compras que deviam crescer ou partes do mercado a deslocar-se de uma marca para a outra, onde o vocabulário marxista falava em termos de exploração, de comportamentos e produtos impostos, de massificação e uniformização, Michel de Certeau propunha como postulado a atividade criadora dos praticantes do ordinário, encarregando-se, para a pesquisa em curso, de pôr em evidência as maneiras de fazer”¹⁷⁶.

Madame Crisálida tinha seu modo próprio de sobreviver, e Zulmira buscava um modo próprio de colocar um ponto final à sua agonia, confiando nos ditames da adivinhadora, para encontrar o inimigo que lhe fazia tanto mal. A moça loira apontada foi rapidamente identificada como sua prima, sua vizinha, de lar próspero e casamento estável, que ao ostentar sua felicidade feria de morte Zulmira, ancorada numa vida sem futuro.

O marido, desempregado, buscava aliviar o peso dos problemas jogando sinuca num bar com amigos, entretido em longas conversas sobre futebol: este espaço de sociabilidade não apareceu em peças anteriores, onde lazer e diversão não tinham um lugar

¹⁷⁵ Respectivamente, inflamação da pele, problemas na coluna vertebral, criança com dores na barriga.

¹⁷⁶ DE CERTEAU, M., GIARD, L. e MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano – Morar, Cozinhar*. Petrópolis. Rio de Janeiro, Vozes, 1996, p. 19.

demarcado. É ali que ele podia sonhar, pensando no jogo que iria assistir no fim de semana:

TUNINHO – Vou te dizer mais: estou desempregado e outros bichos. Quer dizer, na última lona. Mas estou tão certo, tão certo, que vai ser uma barbada daquelas, que te juro, sob minha palavra de honra, que se eu tivesse dinheiro, sabes o que eu fazia, no domingo, queres saber? (...)

TUNINHO – Seja cento e cinquenta ou duzentas mil pessoas. Não importa. Até aí morreu o Neves. Pois eu, se tivesse dinheiro, dinheiro meu, no bolso, eu sozinho, apostava com duzentas mil pessoas no Vasco. Havia de esfregar a gaita assim, na cara das duzentas mil pessoas, desacatados: “Seus cabeças-de-bagre! Dois de vantagem e sou Vasco!” Te juro que ia fazer a minha independência, que ia lavar a égua!¹⁷⁷

O futebol, ao constituir-se como fenômeno de massa e meio de diversão coletiva, em especial nos anos 50 do século XX, quando a concentração populacional urbana se expandiu no sudeste brasileiro e as torcidas passaram a integrar a paisagem citadina, também encontrou espaço neste texto de Nelson Rodrigues, que o apreciava não apenas como torcedor e diletante, mas como cronista esportivo. O autor intuía que esta prática social poderia ter um potencial de penetração no ambiente familiar, modificando as relações de troca afetiva dentro desta instituição, daí agregando a seu texto os debates futebolísticos com os amigos e as torcidas do Vasco e do Fluminense, este último seu time de coração.

Na passagem acima referenciada, não aparecia apenas a questão do futebol, mas a adoção da gíria carioca e expressões coloquiais, para imprimir verossimilhança aos personagens mais humildes de suas peças, para orientar o espectador quanto ao grupo social formado pelo elenco. A voz dos atores, imaginava-se, criaria a ambiência necessária à construção desta tragicomédia.

¹⁷⁷ IDEM, nota 172, pp. 61-62.

Pequenas pílulas de grotesco ajudaram a compor o quadro familiar suburbano, como se fosse imprescindível sua aplicação nas cenas da intimidade do casal, para que o público reconhecesse a pobreza material daqueles personagens, como no caso em que o marido teve uma dor de barriga e precisou aguardar sua esposa sair do banheiro para aliviar-se ou aquele em que convidou a mulher a espremer um cravo enorme em suas costas, passagens desagradáveis ao olhar da plateia.

Em outra cena constrangedora, Zulmira expressou o desejo de ter em seu enterro cavalos com penachos para transportar seu corpo, sendo desaconselhada pela mãe:

MÃE – Não acho negócio! Cavalo não é negócio! (...)

MÃE – Eu era assim, pequininha... Nesse tempo, minha família tinha dinheiro... Mas, ah! Quando o enterro saiu, a nossa porta ficou que era uma nojeira! Nem se podia! Nunca vi cavalos tão grandes e bonitões! Mas sujaram tudo!... Muito desagradável!...¹⁷⁸

Novamente, Nelson Rodrigues agregou a ideia do grotesco e do escatológico à pobreza dos personagens; não há escrúpulos quando se colocam a nu as necessidades fisiológicas ou os defeitos físicos dos membros da família; tudo é escancarado, e mesmo a descoberta do câncer do seio da prima, que deveria ser motivo de compaixão, se transformou em motivo de chacota pelo casal.

Não há perdão pelo comportamento reservado e cheio de pudores da prima, preocupada em esconder esta doença-tabu, pois sua atitude era confundida com ostentação de sua posição econômica privilegiada, frente à pobreza de Zulmira. Por incrível que pareça, seu câncer foi confundido com uma marca de distinção social.

Numa alternância de cenário, focalizou-se uma agência funerária, em que os empregados discutiam despreocupadamente os casos em que era possível arrancar dinheiro das famílias, chocadas pelo falecimento de seus entes queridos e incapazes de reagir à exploração. Discutir o tema da morte deste modo tão descomprometido, vendo-

¹⁷⁸ IDEM, p. 85.

a apenas como negócio, levava interrogações à plateia, que impressionada pelo enunciado da peça (farsa trágica), ri involuntariamente da forma como os problemas são colocados por Timbira, o dono do empreendimento:

TIMBIRA – Ninguém. Fui o primeiro. A mulher tinha acabado de morrer. O embaixador estava na sala, fumando de piteira, o animal! Então calculei: bem, esse cara aqui é diplomata. Tem dinheiro pra chuchu e vai querer pra esposa um enterro alinhado.(...)

TIMBIRA – Espera lá! Ouve o resto! Tu, pensas que eu fui a outra pessoa da família? Não, senhor! Entrei direto e de sola no próprio viúvo. Mas quando eu falei num caixão bacana, de dez contos, o sujeito quase me come vivo. Pra encurtar conversa: encomendou um de oitocentos cruzeiros e olha lá! Caixão micha! (...) E, assim mesmo porque eu cantei aquela besta que só você vendo! Fracassei miseravelmente! Esses cartolas enchem¹⁷⁹

Esse descarte do corpo da esposa, sem a mínima compaixão, revelava não apenas o desgaste das relações conjugais do embaixador, mas outra atitude diante da morte dos entes queridos.

Banalizar um assunto tão temido quanto a morte, transformando-a em motivo de riso, faz do empenho do agente funerário em realizar bons negócios um dos pontos altos da peça, como no comentário a seguir:

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

TIMBIRA – Morreu?

¹⁷⁹ IDEM, pp. 63-64.

FUNCIONÁRIO – Se morreu? Está feito uma papa! Sabes o que é papa? Papinha?¹⁸⁰

O trágico atropelamento da moça recebeu uma caracterização de pantomima, cuja ironia serviu para amortizar a sensação de impotência diante da morte: o público ri nervosamente da descrição jocosa do funcionário, que naturalizou a interrupção da vida, como se isso não significasse um choque para a plateia.¹⁸¹

Esta peça trouxe alguma leveza diante das peças assustadoras de Nelson Rodrigues, ao discutir a questão da morte de uma forma peculiar, amalgamando num caldo cultural impressões daqueles encarregados de lidar com a morte, com a energia fervilhante das torcidas e das discussões acaloradas no jogo de bilhar das biroscas daquele bairro carioca, que o autor não identificou, mas que tem características suburbanas.

Bourdieu, ao estudar a questão da condição de classe e posição de classe, do ponto de vista da distinção entre os indivíduos, apoia-se em Max Weber, que trabalhou com a noção de prestígio social, pois não é o poder econômico a única marca das diferenças de classe, como se pode observar na passagem:

“Inúmeras propriedades de uma classe social provêm do fato de que seus membros se envolvem deliberada ou objetivamente em relações simbólicas com os indivíduos das outras classes, e com isso exprimem diferenças de situação e de posição segundo uma lógica sistemática, tendendo a transmutá-las em *distinções significantes*. É a independência relativa dos atos e procedimentos expressivos ou, por assim dizer, das *marcas de distinção*, graças às quais os sujeitos sociais exprimem, e ao

¹⁸⁰ IDEM, pp.64-65.

¹⁸¹ Esta constatação nasceu da exibição da peça *A Falecida*, patrocinada pela FIESP, e encenada em seu teatro em 2012, onde o público ria contemporaneamente das peripécias do agente funerário.

mesmo tempo constituem para si mesmos e para os outros, sua posição na estrutura social (...) ¹⁸²

Zulmira buscou prestígio social, através de símbolos de *status* que ela imaginou, importantes para destacá-la do grupo social à qual pertencia.

Para alcançar essas marcas de distinção, almejou ter um enterro de luxo, com um coche puxado por cavalos com penachos e caixão de madeira trabalhada, cetim branco em seu interior e alças de bronze, para acomodar-se confortavelmente. Para o preparo do corpo, antecipadamente foram adquiridas peças íntimas, um vestido cinzento e sapatos novos, conservados em naftalina contra os ataques de insetos. Todos estes, objetos de consumo representando simbolicamente seu distanciamento social, frente aos outros membros da classe popular da qual é originária.

Zulmira tinha vergonha de ir ao médico com sua única velha combinação remendada, mas fez questão de comprar uma nova, para vestir-se durante sua partida, preservando-a como um tesouro contra as baratas, que nesta altura já se firmaram como praga urbana, a assombrar os pequenos lares suburbanos. A naftalina era uma solução doméstica, para um problema de ordem sanitária da grande metrópole: a falta da rede de esgotos e o tratamento de dejetos, bem como o recolhimento de lixo nas áreas distantes do centro da cidade, proporcionava um ambiente propício à proliferação desses insetos, obrigando os moradores a propor soluções paliativas para exterminá-los.

Era grande a ansiedade em mostrar para as vizinhas que cuidarão da higienização do cadáver ¹⁸³ o quanto é diferente da prima, pois tinha seu corpo não corrompido,

¹⁸² BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.14.

¹⁸³ RODRIGUES, Cláudia e FRANCO, Maria da Conceição Vilela. O Corpo Morto e o Corpo do Morto entre a Colônia e Império in *História do Corpo no Brasil*/Mary Del Priore e Marcia Amantino (orgs). São Paulo: Ed. UNESP, 2011. A expressão *cadáver* só começa a ser utilizada em fins do século XIX, em substituição ao termo *defunto*, por associar o corpo de falecido à matéria que deveria ser descartada, separada do mundo dos vivos. Daí a instituição de cemitérios.

completo. Ela palpitava diante da ideia de que sua prima não pudesse fazer o mesmo, já que um de seus seios foi extirpado devido a um câncer.

O riso grotesco de Zulmira, diante da fatalidade dessa doença que acometeu a prima, é indicativo da única coisa que a vida ainda não lhe retirou e de que sua parente não dispõe. A possibilidade de morrer adequadamente. Esta ideia estava tão fixa em sua cabeça que ela não mediu esforços para conseguir o que queria.

Zulmira determinou que já era época de morrer, pois estava resfriada, e contra a opinião de seu velho médico, tinha sua saúde cada vez mais fragilizada pela tosse convulsiva e sanguinolenta. Mas antes de seu provável falecimento prematuro, ela instruiu sua mãe sobre o modo como queria ser vestida pelas vizinhas:

MÃE – Apanha. Esse. Pois é: minha filha era muito caprichosa. Tinha comprado um jogo completo, combinação, calcinha, tudo. Pegou o embrulho, enfiou nessa gaveta, pôs remédio de barata. E, ainda ontem, avisou: “Mamãe, quando eu morrer, já sabe, não se esqueça de minha combinação nova.”

VIZINHA – E o vestido é aquele mesmo?

MÃE – É, o cinzento. O sapato está na caixa.¹⁸⁴

Esse costume de banhar e vestir o morto, realizado pelas pessoas mais próximas, e o velório na própria casa da família, ainda é um costume arraigado em pequenas cidades brasileiras, em especial entre as pessoas mais pobres, pois muitos cemitérios dessas localidades ainda não possuem instalações que permitam velar os corpos e nem casas funerárias para prepará-los. Os rituais de morte brasileiros ainda guardavam costumes antigos, que remontavam o período colonial, onde só os mais abastados eram enterrados nas igrejas e aos desvalidos era usual depor os corpos em terra não consagrada.

Somente em 1820 surge uma lei de criação dos primeiros cemitérios, a fim de evitar os miasmas causadores de doenças, e as igrejas passaram a ser território interdito, para

¹⁸⁴ IDEM, p. 100.

sepultamento da maioria da população. Os primeiros cemitérios brasileiros foram inicialmente destinados aos escravos e pobres e só depois passaram a ser um lugar onde a burguesia e as famílias mais tradicionais poderiam registrar sua marca de poder.

Nelson Rodrigues não indicou nessa peça qual o cemitério que guardaria os despojos de Zulmira, de forma que não é possível realizar demais ilações concernentes ao tema do sepultamento na cidade do Rio de Janeiro. No entanto na peça *Boca de Ouro*, há referências sobre o Cemitério do Caju, onde o personagem enviou muitos desafetos assassinados. Originalmente, este campo santo era destinado aos escravos em 1831, mas em 1852 já recebia membros de camadas enriquecidas. Mais tarde, o Cemitério do Caju atenderia quase exclusivamente os moradores da zona norte da cidade do Rio de Janeiro.¹⁸⁵

A preocupação com o modo mais correto de morrer passou a minar as relações conjugais, pois o marido não se impressionava com os comentários da esposa, em torno de seu falecimento, provavelmente porque este assunto tinha virado tabu nos lares brasileiros. Não falar desse assunto era a melhor maneira de esquecer a finitude humana e o problema da separação definitiva dos casais e tudo que ela implicaria dentro de um lar humilde, onde a falta do trabalho da esposa como mantenedora do lar e do marido como provedor poderia colocar em xeque a sobrevivência do grupo familiar.

Porém, Zulmira tinha a solução para este impasse: a possibilidade de extorquir do amante o valor do orçamento pelos serviços funerários de primeira linha. Ela contava com a intervenção do marido para conseguir tal intento, sem levar em consideração o choque do esposo, por ter sido traído em plena sorveteria, lugar que o casal frequentou dias atrás.

Este toque de pantomima é bastante caro a Nelson Rodrigues, que descreveu o primeiro encontro dos amantes no banheiro daquele estabelecimento, enquanto o marido chupava despreocupadamente um sorvete, à espera de Zulmira, sem imaginar o motivo da demora da esposa.

O dramaturgo trabalha a ideia da traição conjugal de uma forma diversa de suas outras peças: sem sangue ou vingança, mas apenas um negócio a ser tratado por um homem

¹⁸⁵ <http://www.bairrodcaju.com/pag2.htm>.

rico, que paga pelo silêncio do pobre esposo. As questões da moralidade cristã, que via a fidelidade como obrigação conjugal, aqui era questionada, pois bastaria o uso do dinheiro para limpar as consciências culpadas, pensamento que questionava a hipocrisia que se adensava nas relações sociais, diante do tema do matrimônio.

O marido, humilhado, cumpriu a promessa e obteve o dinheiro. Mas ele se vingou do único modo que efetivamente feriria a esposa, enterrando-a no caixão mais barato (de quatrocentos cruzeiros, enquanto o orçamento cotado por ela era de trinta e seis mil cruzeiros). Somente os rapazes da funerária compareceram ao cemitério, ao passo que o marido seguiu para o clássico jogo do Vasco X Fluminense, distribuindo em seguida todo o dinheiro do velório para uma torcida em polvorosa.

Na cena final, ele caiu de joelhos em lágrimas. Chorava por quê? Pela ausência de perspectiva, pela frustração do casamento, pela falta de horizonte de uma vida sem futuro? Qual será seu dia seguinte? Beber, jogar sinuca, discutir futebol, encontrar um bico para fazer e sobreviver no subúrbio, aos trancos e barrancos, sem esposa para cuidar da comida e de sua roupa, sem um consolo ao final do dia, após uma jornada de sacrifícios?

Nelson Rodrigues não respondeu a isso, pois o importante era demonstrar a fragilidade das relações conjugais, em que um casal, convivendo sob o mesmo teto, está envolvido com problemas exclusivamente particulares, que não podiam ser compartilhados num ambiente doméstico. Cada um vivia num mundo à parte e era impossível ao indivíduo experimentar a alteridade.

Esta é mais uma fábula inventada por Nelson Rodrigues, que confessou em seus fragmentos de memória¹⁸⁶ sentir uma predileção por esta peça, pois desde pequeno sempre freqüentou velórios, admirado com a beleza dos objetos sacros, em composição com o comportamento enlutado das pessoas, elementos estes recuperados mnemonicamente pelo autor e que serviram de base à criação desse texto, que trabalhou o tema da família nuclear, sem filhos, pobre e suburbana, cuja mulher queria morrer para conseguir espaço social e um marido que só queria viver um cotidiano que

¹⁸⁶ RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

lhe permitisse sobreviver ao vexame da miséria, apoiando-se no futebol como válvula de escape, ópio do povo sofrido que buscava alguma diversão como consolo.

Este casal sem filhos colocou um ponto final à sua agonia, pois não havia herdeiros para repetir o papel social que lhes foi atribuído, onde a coabitação é só um apoio contra as agruras da vida.

A peça *A Falecida* revelou a veia humorística de Nelson Rodrigues, que nos trabalhos teatrais anteriores não havia encontrado espaço cênico para desenvolver-se, pois as rubricas de seus textos anteriores, mesmo trágicos, traziam elementos de ironia, saboreadas apenas pelo leitor e não alcançadas pelo espectador concentrado em deslindar a trama levada ao palco.

O humor negro adotado como desdobramento para reforçar o caráter trágico dos enredos criados pós 1950 oferecia à plateia motivos para rir de sua própria tragédia pessoal, ali canalizada pelo movimento do palco, onde as falas e atos construíram modos de solucionar problemas afetivos e de sociabilidade, ofertando alternativas que deveriam ficar propriamente no terreno do pensamento, e não no gesto concreto do assassinato, suicídio ou agressão física.

Na peça *Viúva, Porém Honesta*¹⁸⁷ de 1957, Nelson Rodrigues entregou-se ao humor negro e ao chiste, para discutir o comportamento sexual de uma mulher que perdeu o marido e não conseguia mais relacionar-se com ninguém. Seu pai, dono de um jornal, observava que sua filha tinha uma obsessão: não se sentava nunca e ele queria entender o que a levava a agir assim.

Para isso, contratou alguns profissionais das mais diversas áreas, que talvez conseguissem corrigir este estranho modo de reagir à viuvez: um psicanalista, um otorrino, uma ex-cocote e também o senhor Diabo da Fonseca, que não foi convidado, mas sentiu o cheiro de viúva no ar.

Ao solicitar a opinião de Dr. Lupicínio, o psicanalista, o pai recebeu a seguinte resposta, emanada da má vontade do dramaturgo em relação a esses profissionais, sempre

¹⁸⁷ RODRIGUES, Nelson. *Viúva, Porém Honesta in Teatro Completo*. Vol. I: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

indicados pelos seus críticos, que enxergavam problemas de ordem psiquiátrica em sua conduta artística:

DR. LUPICÍNIO – O doente fala, eu calo. O doente paga, eu nem pio. Aliás, cobro meu silêncio pelo taxímetro (*exibe o taxímetro*)

DIABO DA FONSECA – Que mamata!

DR. LUPICÍNIO – Sua filha está morrendo. Muito bem. Ela entra com uma angústia braba e eu com um divã macio. Eis a minha contribuição: o divã. (...)

DR. LUPICÍNIO – Não posso. Aliás, nunca falei tanto e já me sinto um traidor da psicanálise. Não me peça mais que o divã.¹⁸⁸

O uso da ironia e do humor negro passou a ser instrumento da crítica social corrosiva de Nelson Rodrigues; estas censuras veladas, quase beirando à ofensa, foram travestidas em chistes, alvo de estudos de Freud, que explicou como eles poderiam assumir um caráter hostil:

“(...) A hostilidade brutal, proibida por lei, foi substituída pela invectiva verbal; um melhor conhecimento da interconexão dos impulsos humanos está cada vez nos roubando (...) a capacidade de nos zangarmos com quem quer que se intrometa em nosso caminho (...) Um chiste nos permite explorar no inimigo algo de ridículo que não poderíamos tratar aberta ou conscientemente, devido a obstáculos no caminho; ainda uma vez, o chiste evitará as restrições e abrirá fontes de prazer que se tinham tornado inacessíveis”.¹⁸⁹

¹⁸⁸ IDEM, p. 226.

¹⁸⁹ FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a Sua Relação com o Inconsciente* (1905). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 102.

E é com o apoio da análise freudiana que podemos entender a crítica ácida em relação ao médico otorrino que também participou do encontro e identificado pelo nome de Dr. Sanatório, para corroborar a descrença de Nelson em relação ao trabalho dos médicos, que, diga-se de passagem, tiveram presença constante na trajetória de vida do escritor, imerso em inúmeros problemas de saúde:

DR. SANATÓRIO – O médico precisa ser barrigudo – infunde respeito, confiança! A barriga impressiona os maridos. Mas pesa!¹⁹⁰

DR. SANATÓRIO – Com licença. Vou recolocar a barriga para maior dignidade do meu pronunciamento. (*repõe a barriga e, ao mesmo tempo, vai falando*) Meus concidadãos, esse problema de “viuvez inconsolável” é meio relativo. A última viúva que eu conheci fez o seguinte: saiu do cemitério chupando chicabom. Diga-se que fazia um calor brabíssimo. Mas enfim, sua filha está mesmo inconsolável e eu pergunto: ela já fez a radiografia dos dentes?¹⁹¹

Philippe Ariès, ao analisar a forma como a morte é encarada hoje em dia nas sociedades capitalistas, percebeu uma tendência a nos livrarmos dos signos indicativos de tristeza, através do choro e gritos convulsos, substituindo-os por uma postura comedida, em que falar do assunto virou tabu, sendo preciso expurgar qualquer sentimento de perda, apagando os vestígios de dor, para seguir com a vida cotidiana, seja tomando sorvete, seja indo a um jogo de futebol, como no caso de *A Falecida*.

Daí a incompreensão pelo luto, que obrigava a viúva a torturar seu próprio corpo, confrangendo pernas e coluna vertebral, não descansando nunca, pela auto-imposição do castigo de não sentar-se jamais, especialmente em público. Esta posição de descanso era incompatível com o sofrimento de uma viúva, preocupada em demonstrar publicamente sua dor. O pai da moça, antenado aos novos tempos, considera absurda esta atitude diante da morte. É preciso que a filha se livre dos signos indicativos da

¹⁹⁰ IDEM, nota 187, p.224.

¹⁹¹ IDEM, p. 226.

viuvez, para conseguir entabular um novo relacionamento conjugal, que o livre deste fardo.

O modo de apresentação da figura do médico, preocupado em impostar a voz para legitimar seu discurso, e ter a palavra definitiva diante de qualquer quadro de doença, acrescentou mais um elemento para completar a caricatura do personagem. Freud também opinou sobre o uso deste recurso tragicômico:

“A caricatura, como se sabe, leva a cabo a degradação ao enfatizar, na impressão geral fornecida pelo objeto eminente, um único traço que é, em si mesmo, cômico, embora passe despercebido quando considerado apenas no quadro geral.”¹⁹²

A incorporação do discurso da medicalização vivenciada pela sociedade do século XIX aqui no Brasil ofereceu um novo estatuto à figura do doutor, cujos diagnósticos não podem ser questionados por leigos da fisiologia e psiquismo humanos, pois cabe a eles garantir a saúde dos cidadãos produtivos.

Os símbolos de distinção social reconhecidos no jaleco branco, estetoscópio como paramento, valise de instrumentos e medicamentos, consultórios equipados com móveis e objetos destinados aos exames físicos, fichas e resultados de exames arquivados em local apropriado, postura estudada de distanciamento e interesse profissional são elementos de identificação da posição social desses profissionais da saúde. Nelson nega a esses símbolos de *status social*, ridicularizando todos os médicos que aparecem em suas peças teatrais.

Nelson Rodrigues, doente dos pulmões, estômago, olhos e demais processos dolorosos, encontrou-se muitas vezes refém de cuidados médicos, propiciadores do isolamento e solidão no sanatório de Campos de Jordão onde foi internado duas vezes, ou no pós-operatório em sua casa, quando passou por uma intervenção cirúrgica. É provável que estes momentos de recolhimento tenham alimentado sua aleivosia em relação aos personagens médicos que atravessam suas peças, fazendo de seu momento de criação

¹⁹² IDEM, nota 189, p. 188.

artística um escape para seu sofrimento físico, incriminando a figura do médico. Na maioria, são caracterizados como criaturas sórdidas, ciosas de seu título acadêmico, mas contaminadores da relação ética que deveria ter com suas pacientes, como no caso dos doutores convidados para solucionar o problema da filha do dono do jornal.

No desenrolar da trama, Nelson Rodrigues chamou ao palco um novo personagem, Dr. Lambreta, que levantou nova hipótese sobre o problema que, em sua visão, era de ordem sexual ligada à boca da paciente, satiricamente revelando a pulsão de um desejo:

DR. LAMBRETA – Garganta, língua, gengivas vermelhinhas como romã... Madame, essa menina tem razão em não querer abrir a boca... Uma boca aberta é meio ginecológica, madame... Afinal, o dentista acaba sendo ginecologista (*espantado*) Mas vejam só!¹⁹³

Dr. Sanatório parece concordar quando se refere à necessidade de tirar uma radiografia dos dentes da paciente, para entender seu comportamento, revelando ao mesmo tempo uma fixação de Nelson Rodrigues por esta zona erógena que é a boca. Se a referência aos seios, nádegas ou genitais era proibida pela censura federal, a boca poderia ser alvo para discutir a sexualidade da personagem.

A implicância de Nelson em relação aos médicos é evidente, pois em suas peças sempre que a personagem precisa consultar um médico, este é visto como um perturbado mental, como no assassinato da adolescente em *Valsa nº 6*; o clínico que aceitou deitar-se com a filha de “Seu Noronha” de *Os Sete Gatinhos*, desde que ela cuspiasse na sua cara; ou aquele que fez o aborto em *Perdoa-me por me Traíres* e que tratava a paciente com negligência e depois com irritação diante de um possível óbito que comprometeria seu negócio de “fazedor de anjos”, todos eles representando um perigo para as jovens que se dispunham a ficar sozinhas durante uma consulta com estes assassinos, tarados e carniceiros, no caso destes exemplos tratados.

¹⁹³ IDEM, nota 187, p. 240. Interessante a alcunha deste personagem, em especial porque se refere a um veículo de duas rodas, popular no fim da década de 1950 e início dos 60, em que as moças se acomodavam, ou com as pernas unidas sobre um apoio à frente do motorista ou montadas na parte traseira, agarradas ao mesmo. De qualquer forma, do modo como Nelson Rodrigues reagia à exposição do corpo feminino em público, não deixa de haver um componente erótico na escolha deste nome.

Para provocar mais discussão, surgiu Diabo da Fonseca, que apresentou uma carteirinha legitimando sua profissão: *Belzebu*, que aparecia tão logo sentisse o cheiro de viúva nova, de 24 horas. Ele tinha um desejo: encontrar uma viúva que fosse honesta. Todos riem e acham isto impossível. Ao final da peça, Ivonete é induzida a conseguir um amante, cabendo a ele profetizar:

DIABO DA FONSECA - Declaro-vos amantes, até segunda ordem.
 (...) Meus filhos, na união de um homem e de uma mulher, o que interessa não é a cama, não é o quarto, não é a sala, e sim o banheiro.
 “O banheiro” disse eu e repito. (...)

DIABO DA FONSECA – Pergunto: qual é o único cômodo metafísico da casa? O banheiro! Sim, meus caros amantes: o banheiro tem um trono, no uso do qual o homem vira um “Rei Lear”. E digo mais: o banheiro é tão importante que é nele que morre o amor.(...) 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!¹⁹⁴

De fato, este cômodo da casa teve presença em várias peças de Nelson Rodrigues, para nuançar o caráter escatológico de muitas situações criadas pela convivência familiar, pois o banheiro, lugar destinado às funções excretórias e higiene corporal, guardava um significado negativo para o autor, já que o possível toque em áreas erógenas do corpo era recoberto pela ideia do pecado.

Associar as pulsões da carne à obra de satanás é um velho chavão das igrejas cristãs¹⁹⁵, mas fazer o diabo opinar sobre os horrores da convivência familiar é indício do que Nelson achava do casamento, pois ele mesmo já anunciou em outros escritos a frase lapidar: *a coabitação, eis o inferno*.

¹⁹⁴ IDEM, pp. 261-262.

¹⁹⁵ OLIVEIRA, Anderson José Machado de Oliveira. *Corpo e Santidade na América Portuguesa in História do Corpo no Brasil*. São Paulo> Unesp, 2011.

O cotidiano assim circunscrito ao lugar onde os excrementos são lançados fora, e tudo que desagradável há neste processo, revela o que Nelson pensava da família nuclear naquele período histórico, e como, em sua concepção, a invenção de amor romântico, propagandeado desde o século XVIII na Europa, não conseguia sobreviver a estas necessidades humanas.¹⁹⁶ É como se as funções excretórias mostrassem a podridão humana, registro desagradável que o autor gostaria de expurgar, mas que, a título de provocação, levou ao palco.

O argumento da peça está vinculado a uma típica família burguesa, onde o tema da viuvez colocava em risco sua reprodução enquanto instituição, pois a esposa levou com seriedade a ideia da fidelidade, como base da formação familiar. D’Incao reafirma esta postura, quando explica que:

“Por família burguesa estamos entendendo aquela que nasceu com a burguesia e que vai em seguida, com o tempo, caracterizar-se por um certo conjunto de valores, que vão do amor entre os cônjuges, a maternidade, o cultivo da mãe como um ser especial e do pai como responsável pelo bem-estar e educação dos filhos.”¹⁹⁷

Por outro lado, Maria Helena Bueno Trigo, em seu artigo sobre Amor e Casamento no século XX, faz a seguinte consideração:

“As primeiras décadas deste século, época de transição de valores, assistem a passagem da estrutura patriarcal para uma nova ordem econômica e social, onde as ideologias de cunho individualista marcam sua presença. (...) à primeira vista, parece impossível conciliar amor e casamento... Ao inscrever-se aos limites do

¹⁹⁶ D’INCAO, Maria Ângela (org). *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1989, p. 10.

¹⁹⁷ IDEM, p.10.

matrimônio, o amor é dessexualizado, ou pelo menos direcionado para a reprodução”.¹⁹⁸

No caso desta viúva, não foi possível completar o papel que lhe cabia, pois perdeu o marido prematuramente, obrigando seu pai a pensar numa forma de reconduzi-la ao *script* a que as moças dos anos 50 precisavam adequar-se: um novo casamento retiraria de suas mãos a obrigação de cuidar da filha, ao mesmo tempo que acabaria com os comentários dos vizinhos e parentela, que viam sua viuvez como uma porta para a licenciosidade.

Assim, observa-se que Nelson Rodrigues reenquadra seu tema da família, dentro de moldes tipicamente burgueses, onde o papel de esposa deveria ser retomado, para preservar o ambiente de domesticidade necessário à constituição de um novo núcleo familiar. Na década de 1940 e início dos 50, Nelson Rodrigues calcou sua dramaturgia nos resquícios patriarcais ainda existentes na família brasileira, onde a figura paterna era impositiva e a materna fragilizada pela opressão do companheiro e filhos.

No entanto, no fim dos anos de 1950 e início dos 60, Nelson Rodrigues derivou sua preocupação com o tema das relações familiares para núcleos de características burguesas, que apresentam quadros de tensão diversos dos projetados anteriormente, para observar mais de perto as mudanças de comportamento social, que particularmente o chocam, como podemos observar em suas crônicas que percorrem este período histórico.

Nelson Rodrigues estava desconfortável com o rumo das relações humanas, neste período histórico, no que tange à moralidade, aos bons costumes, à obediência, ao decoro, se autointitulando *O Reacionário*, para expressar sua indignação diante de uma juventude que pregava o amor livre e a libertação das amarras que o sistema capitalista e a família impunham.

Em 1957, a peça *Perdoa-me por me traíres*¹⁹⁹ causou protestos em sua primeira apresentação, por parte do público masculino que retirou à força suas mulheres da

¹⁹⁸ TRIGO, Maria Helena Bueno. **Amor e Casamento no Século XX** in *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p.88.

plateia, mobilizando também grupos religiosos como a Liga das Senhoras Católicas de Santos, que se manifestaram através de um abaixo-assinado cobrando, das autoridades, providências quanto à sua censura, em todo território nacional. O dramaturgo estava presente na *première*, chegando a protagonizar uma cena de enfrentamento físico com alguns espectadores, tomados de uma histeria só compreensível quando nos debruçamos sobre os temas ali presentes, como a traição feminina, o aborto, a prostituição de menores, a pedofilia, as relações amorosas interparentais, que certamente não serviriam de mote para propiciar discussões à mesa de jantar.

Os casais que naquele dia dirigiram-se ao teatro em busca de recreação encontraram relações familiares envenenadas pela desconfiança e traição, sendo o ambiente doméstico palco de disputa entre irmãos, pelo amor da esposa de um deles.

Este mal-estar provocado pela obra, vai ao encontro da opinião de Nelson Rodrigues, com relação ao papel social do teatro, que deve provocar na plateia sensações desagradáveis, mas apropriadas para estimular polêmica. O teatro não é lugar de diversão, mas de desconcerto, cozido num caldeirão de fortes emoções, ódio, revolta e ausência de misericórdia. O mundo está mudando e o esgarçamento das relações humanas é cada vez mais evidente. Não resta mais compaixão, a família está se autodestruindo.

É por isso que a peça se inicia numa clínica clandestina de abortos, sendo a vida inocente descartada como lixo. Duas jovens de classe média procuravam ajuda porque uma delas, inadvertidamente, engravidou. Estas jovens burlaram a vigilância dos parentes e gazetaram as aulas, para oferecer seus jovens corpos à distração de velhos políticos, no *rendez-vous* de Mme. Luba. Como protótipos de *belles de jour* adolescentes, faziam parte de famílias de origem burguesa, que queriam buscar prazeres e emoções negados por uma vida pacata²⁰⁰. Um exemplo disto é o encontro de Glorinha com Dr. Jubileu (de novo a repetição de nomes, já utilizados em outras peças), que possuía uma tara que ele só conseguia realizar no bordel de Madame Luba:

¹⁹⁹ RODRIGUES, Nelson. *Perdoa-me Traíres in Teatro Completo*. Vol 3: Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

²⁰⁰ Belle de Jour, filme de 1967, de Luis Buñuel, conta a história de uma esposa de médico que oferecia seu corpo durante o dia, para outros homens. O que a movia não era o dinheiro, mas a busca de novas sensações. Não fosse o espaço de 10 anos entre as obras (*Perdoa-me...* - 1957 e *Belle de Jour* - 1967), poderíamos até perceber algumas correspondências.

GLORINHA – Sujo, indecente!

DR. JUBILEU – Escuta: eu te falo de longe, não me aproximo, juro! Não toco em ti! Já sei o que te assusta: são essas coisas que eu digo, não é? (...)

DR. JUBILEU – Mas olha; essa coisa que eu falo é um simples ponto de Física, compreendeste? Eu tenho que dizer um ponto de Física ou não sou homem, não sou nada! Na minha casa eu não posso fazer isso... (*arquejante*) Um ponto de Física... Mas se não quiseres ouvir, tu tapas os ouvidos, pronto! (*quer aproximar de Glorinha mas esta ameaça-o*)

GLORINHA – Não venha que eu grito!²⁰¹

A recuperação de uma lembrança de seu cotidiano escolar, travestida em perversão adulta, onde a relação mestre-discípulo se associa freudianamente com a questão infância e sexo, obriga Nelson Rodrigues a tocar nos melindres do tabu que vê a criança inocente e desprovida de pulsões nesta área da psique humana. A presença da jovem serve apenas como um gatilho de memória, que irá proporcionar um retorno agradável ao frescor de sua adolescência. A velhice solitária se contrapõe novamente à juventude sem preocupações.

Tocar no ponto delicado do aborto, tão contestado pela Igreja Católica e pelo Decreto-lei 2.848/1940 incluso no Código Penal Brasileiro vigente em 1957²⁰², que criminaliza esta prática, acrescenta à peça de Nelson Rodrigues, mais um tema-tabu para os espectadores, preocupados com a ideia de resguardar suas filhas dos perigos de uma gravidez indesejada.

A amiga de Glorinha faleceu, devido às más condições oferecidas na clínica de aborto clandestina, mas o remorso pela cumplicidade não a tocou; ela volta para casa

²⁰¹ IDEM, p. 135.

²⁰² O Código Penal Brasileiro é de 1940 e passou por uma reforma em sua parte geral em 1984, notadamente no que tange à questão do aborto. A prática voluntária do procedimento ou o auto-aborto ainda é considerado crime pelas leis brasileiras (artigo 124).

simulando não saber notícias de sua parceira, indicando um novo grau de sensibilidade em relação à amizade, que apareceu como item descartável, já que perpassou por uma relação comercial, em que as trocas só ocorreram em função das visitas ao bordel, para adquirir dinheiro e novas emoções.

Ao voltar para casa, Glorinha encontra-se com tia Odete, que é assim descrita pela rubrica do dramaturgo:

*(...) Senhora taciturna, rosto inescrutável. De vez em quando ela pronuncia uma breve frase, sempre a mesma. Vive fazendo interminável viagem pelos cômodos da casa. Não se senta nunca.*²⁰³

TIA ODETE *(na sua doçura triste)* – Está na hora da homeopatia! *(e passa adiante, mas na sua ausência, sua sombra é projetada no fundo do palco)*²⁰⁴

Esta repetição dos mesmos gestos cotidianos, que a força a seguir um percurso inalterado pelos cômodos da casa, como se estivesse num beco sem saída, utilizando como muletas psicológicas, remédios não agressivos, para oferecer algum conforto a qualquer gênero de problemas que se apresentam, e esta obsessão de Nelson, em não oferecer descanso às suas mulheres de meia idade (não se senta nunca) revela como o lar passa a ser prisão.

Tio Raul esconde um grande segredo, que é a paixão que sentia pela cunhada, que foi forçada por ele, guardião da moral familiar, a beber veneno, para esconder uma suposta traição. O ciúme do esposo ofereceu pistas sutis, mas comprometedoras, do comportamento de Judite. As provas de culpa são assim expostas:

²⁰³ IDEM, p. 145.

²⁰⁴ IDEM, p. 167.

GILBERTO (*para Judite*) (...) Durante dois anos, todo o santo dia, o banho em comum era sagrado! E, de repente, Raul, vê só: de repente ela começa a ter vergonha de mim, pudor, Raul! Cortou o nosso banho – o banho que, durante dois anos, fora exigência dela mesma. Raul, dela própria! (*violento*) Isso queria dizer o quê? Mas claro: a mulher que passa a ter pudor do marido é porque tem outro, porque arranjou um amante! Ou não é?²⁰⁵

O marido não levou em conta o desgaste das relações amorosas, ao repetir os itinerários afetivos, sem variação, invalidando a surpresa do encontro. O marido afirmava sentir uma saudade tremenda de Judite, a ponto de querer largar o expediente e voar para casa, na concepção de que “a verdadeira lua de mel não acaba”. O argumento de que os afazeres domésticos a deixavam indisposta não convencia o esposo, desconfiado das horas mortas do dia, em que a esposa poderia buscar novos divertimentos, negando a ele seu direito de marido. Os indícios da traição feminina começaram a ser decodificados pelo esposo.

A violência começou a fazer parte da rotina do casal, pois ele acaba espancando a mulher sempre que desconfia de sua infidelidade. O marido buscou ajuda justo no inimigo em pele de cordeiro, ou seja, seu irmão, que sentia forte atração pela sua esposa. Inocentemente, ele se oferece em sacrifício, confessando estar enlouquecendo pois,

GILBERTO (*estende para o irmão as duas mãos crispadas*) – E se eu te disser que estou doente? (*segurando o irmão*) Raul, não posso ficar entregue a mim mesmo, porque, te juro, sou capaz de matar minha mulher e de me matar. (*com um ricto de louco*) Ainda agora tive a sensação de que as mesas da casa, as mesas, vinham me estrangular! (*aperta a cabeça*) E minha

²⁰⁵ IDEM, p. 154.

cabeça? São obscenos os miolos da minha cabeça! Eu olho e vejo os amantes de minha mulher (*aponta as paredes*) Os amantes escorrendo como água nas paredes infiltradas...²⁰⁶

Em relação aos crimes passionais que utilizavam o recurso jurídico de defesa da honra, a Folha de S.Paulo, na página eletrônica “Para Entender Direito”, realiza a seguinte consideração:

“Nosso antigo Código Penal (que vigorou entre 1890 e 1940) previa em seu artigo 27 que se excluía a ilicitude dos atos cometidos por aquelas pessoas que “*se acharem em estado de completa privação de sentidos e de inteligencia no acto de commetter o crime*”. Basicamente ele estava dizendo que não era considerada criminosa a pessoa que cometesse um crime quando estava em um estado emocional alterado. Era esse artigo que alguns juristas usavam para justificar a legítima defesa da honra. Mas reparem que, em nenhum momento, ele está dizendo que a pessoa pode matar o(a) parceiro(a) que está traindo. Isso era interpretação desses juristas.”²⁰⁷

O marido, depois de passar um tempo na clínica psiquiátrica, retornou para casa e seu irmão explicou que colocou um detetive particular para sondar a esposa, constatando realmente uma traição. Porém esta informação não o abalou, ao contrário, informou à família que Judite era inocente porque “*a adúltera é mais pura porque está salva do desejo que apodrecia nela*”, enunciando a famosa frase que dá título à peça “*Perdoame por me traíres*”.

A conclusão do marido obviamente scandalizou a família (e a plateia), que não via outra alternativa de manter a dignidade senão reinterná-lo e esconder essa ideia subversiva segundo a qual já que ninguém ama ninguém, é preciso trair sempre, na esperança do amor impossível. Esta liberdade em relação ao amor não caberia nessa família burguesa.

²⁰⁶ IDEM, p. 155.

²⁰⁷ <http://direito.folha.uol.com.br/1/post/2011/2/cime-traio-e-legtima-defesa-da-honra.html>

Mas Tio Raul tinha outros planos em relação a Judite, pois seria inimaginável colocar em risco a honra da família, adotando-se como solução particular o suicídio: a vítima seria obrigada a beber veneno, para sufocar qualquer escândalo social. De acordo com Shorter, Tio Raul reagiu perfeitamente quando se tratou de proteger a família, já que,

“A família tradicional era muito mais uma unidade produtiva e reprodutiva do que uma unidade emocional. Era um mecanismo destinado a transmitir patrimônio e posição social de geração em geração (...) Depois as prioridades se inverteram. Os laços com o mundo exterior enfraqueceram e os laços se ligavam aos membros da família, uns aos outros reforçam-se. Foi erigido um escudo de privacidade para proteger a intimidade do lar da intrusão de estranhos. E a família nuclear nasceu ao abrigo da domesticidade.”²⁰⁸

O ninho foi preservado, ninguém precisava saber que Tio Raul, na verdade, forçou Judite a matar-se, por sentir ciúme da cunhada, e mais um segredo acabou sendo soterrado na família. Glorinha, a filha, foi criada e educada pelo tio, para ficar no lugar da mãe. Quando ele descobriu que a jovem se prostituía no mesmo lugar em que ele buscava prazeres, não teve dúvidas: confessando seu amor à sobrinha, propôs um duplo suicídio. O que ele não contava é que Glorinha fosse muito mais prática, pois serviu o veneno, mas não tomou sua dose:

TIO RAUL – Glorinha, eu te criei para mim. Dia e noite, eu te criei para mim! Morre pensando que eu te criei para mim!(...)

(Na sua ferocidade, Glorinha atira-lhe no rosto o conteúdo do copo) (...)

GLORINHA *(discando, em seu desespero)* – Pola Negri! Sou eu, Pola Negri! /Glorinha! Bem obrigada. Olha: eu vou sim,

²⁰⁸ SHORTER, Edward. *A Formação da Família Moderna*. Lisboa: Terramar, 1975, p.11.

avisa à Madame e ao deputado que eu vou. Meu tio... não se opõe... concorda... de forma que está tudo azul. *Bye, Bye.*²⁰⁹

Glorinha age de acordo com os novos tempos, cujos desejos e necessidades se sobrepõem, contraditoriamente, às relações afetivas cultivadas no seio da família burguesa, pois deseja romper com o poder do provedor, para entregar-se aos prazeres mundanos oferecidos por uma sociedade de consumo que está se fortalecendo.

A cena anterior representa o rompimento da juventude em relação aos velhos padrões estabelecidos pela família do início de século XX: o desejo de liberdade, estampado nos anúncios das revistas ou nas telas de cinema agregam-se à novas práticas sociais e formas de sociabilidade que vão adquirir espaço na década de 1960 na Europa e Estados Unidos, espalhando-se por contágio na América Latina: o movimento estudantil e os trabalhadores gritam novas exigências nas ruas.

Nelson Rodrigues, em suas crônicas diárias, revelou escândalo pela insensatez da juventude, na saborosa descrição da figura da estagiária que frequentava as redações dos jornais em que ele prestava serviço, arrastando chinelos, com os pés sujos, cabelos revoltos e desinibição no trato com o entrevistado, satiricamente comentando os telefonemas que uma delas fez, para a casa de um homem agonizante. Mesmo informada da morte do cidadão, continuou pedindo sua opinião.²¹⁰

É de rir culposamente²¹¹, quando lemos crônicas sobre algumas manifestações estudantis dos anos de 1960 descritas por Nelson Rodrigues, que se diz horrorizado diante de cenas como a do líder da UNE, que solicita que todos se sentem no meio da

²⁰⁹ IDEM, nota 199, p.179.

²¹⁰ RODRIGUES, Nelson. **Fazer ou Não Fazer Psicanálise de Grupo** in *O Reacionário Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

²¹¹ À título de *mea-culpa*, é preciso considerar o senso de humor historicamente determinado da historiadora, pois Nelson Rodrigues está se referindo a um assunto sério, a Passeata dos Cem Mil (O Globo, 11/02/1969).

passateira *porque estão cansados*. Na visão dele, o evento quase virou um “piquenique”.²¹²

A alcunha de reacionário é encampada pelo autor, que faz questão de demonstrar sua aversão aos novos tempos e à falta de visão desta juventude em relação ao Brasil de fins da década de 1960. Porém, este lado ranzinza do autor escondia o medo da mudança, o desespero por apegar-se às tradições familiares de sua parentela, ao perceber os valores familiares se desmoronando feito um castelo de cartas.

Na peça escrita em 1958, *Os Sete Gatinhos*²¹³, a família suburbana passa a ser a caixa de ressonância de uma sociedade que está se hibridizando a uma cultura burguesa, de forma que não poupa seus membros do esforço de conseguir ascender socialmente, através do casamento da filha mais nova, que está sendo guardada como um tesouro, em um colégio interno. A ideia da manutenção da virgindade como trunfo para um enlace matrimonial rentável é suficiente para coordenar os sacrifícios das outras irmãs, responsáveis pela montagem do enxoval da consorte.

Para desenhar uma típica família do subúrbio carioca, Nelson Rodrigues propõe multiplicar o número de filhas, para demonstrar o nível de privação a que estão submetidas, as classes populares que precisam sobreviver às pressões da sociedade capitalista, que cada vez mais está se delineando em fins da década de 1950.

O desejo de ascensão é tão grande que Aurora, a mais velha, não resiste em declarar ao novo namorado o prestígio que o pai tem na Câmara dos Deputados, dando a impressão de uma importância que não existe, pois “Seu” Noronha tem a função de contínuo, ocupação esta que ele considera humilhante.

BIBELOT – Quer dizer um casca de ferida! (...)

²¹²RODRIGUES, Nelson. **Era um pesadelo com cem mil defuntos** in *O Reacionário Memórias e Confissões*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

²¹³RODRIGUES, Nelson. *Os Sete Gatinhos* in *Teatro Completo*. Vol. 3 Tragédias Cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

AURORA (*completando da frase anterior*) – Como meu pai nunca vi! E, lá na Câmara, não faz graça pra ninguém!

BIBELOT (*animado*) Vem cá: se teu pai trabalha na Câmara, talvez tenha influência... Quem sabe se teu pai não podia arranjar uma marreta pra eu voltar à P.E.? Lá ele é funcionário importante?²¹⁴

A ideia do compadrio e esquema de favores, ainda bastante forte no serviço público, mostrava que as nomeações e loteamento de cargos eram uma prática social bastante relevante aqui no Brasil e em especial na capital da república, como é o caso do Rio de Janeiro no período da escrita da peça.

Estas permanências inscritas na cultura brasileira foram sugeridas por Sérgio Buarque de Holanda, que escreveu seu *Visão do Paraíso* justamente em 1958, data em que a peça foi escrita. Apesar de seu tema estar ligado à colonização, mapeou no tempo os modos e costumes dos portugueses que, filtrados, foram se agregando na formação cultural dos brasileiros, particularmente no que tange ao modo de tratar a coisa pública²¹⁵. Daí a naturalidade de Bibelot ao querer se imiscuir na família do “Seu” Noronha, para, sem esforço ou concurso público, cavar uma vaga de destaque na Câmara dos Deputados.

Num momento de tensão familiar, uma das filhas o chama de contínuo, como se fosse um xingamento, pois competia a ele servir cafezinho e realizar serviços braçais, assumindo um papel de subserviência que lhe causava frustração. Os signos de distinção social também estigmatizavam este indivíduo sem qualificação profissional, rapidamente reconhecido pelo paletó puído, os sapatos gastos, as calças rotas, que são bem indicativas de sua posição na sociedade. Para o pai, o único lugar em que podia exercitar sua autoridade sem questionamento é sua casa, junto à família:

²¹⁴ IDEM, pp. 190-191.

²¹⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso – Os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

ARLETE (*estraçalhando, as letras*) – Contínuo, sim, contínuo!
Eu disse contínuo!

(*“Seu” Noronha ergue a mão para a nova bofetada. E, novamente, a mão fica no ar. Hilda corre, atraca-se, soluçando com o pai.*)

HILDA – Papai, eu tenho muita pena do senhor, ó papai!
(*desprende-se de “Seu” Noronha; vira-se para Arlete, grita*)
Não chame meu pai de contínuo!²¹⁶

Em sua casa, “Seu” Noronha emulava o papel de provedor, como deveria ocorrer numa família de classe média, por exemplo, onde o pai gerava uma cadeia de subordinação entre a esposa e filhos, por ser o responsável pela manutenção econômica do conjunto familiar. Mas sabemos que isso era apenas um verniz de idealização, que não tinha correspondência no cotidiano de “Seu” Noronha.

Uma das primeiras cenas da peça revela a figura de Bibelot, típico malandro carioca, que aborda Aurora num ponto de ônibus, demonstrando grande interesse quando ela fala sobre seu pai. O rapaz acha que a moça é ingênua e pode cair em suas garras, através de uma falsa história de que sua mulher está à beira da morte.

O encanto de Aurora pelo rapaz não a faz esquecer de sua missão pós-horário de trabalho, que é prostituir-se para obter dinheiro para a família, e ela é muito clara ao explicar isso para Bibelot. O dinheiro se sobrepõe ao prazer. Ela explica ao rapaz:

BIBELOT (*num meio riso sórdido*) – Hoje, ninguém dá bola pra virgindade!

AURORA – Não dá você, mas nós damos, ora que teoria! (*muda de tom*) Também o casamento de Maninha vai ser um estouro. Nem filha de Mattarazzo, compreendeu? Posso vender meu

²¹⁶ IDEM, nota 213, p. 205.

corpo, tal e coisa, mas o dinheirinho vai direto para o enxoval...
Eu fico só com o ordenado do emprego...²¹⁷

Uma noção enviesada de moralidade permite manter sua condição de irmã mais velha, preocupada em dar um bom casamento à caçula, considerando justo conspurcar o seu corpo, porém sem tocar nos valores primordiais que uma família deveria preservar, como aqui se observa:

AURORA – 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. (...) ²¹⁸

A personagem faz questão de demarcar os limites morais de suas atividades fora do ambiente doméstico, sugerindo valores burgueses de distinção social, pois ela está somente cumprindo seu papel de boa filha, não manchando a reputação familiar.

Porém, a jovem Silene frustrou o sonho de ascensão da família, ao ser expulsa do colégio interno, após matar a pauladas uma gata que havia acabado de parir sete gatinhos. A inocência da maternidade foi esmagada pela atitude grotesca da menina, especialmente porque sua raiva foi direcionada, para um pobre animal inocente e desprotegido.

Nelson Rodrigues não se priva de utilizar imagens grotescas para revelar uma situação-limite que é uma jovem de 15 anos descobrir-se grávida. A insanidade do ato recupera o terror do parto, sangue e morte rondando a mulher envolvida na geração da vida.

²¹⁷ IDEM, p. 195.

²¹⁸ IDEM, p. 194.

Horrorizado com a descoberta da perda de controle emocional da filha, e envergonhado com as palavras que o diretor da escola lhe dirigiu, especialmente no tocante à sua condição humilde de contínuo (como se esta constatação legitimasse o acontecido), o pai não tem outra alternativa senão solicitar a visita do médico da família, para confirmar o que nem em sonhos imaginava. Silene estava grávida de um vizinho do colégio, coincidentemente Bibelot, o malandro que assediou a mais velha de suas filhas. “Seu” Noronha reúne a família e pergunta:

“Sabe porque esta família ainda não apodreceu no meio da rua? (num só soluço) Porque havia uma virgem entre nós! O senhor não entende, ninguém entende. Mas Silene era virgem por nós, anjo por nós, menina por nós. (*feroz*). (*riso com desespero*). Nós podemos finalmente cheirar mal e apodrecer.”²¹⁹

Não há mais como alcançar um novo patamar social; os esforços coletivos não foram suficientes para resguardar a pureza de Silene, pois a ela foi destinado o papel redentor do núcleo familiar: a educação primorosa do colégio interno deveria encobrir as nódoas deixadas pela pobreza, apagando os registros de memória da privação, para conquistar um lugar ao sol, não só para ela, mas para todos que estavam ligados por laços de sangue a este passado sem esperança.

As irmãs eram trabalhadoras, levando as marcas da faina diária em seus corpos. Aurora sofria com o ônibus apinhado até o Grajaú, viajando em pé, pendurada em sua argola, como carne sendo levada do abatedouro. Ela sorria quando lhe perguntavam sobre sua forma de diversão e ela dizia, conformada, que era a “fila de ônibus”. Saía às cinco em ponto da autarquia, para cumprir sua dupla jornada de escriturária e prostituta.

Sua irmã Débora também trazia os estigmas corpóreos de um trabalho que lhe provocava *vastos calos nos pés*, provavelmente pelo uso de calçados baratos e sem conforto, que acrescentavam mais um detalhe desagradável em sua lida cotidiana. Mas ela parece momentaneamente esquecer desse incômodo, ao chegar com uma novidade:

²¹⁹ IDEM, p. 230.

“seu” Saul do bar a brindou com um cheque, que rapidamente foi apropriado por sua mãe, que nem sequer cogitou o motivo de tanta benemerência.

Arlete, uma das outras irmãs, a certa altura, adentrou ao palco de sutiã e anágua em plena cozinha e o pai, desconcertado com a naturalidade com que a filha expõe sua intimidade, chama sua atenção, perguntando que trajes eram aqueles e obtém como resposta um gesto insolente.

Hilda, a última filha, completando a reunião familiar, apresentou-se com as axilas ensaboadas, raspando-as com gilete, demonstrando naturalidade ao tornar público um costume que deveria ser praticado no âmbito da intimidade.

Esses registros da higiene pessoal sendo escancarados na frente do pai demonstravam que apesar de “Seu” Noronha desejar aparentar uma dinâmica familiar de cunho burguês, seu pequeno lar não dispunha de espaços internos, suficientes para permitir o exercício do pudor entre suas filhas. Elas circulavam pela casa sem considerar errado expor-se:

“Seu” Noronha (*sem ouvi-la*) – Nervoso, os colarinhos! Minhas filhas saem do banheiro enroladas na toalha! Mudam de roupa com a porta aberta! Vejo, aqui, a três por dois, minhas filhas nuas. Minto?²²⁰

O sentido de família que “Seu” Noronha tentava buscar vai ao encontro ao que Shorter (1975) indica, quando trata da modernidade desta instituição:

“A família nuclear é mais um estado de espírito do que um gênero particular de estrutura ou conjunto de disposições familiares... O que verdadeiramente distingue a família nuclear – mãe, pai e filhos – de outros modelos da vida familiar na sociedade ocidental é um sentido

²²⁰ IDEM, p. 205.

especial de solidariedade que separa a unidade doméstica da comunidade circundante.”²²¹

Apesar de a família de “Seu” Noronha viver na condição de pobreza, a solidariedade que unifica este grupo possui outro teor que não aquele burguês, elaborado por Shorter, pois não é a manutenção do bem-estar de cada um que mobiliza este grupo, mas a contribuição de todos, para salvaguardar a virgindade de Silene, enquanto moeda de troca para um casamento ideal, que salvasse a todos das condições de miserabilidade familiar.

Nelson Rodrigues, ao tratar da família popular, expressão de Claudia Fonseca (1989), não inseriu em seu texto a parentela que apoia, por vezes, este grupo, nos subúrbios ou na periferia dos grandes centros urbanos. A autora oferece pistas sobre a diferença que existe na intimidade do casal burguês, isolado entre as paredes de um lar resguardado dos espaços públicos e aquele oriundo das classes populares, que contam com uma rede de solidariedade dos vizinhos e demais parentes, para gerir as dificuldades na criação dos filhos.

Este estranhamento por que passou “Seu” Noronha, ao flagrar suas filhas semi-despidas circulando pela casa, sem respeitar sua condição de homem e pai, é curioso, pois podemos imaginar que as regras de comportamento moral adequado às moças da década de 1950 não lhes foram reveladas no seio familiar, por falta de espaço no layout da casa ou simplesmente porque os genitores não tiveram tempo nem oportunidade para lhes ensinar, como Claudia Fonseca identifica:

“A flexibilidade da unidade doméstica e as extensas redes de parentesco faziam com que a família nuclear raramente tivesse necessidade ou a oportunidade de cultivar a intimidade entre pai, mãe

²²¹ IDEM, nota 213, p. 221.

e filhos (...) As crianças eram redistribuídas pelos pais em lares substitutos (pobres) impedindo a formação da intimidade burguesa.”²²²

Mas não dispomos das reminiscências do passado destas meninas: Nelson Rodrigues não se preocupou com o aprofundamento psicológico das personagens, mas as apresentou imbuídas de um único espírito, o de preservar o núcleo familiar da abjeção no presente, para palmilhar um futuro de esperança, sentimento este soterrado pela gravidez indesejada da irmã. O próprio pai sentenciou:

“SEU” NORONHA (*sem ouvi-la*) – Qualquer vagabunda se casa. A filha de Tolentino, aqui do lado. Não se casou? Andava se esfregando em todo mundo e não se casou? Entrou na igreja, de véu e grinalda, que só vendo. Hoje, tem amantes, o diabo! (*triumfante*) Mas é casada, aí é que está! Casadíssima! E minhas filhas, não! (*furioso*) Por quê? (...)

“SEU” NORONHA (*sem ouvi-la*) – Agora vem o importante. Eu sempre senti que as meninas, aqui, eram marcadas e, ontem, eu finalmente soube por que vocês são umas perdidas! Isto é, soube de fonte limpa, batata! Quem me explicou tudinho (*enfático*) não mente!²²³

A falta de sorte, o olho gordo, a presença de espíritos obsessores atrapalhando a felicidade da família são explicativos para esse pai, que via os membros de seu clã patinar num pântano de problemas financeiros e afetivos, sem saída, sem possibilidades de ascensão social.

Nelson Rodrigues agregou a seus personagens com problemas financeiros ou amorosos a necessidade de buscar respostas para seus dilemas, não no esforço do trabalho, ou no

²²² FONSECA, Claudia. **Pais e Filhos na Família Popular no início do séc. XX** in *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Contexto. 1989, p. 104.

²²³ IDEM, nota 213, pp. 206-207.

apoio psicanalítico, mas em métodos não convencionais, como a cartomante (*A Falecida*), o jogo do bicho (*Boca de Ouro*), o espiritismo (*Os Sete Gatinhos*) ou até mesmo o diabo (*Viúva, Porém Honesta*).

O médico, que poderia ser o detentor de muitas respostas para os problemas de *Os Sete Gatinhos* aqui teve espaço somente porque oferecia seus serviços gratuitamente, sendo amigo da família, ao mesmo que é figurado como um velho libertino, convidado a usufruir do encontro carnal com uma das filhas. Nelson Rodrigues debochava mais uma vez da legitimidade do papel social do médico.

O choque pela descoberta de que o sacrifício fraterno não conseguiu salvar a última irmã de um destino de pobreza fez, então, o que mais se temia: esgarçou-se a trama da moralidade familiar pseudoburguesa, do amor filial e da obediência aos pais, para entramar-se outro enredo, onde a casa passava a tornar-se um prostíbulo.

Esta família popular não era mais aquela, burguesa, que tentou emular, mimetizando comportamentos sociais que não cabiam nas poucas paredes daquela casa: o espaço do privado tornou-se o espaço público do bordel, que podia ser frequentado por todo aquele que pudesse pagar pelos prazeres da carne. Pelo menos era esta a intenção do pai, ser pago pela vergonha de observar que nenhuma de suas filhas cumpriu o desejo que o obsedava: o da realização de um matrimônio honrado.

A mãe, por sua vez, não se enquadra naquela figura idealizada de anjo protetor que abre suas asas para defender sua cria diante da adversidade, cuidando, alimentando, vestindo dignamente seus filhos, e se esfalfando em trabalhos domésticos. A “Gorda”, era referenciada a um ser sexualizado, com desejos canalizados pelas figuras pornográficas que ela mesma desenhava nas paredes do banheiro, provocando indignação do marido. A repressão de seus instintos sexuais tornou-se mais forte quando o marido abraçou uma nova religião, que tolhia qualquer tentativa de trocas afetivas pelos esposos. Com o médico por testemunha, ele instigava D. Aracy a confessar seus pecadilhos:

“SEU” NORONHA (...) Quem foi que escreveu nomes feios no banheiro? (*triunfante*) Podem confessar, porque já começamos a apodrecer...)

D. ARACY Eu(...)

“SEU” NORONHA (*eufórico, para o médico*) – Tem varizes e um suor azedo! Mas explica, oh, Gorda, por que tu fazes desenhos obscenos no banheiro?

D. ARACY (*confusa e chorando*) – Não sei... Talvez porque eu quase não vou ao cinema, a um teatro, vivo tão só! E também porque (*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*para “Seu” Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então, eu ia ao banheiro, rabiscava e, depois apagava. Ontem é que eu me esqueci de apagar e...²²⁴

Este aparente desencaixe da figura da mãe, da dona de casa e da mulher, que aflorava nos momentos de frustração, revelou-se nessa passagem, em que o desejo de participar da vida urbana carioca que aflorava feericamente no fim dos anos de 1950 era ceifado pelas obrigações domésticas que a prendiam à família, incapaz de dar a ela condições financeiras para frequentar espaços de cultura legitimados socialmente, dentro da metrópole. Nelson Rodrigues descasca o verniz do modelo de mãe que a burguesia pintava e a classe média tomava como referencial do que é ter uma família estruturada e feliz.

As propagandas da revista *Readers Digest* deste período, consumidas pela classe média e absorvidas também por outros grupos sociais, por um processo de irradiação que depositava na periferia perfis de uma família harmoniosa, dentro de um mundo onde os eletrodomésticos reinavam como signos de prosperidade, tocavam também no desejo de consumo desta mãe oriunda da pobreza suburbana, invariavelmente frustrada por não freqüentar as lojas de departamentos.

A mãe então, no lugar de ser a consumidora, tornou-se nessa família popular a receptadora dos recursos financeiros promovidos pela exploração dos corpos de suas filhas, sem escândalo, mas com a certeza de garantir o sustento familiar, por meio dessa renda complementar. Isto permitia uma sobrevida financeira ao poder do pai, que se julgava o provedor.

²²⁴ IDEM, p. 230.

A tentativa de adotar os padrões de comportamento e moralidade burgueses publicizadas nas imagens de propaganda oferecidas pela cidade, incendiando desejos de consumo, quase sempre eram frustradas pelo pouco dinheiro obtido no emprego ou nos pequenos expedientes de sobrevivência do qual os habitantes dos subúrbios eram mestres.

O pai, em sua representação de macho mantenedor da casa, conta com o respeito de quase todas as filhas, exceto de Arlete, que chocava os princípios do genitor, quando transitava pela casa em trajes íntimos. É preciso lembrar novamente que se ela não resguardava seu corpo dos olhares de outros familiares, era porque a casa não possuía espaços de intimidade adequados ao recolhimento. Aquele ambiente deixou de ser privado, para adquirir uma conformação de espaço público, onde não há segredos entre seus habitantes. Mas “Seu” Noronha não percebia a falta de espaço físico que havia na residência, e via como insubordinação o comportamento de Arlete:

“SEU” NORONHA (*iluminado*) – Você! (*lento*) Sim, você, aqui, é a que tem boca mais suja; e a única que não topa a minha autoridade... (*crispando a mão no seu braço*) O que é que você foi fazer lá no banheiro?

ARLETE – Xixi!

“SEU” NORONHA – Cachorra!

(*“Seu” Noronha ergue a mão, como se fosse esbofeteá-la. Mas a mão fica parada no ar.*)

ARLETE (*em desafio*) – Bate!

“SEU” NORONHA (*ofegante*) - ... Mas eu não devo bater... Não tenho esse direito... Preciso me controlar...

(*E, súbito, deflagra-se o impulso. Esbofeteia violentamente a filha. Arlete cambaleia.*) (...)

(*Já Arlete ergue o rosto duro.*)

ARLETE (*como se cuspisse*) – Contínuo!

“SEU” NORONHA (*atônito*) – Repete!

ARLETE (*fremente*) – Contínuo!

(“*Seu*” Noronha dá-lhe nova bofetada.)²²⁵

A tentativa de reafirmação de sua autoridade, aplicando castigo físico para disciplinar a rebeldia da filha e manter as outras sob seu domínio, revelava bem os estados emocionais alterados na dinâmica familiar. Quando o pai teve um momento de dúvida, sobre se cometeria ou não a agressão (“Não devo bater...Não tenho esse direito...”), que papel ele se autoatribui? Será que ele percebia intuitivamente que ao permitir a perdição das filhas lhes abria a porta para outros valores que não os instituídos pela família burguesa que ele tanto desejava copiar?

O gesto agressivo talvez estivesse mascarando a percepção de que sua família nunca seria como ele projetou em sua imaginação. Só havia uma explicação possível para os desajustes familiares, e ela provinha justamente do espiritismo:

“SEU” NORONHA – Vão ouvindo! (*muda de tom*) Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome: pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como o “seu” Saul.

ARLETE – Ora, papai, o senhor acredita nesses troços!

“SEU” NORONHA – Quero te dizer uma coisa, Arlete: você é assim malcriada comigo, sabe por quê? Porque é um *médium*, que ainda não se desenvolveu. (*taxativo*) Você se desenvolva, Arlete, ou seu fim será triste...²²⁶

²²⁵ IDEM, pp. 204-205.

²²⁶ IDEM, p. 207.

“Seu” Noronha devia se perguntar a todo tempo: Por que minha família não segue os padrões de normalidade instituídos socialmente? Por que a esposa não é recatada, falando palavrões e denotando desmazelo, as filhas desrespeitosas, o grupo em desarmonia? Só podia haver uma resposta e ela não estava nas condições materiais da família que vivia no subúrbio; o problema estava localizado para além do alcance dos homens, eram os espíritos obsessores que traçavam o destino familiar.

A dificuldade em moldar sua família dentro dos padrões de conduta observados cotidianamente em seu trabalho na Câmara dos Deputados²²⁷ o obrigava a buscar razões que escapavam à sua compreensão. O dismantelo do grupo familiar parecia estar iminente e ele tinha certeza de que a culpa não era dele. Depois se descobriu, no desenrolar da peça, que o espírito em questão estava encarnado nele mesmo: o homem que chora por um olho só.

O pai, ao descobrir quem foi o responsável pelo defloramento de sua filha menor, assassina Bibelot, com a anuência das filhas e esposa, pois encontrou o culpado pelo “apodrecimento” de sua família. Mas ele cometeu um engano:

ARLETE (*sôfrega*) – Quero ver a lágrima da morte! (...)

ARLETE (*no seu assombro*) – Mas está chorando pelos dois olhos!
(*na sua histeria*) são duas lágrimas! (...)

(*as filhas avançam para o pai, que recua.*)

“SEU” NORONHA (*já apertado pelo medo*) – Mas ele merecia morrer, porque prostituiu Silene!

ARLETE (*histérica*) – Mentira! Quem prostituiu Silene foi você!

“SEU” NORONHA – Juro!

ARLETE (*agarrando-o*) – Mandou o gringo e, depois, o médico!
(*para as outras*) Vocês! Ouçam o que eu nunca disse, o que eu

²²⁷ Funcionava no Palácio Tiradentes, de 1926 a 1960 e funcionava na Avenida Primeiro de Março s/nº, no centro da cidade do Rio de Janeiro.

escondia para mim mesma (*violenta para o pai*) Velho! Você mandou um deputado me procurar! (...)

“SEU” NORONHA (*ofegante*) – Eu fiz isso porque... E vocês se prostituíam para dar a Silene um casamento de anjo... (*num repente feroz*) E, além disso, você, (*olha para Arlete e, depois, para as outras*) ela beija mulher na boca!²²⁸

Nesta cena é explícita a intenção de prostituir suas filhas, inclusive fornecendo clientes em seu próprio ambiente de trabalho, para obter o casamento ideal para a mais nova. Só assim seria possível reconstruir o núcleo familiar em novas bases. Quando as moças conseguissem amealhar o dinheiro necessário às bodas, elas poderiam voltar a um comportamento casto, obedientes e amorosas com seus pais. Mas o plano não deu certo; as filhas descobriram que quem assombrava suas vidas era o pai (o homem que chora por um olho só), e acabaram assassinando-o, recuperando a paz doméstica.

D. Geni retomou o que era de seu direito, o comando da casa e dos destinos das filhas, ligadas fraternalmente pela pobreza, mulheres sofredoras que batalharão pela sobrevivência no subúrbio carioca. É preciso lembrar que o número de lares pobres que eram providos só por mulheres era relativamente comum entre os grupos sociais menos favorecidos e o dramaturgo recupera exatamente esta realidade, a da falta do pai a sustentar sua mulher e filhos.

Para Nelson Rodrigues, as tentativas de uma família de origem popular, suburbana, alcançar o formato de um núcleo familiar com características burguesas são ilusórias. Nem vendendo seus próprios corpos para compor a renda familiar, tendo como argumento o casamento da caçula, foi suficiente para superar as barreiras sociais.

Os signos de distinção de classe utilizados na peça, como **o vestuário** - “*Seu*” *Noronha vira-se e dá com a filha em trajes íntimos.*(p. 202), **os hábitos de higiene** – *Por trás de Arlete aparece Hilda. Com a axila ensaboada, Hilda raspa com a gilete debaixo do braço* (p. 202) ou “*SEU*” *NORONHA (baixo) Melhorou dos vermes?* (p. 211), **o linguajar recoberto de gírias e expressões coloquiais** – *BIBELOT (para o chofer invisível) – Barata Ribeiro, nossa amizade. (para Aurora, feliz) Ah, eu preciso*

²²⁸ IDEM, nota 213, pp. 251-252.

ter sempre uma mulher na zona! (p.193), **a grosseria no tratamento com os parentes e vizinhos** – “SEU” NORONHA – *Coice é mão na cara!* (p. 201) ou “SEU” NORONHA – *Esta besta te insultou, te humilhou! Mete-lhe a mão!* (p. 219), ou **os estigmas de um trabalho árduo** – DÉBORA (*acariciando um dos pés*) – *Estou com um vasto calo!* (p. 200), são todas marcas que indicavam a origem social dos personagens, signos enraizados no inconsciente coletivo.

A peça *Os Sete Gatinhos* mostra que a família popular, por mais que se esforçasse, não conseguia incorporar plenamente as concepções burguesas que atravessavam e recortavam o todo social, e mesmo quando ela tentava estabelecer parâmetros superficiais de moralidade, tropeçava nas necessidades de sobrevivência do grupo, que muitas vezes se submetia a situações humilhantes, para manter a dignidade do núcleo familiar.

A peça *Boca de Ouro* (1959)²²⁹ também explorava o universo dos subúrbios cariocas, no que tangia à contravenção, pois o personagem principal era um bicheiro, cuja influência era imposta ou pelo uso da violência, ou pela criação de uma rede de favores prestados aos desvalidos, de maneira a solidificar sua posição enquanto líder paralelo daquela comunidade.

Nelson Rodrigues trabalhava com a hipótese de que a formação daquele indivíduo violento estava diretamente ligada a uma questão familiar, derivada das condições de seu nascimento. Sua mãe era uma prostituta que estava dançando em uma gafieira e, ao sentir as dores do parto, recolheu-se ao banheiro e lá deu à luz Boca de Ouro, lavando o sangue e restos de sua placenta na pia. Este início inglório de vida marcou para sempre o personagem.

Mesmo sendo tão importante na comunidade, temido e adorado no subúrbio, recebendo visitas de pessoas ilustres (as grã-finas), muito curiosas sobre os hábitos e costumes dessa gente pobre, mas sociologicamente interessante, Boca de Ouro tinha um problema sobre sua origem: ele não se perguntava sobre seu pai, mas sim daquela que o gerou e desapareceu de sua existência, deixando poucos fragmentos de memória, em quem a conheceu:

²²⁹ RODRIGUES, Nelson. *Boca de Ouro* in *Teatro Completo – Tragédias Cariocas I*. vol. 3. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.

BOCA DE OURO – Escuta, negro sem-vergonha! Eu vim aqui porque... (*“Boca de Ouro” estaca. Vira as costas para o preto. Fala com surdo sofrimento*)... eu não sei, eu nunca “sub” quem foi minha mãe... Por isso, diziam que eu não nasci de mulher... (*vira-se violento*) Está ouvindo, preto? (...)

BOCA DE OURO (*sôfrego*) – Viu. Agora diz: e como era? Bonita?

PRETO (*adulador*) – Alegre?

BOCA DE OURO (*rindo como uma criança*) – Magra?

PRETO – Gordal! (...)

PRETO (*como quem faz uma revelação extremamente lisonjeira*) – Teve bexiga!

BOCA DE OURO – Ah, minha mãe tinha o rosto picado de bexiga?

PRETO – Picadinho! Suava muito! Era gorda e suava muito, sim senhor!

BOCA DE OURO – Tu viu minha mãe rindo, preto?

PRETO – Gostava de uma boa pândega!²³⁰

A descrição que o interlocutor intimidado fez a Boca de Ouro o deixou contente, pois a imagem de mãe como um ser desprovido de vaidades e nem por isso triste dos percalços que precisavam ser ultrapassados o tranquilizou. O fato de saber que sua mãe era uma prostituta e que ela poderia ter optado por este modo de vida graças à sua beleza pessoal, colocada a serviço de outros homens em troca do dinheiro, certamente o incomodava. Mas saber que ela não se abateu, divertindo-se com as migalhas que a vida lhe dava, apaziguou seu espírito. Sua mãe era como todas as mães suburbanas que ele conheceu em Madureira.

²³⁰ IDEM, p. 292.

A figura do pai sequer é cogitada, pois estava explícito o fato de que poderia ter sido fruto das muitas conjunções carnavais de sua mãe, sendo impossível distinguir aquele que colaborou para seu nascimento.

Boca de Ouro, que mandou extrair seus dentes para colocar em seu lugar uma prótese de ouro, com a finalidade de demonstrar sua importância e riqueza, tinha também o sonho de mandar construir um caixão todo feito do mesmo metal, para ser entronizado, qual um faraó suburbano, a fim de alcançar a eternidade na memória dos outros cidadãos.

Essa tentativa de esconder sob os escombros do passado seu início grotesco de vida sinaliza que Boca de Ouro pretendia dar à sua morte um glamour que a condição de seu nascimento não proporcionou: o ouro ofuscava a verdade ao esconder seu corpo no interior do esquife precioso. Mal sabe ele que será assassinado e seu cadáver será encontrado em decúbito dorsal, com sua boca emborcada sobre um bueiro, local onde as águas e dejetos urbanos costumavam ser escoados.

A preocupação com a morte digna o fazia famoso por pagar o caixão dos pobres, mas pensar que sua mãe desconhecida poderia não ter contado com alguma assistência nessa hora o faz indagar:

BOCA DE OURO (*com certa angústia*) – Preto, que fim levou minha mãe?

PRETO – A falecida morreu!

BOCA DE OURO – Morreu?

PRETO – Riu até morrer, morreu tão alegre!

BOCA DE OURO – E os bacanas foram ao enterro?

PRETO (contando nos dedos) – Só de Jacarezinho²³¹, fui eu, o Biguá e o “Cabeça de Ovo”!²³²

²³¹ Morro do Jacarezinho, onde se localiza a favela do mesmo nome, que fica próxima a uma linha férrea, no bairro do Méier no norte da cidade do Rio de Janeiro.

²³² IDEM, nota 229, p.292..

Boca de Ouro alcança alguma tranquilidade quando toma ciência de sua origem, que o faz compreender um pouco de sua história e o fato de possuir uma mãe mais próxima de uma pessoa comum, com as marcas corporais (a obesidade, o suor, as bexigas, o riso estampado no rosto) que davam a impressão de verossimilhança que lhe faltava para compor seu sentido de maternidade. Sua mãe era parecida com qualquer outra que se encontrava nas ruas, na feira, no mercado, nos quintais, lavando a roupa, gritando com os moleques, cansada e ativa, nada a ver com a vergonha de ter nascido do ventre de uma prostituta.

Os mecanismos de autorregulação impostos primeiro pela família e depois por outras instituições (escola, locais de trabalho, igreja, etc.) não pareciam ter sido incorporados plenamente pelo personagem, como se evidenciou na passagem:

BOCA DE OURO (*com surda revolta e abrindo o seu riso largo de cafajeste*) – Eu não sou nada! Eu sou o que o jornal diz (...)

BOCA DE OURO (*exultante*) – Está aqui. A “Luta Democrática”, me chama de – onde é que está? Ah, está aqui. Quer ver? (*lê*) o “Drácula de Madureira”, (para as grã-finas) Drácula! Tem mais. Escuta essa: o “assassino de mulheres”!

2ª GRÃ-FINA – O senhor mata mulheres?

BOCA DE OURO – Eu explico. É o seguinte: eu comecei fichinha. Tive de tomar os pontos, na ignorância. Isso foi naquele tempo. Agora, não. Agora eu não mato ninguém. Com sinceridade.²³³

O repertório completo de padrões sociais de autorregulação que o indivíduo tem que desenvolver dentro de si, ao crescer e se transformar em um indivíduo único, no dizer de Norbert Elias²³⁴, traz um grande problema para Boca de Ouro, ao perceber que

²³³ IDEM, p. 301.

²³⁴ ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro> Zahar, 1994, p.8.

precisava se esforçar para superar os entraves que a vida lhe deu: seu contato com pessoas de outra extração social é sempre tenso, pois apesar de querer participar do mundo dos “grã-finos”, à força do dinheiro obtido na contravenção, encontrava barreiras intransponíveis, ao ser tratado como criatura exótica pelas mulheres da alta burguesia, que o visitavam, para saborear a história da origem do bicheiro:

1ª GRÃ-FINA *(que parece exhibir “Boca de Ouro” como um bicho)* – O “Boca” não é meio neorrealista?

2ª GRÃ-FINA – É um tipo!

3ª GRÃ-FINA – O De Sica ia adorar o “Boca”!

1ª GRÃ-FINA – Você é meio neorrealista! É, sim, “Boca”, pode crer, é!

(“Boca de Ouro” começa a sofrer com a frívola e alegre crueldade das grã-finas.)

Não adianta, mesmo com todo seu dinheiro, ele não conseguia alcançar o patamar daquele grupo social da burguesia. Seu nascimento era alvo de chiste dessas mulheres entediadas com suas vidas sem aventura. Circular por territórios proibidos para seu estrato social e ter contato com a criminalidade, através do exemplar de zoo humano que Boca de Ouro se tornou, revelava bem a distância de que o personagem começa a se dar conta, ao ser interrogado sobre as condições de seu nascimento:

1ª GRÃ-FINA – A história da pia (...)

(Silêncio. “Boca de Ouro” levanta-se. Recebeu um choque com a pergunta. Por um momento, seu riso é um ricto de choro.) (...)

1ª GRÃ-FINA – É uma *boutade* muito boa! (...)

BOCA DE OURO *(lançando grunhidos)* – Minha mãe era gorda, tão gorda, que não se notava a barriga de gravidez. No nono mês, foi dançar nos “Imperadores da Floresta”. Lá pulou,

cantou, pintou o caneco. De repente, sentiu um troço, um puxo... Pediu licença ao par, que era preto... Minha mãe não ligava pra cor...

1ª GRÃ-FINA (*para as outras*) – Nono mês!

BOCA DE OURO (*arquejante*) – Minha mãe pediu licença e foi à toailete das senhoras. Então eu nasci. Minha mãe me apanha e me enfiou na pia. Depois abriu a bica em cima de mim e voltou para o salão e...

2ª GRÃ-FINA – Eu vou contar ao Mira e Lopez!

3ª GRÃ-FINA (*aflita para vender o seu peixe*) - Minha cozinheira tem os filhos em pé!

Esta construção de uma zona de conforto, ao associar a questão da maternidade com a obesidade, desaguando numa imagem que resguardava a pureza do nascimento, parece-nos recordar um sentimento atávico, perdido nos primeiros tempos da humanidade, quando se deixaram registros arqueológicos de estatuetas femininas com amplas formas (*Vênus de Kostionki - Rússia*), cujos seios e ancas carregavam a simbologia da fertilidade.

O exótico reverenciado pelas grã-finas não é percebido desse modo por Boca de Ouro, que se apoiava na memória de um conhecido, temeroso da reação violenta do personagem principal, e que poderia em seu depoimento ter escondido os aspectos desagradáveis da figura da mãe, para dar-lhe uma conformação mais ao gosto do filho, aparando as arestas de uma vida marcada pela prostituição, para oferecer um retrato mais próximo do que seria de uma mulher oriunda da pobreza digna.

Apesar de a peça oferecer várias angulações no tocante ao tema da verdade, reconstruída pelos jornalistas que buscavam pistas na memória de uma das mulheres de Boca, para oferecer ao público dos *faits divers* uma versão razoável sobre sua morte, não é esta a temática mais contundente desta obra, e sim a discussão sobre a origem do personagem: basta para ele a certeza de ter nascido de uma mulher comum, cheia de marcas corporais que referenciavam sua condição de pobreza, para compor uma ideia de

família que era vista no cotidiano suburbano da cidade. É esta família possível que Boca de Ouro estava procurando, para remontar seu passado, em busca de seu caráter identitário.

A família popular foi novamente alvo de laboratório para Nelson Rodrigues, que miniaturiza a questão social, lançando seus holofotes sobre o exemplo da relação mãe-filho, que é constitutiva da identidade de Boca de Ouro, que utilizava a contravenção como arma para superar as barreiras sociais.

Este exercício de Nelson Rodrigues, de buscar nas famílias humildes do subúrbio um campo de compreensão das relações entre pais e filhos, irmãos e demais parentes agregados, foi mais um passo para demonstrar que os problemas originários do contato cotidiano entre quatro paredes também podem ser observados nos mais diversos grupos, independentemente do nicho econômico ao qual pertencem: burgueses, pobres, elementos da classe média, pareciam se debater nas mesmas angústias gestadas pelas normas e convenções sociais, que impunham atitudes de autorregulação, que se transformava numa opressão particular, num inferno individual.

A instituição familiar, por força da coabitação, comprimia, na visão do dramaturgo, os desejos que escapavam pelas frinchas do assoalho e penetravam em áreas escondidas do inconsciente, até adquirir uma conformação de tara e atração proibidas no seio familiar: pedofilia, homossexualidade, complexo de Édipo ou Electra, todos bem guardados a sete chaves, nos recônditos dos gestos cotidianos, mas passíveis de expressão, em momentos de crise e descontrole, gerando discursos angustiados, gestos obsessivos, falas agressivas, atos violentos como o assassinato e o suicídio.

A obsessão de Nelson Rodrigues, em buscar nos mais diversos grupos familiares da sociedade carioca dos anos 1940/1950 um modo de compreender o quanto a família é um envelope emocional que pode esconder cartas de dor e angústia, não importando a origem econômico/social do sujeito, faz de suas peças teatrais um convite para a discussão do quanto esta instituição social tem marcado historicamente a existência daqueles que ainda não abriram mão da coabitação como forma de troca afetiva e sobrevivência econômica.

Nelson Rodrigues caminha, no fim dos anos de 1950, para uma outra fase que revela intensamente sua preocupação pelo esfacelamento das relações familiares e dos valores

morais que estão sendo colocados em xeque no início da década de 1960, com o aparecimento do movimento feminista, o escândalo da minissaia, os biquínis cruzando Copacabana, a juventude inquieta e em busca de novos modelos de comportamento, desobedientes com os pais e destruidores de uma tradição de subserviência aos saberes e conhecimentos das gerações que passaram.

A produção teatral dos anos de 1960 de Nelson Rodrigues se articula em torno de três peças, sintomáticas do esfacelamento da instituição da família carioca, como ele a imaginava: *O Beijo no Asfalto* (1961), *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (1962) e *Toda Nudez Será Castigada* (1965), temática esta a ser desenvolvida no próximo capítulo deste trabalho.

CAPÍTULO IV

CAI O PANO: A FALÊNCIA DAS RELAÇÕES FAMILIARES (1961/1965)

“Eles não conseguem viver juntos, tampouco separados. Cometem atos cruéis de sabotagem um para com o outro, ações que só dois indivíduos assim tão próximos poderiam inventar. O tempo que passam juntos é uma sofisticada e destrutiva dança da morte.”

INGMAR BERGMAN²³⁵

Na década de 1960, o Brasil foi bombardeado por notícias sobre guerras, revoluções e transgressão nos comportamentos. Ouvia-se o rock estridente das guitarras elétricas, nas telas a Nouvelle Vague estampava a solidão contemporânea dos cidadãos e a Guerra Fria tensionava cada vez mais as relações de poder capitalistas e socialistas.

Internamente, o Brasil vivenciava o adensamento dos movimentos grevistas e estudantis que colocavam em xeque o governo Goulart, em pleno 1961, data em que Brasília foi inaugurada e o Rio de Janeiro deixou de ser a capital do país. Os governantes mudaram de casa, mas a cidade ainda respirava o cosmopolitismo, contemplando uma paisagem cultural diversificada e múltipla.

É neste contexto que Nelson Rodrigues escreveu a peça *O Beijo no Asfalto*²³⁶, um texto teatral que iluminou o espaço público da rua para flagrar o comportamento coletivo

diante de uma cena que cada vez mais tornou-se corriqueira nos grandes centros urbanos: o atropelamento de pedestres.

²³⁵ Op. Cit. BOSCOV, Isabela. *Os Inimigos Dormem Juntos*. Revista Veja, 13.03.2013, p. 128, referência ao filme de 1973 *Cenas de um Casamento*.

²³⁶ RODRIGUES, Nelson. *O Beijo no Asfalto in Teatro Completo*. Vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Mas havia algo de diferente nesse *flash*, capturado por um repórter que por acaso presenciou a cena: o atropelado foi amparado por um homem desconhecido que, cheio de compaixão, atendeu ao pedido de um beijo, como gesto de despedida da vida. Ele osculou o quase cadáver, em plena avenida movimentada, sob os olhares chocados dos demais cidadãos que ali se encontravam.

O repórter previu que esse evento poderia chamar a atenção dos leitores, através da criação de manchetes sensacionalistas, reveladoras de um possível escândalo de caráter homossexual. Ele reconheceu ali um tema que iria suscitar discussões entre os leitores, pois o tabu envolvendo a exposição pública de atos de carinho realizados por dois indivíduos do mesmo sexo, em plena luz do dia, provocaria asco e sedução em seu público.

Para produzir esta história inventada pela ânsia por resgatar os *faits divers* oriundos do cotidiano urbano²³⁷, o jornalista procurou a família daquele rapaz involuntariamente enredado nesta trama, apenas por ter se emocionado com a fragilidade física de um corpo ferido, solitário e estendido numa via pública.

Para obtenção de dados que poderiam amparar sua tese em torno da homossexualidade de Arandir, ele pediu ajuda ao delegado encarregado do caso, para pressionar a esposa a confessar os segredos de sua intimidade com o marido.

Ele plantou a dúvida quando a colocou diante da viúva do morto, que pressionada pelo repórter e depois pela polícia, confirmou que os dois homens se conheciam, sendo que Arandir frequentava sua casa e havia inclusive tomado banho junto com seu marido. Aparentemente, a viúva acabou sendo induzida a criar uma memória falsa sobre o morto.

O medo da polícia e as ameaças de tortura assustaram a ambas. Primeiro a viúva:

AMADO (*furioso*) – Que se dane. (*Para a viúva*) Olha aqui. Ou a senhora diz a verdade. A polícia não tem esse negócio de mulher, não.

²³⁷ ROMERO, Mariza. *Inúteis e Perigosos no Diário da Noite – São Paulo: 1950-1960*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2011.

Mulher apanha também! (*Muda de tom*) Sua burra! Põe na tua cabeça o seguinte. Você tem um amante. E por quê, por que tem um amante? Porque seu marido, escuta, escuta! Seu marido mantinha relações anormais. Relações anormais com um cara. Entendeu? (*Melífluo*) Seu marido tinha um amigo chamado Arandir; amigo esse que a senhora está reconhecendo pela fotografia. (...) ²³⁸

AMADO (*com riso curto e ofegante*) Morto e te traía não com uma mulher, mas com um cara! Na hora de morrer, ainda levou um chupão! ²³⁹

E depois a esposa de Arandir, presa e levada no lugar do marido, acusado agora de assassinar o rapaz, empurrando-o para as rodas da lotação:

SELMINHA – E reclamei porque (*mais incisiva*) – Isso aqui não é um distrito! (...) Isso é uma casa.

CUNHA – Ai o meu cacete! (*Mudando de tom*) Menina, eu lhe falo como um pai! Como um pai! E se você! (...)

CUNHA – Oh porque eu tenho uma filha! É minha filha que me impede de! (*Larga o repórter e volta-se para Selminha*) Menina, pense bem antes de responder! (...)

CUNHA – Ó sua! Lhe quebro os cornos!

AMADO (*interpondo-se*) – Espera! Calma! (*Para Selminha, feroz*) Tira a roupa! Fica nua. Tira tudo! ²⁴⁰

Durante esse interrogatório a esposa explicou a razão por que Arandir estava naquele momento na Praça da Bandeira:

²³⁸ IDEM, nota 235, p. 124.

²³⁹ IDEM, p.125.

²⁴⁰ IDEM, p. 131, 137

SELMINHA – Eu estou grávida!

AMADO – Quem?

SELMINHA (*feroz*) – Eu! É homem! Eu estou grávida! (...) O meu marido foi à Caixa Econômica. Um momento! Foi pôr a joia no prego. (...)

SELMINHA – E falo, sim! Foi pôr a jóia, sabe por quê? Por que ele me pediu pra tirar. Tirar o filho. Meu marido acha que a gravidez estraga a lua de mel! Prejudica! E como eu. Eu nunca tive barriga. Seria uma pena que a gravidez. Ele então preferia que mais tarde e já não. Ia na Caixa Econômica apanhar o dinheiro do aborto.²⁴¹

Se o propósito do matrimônio era a multiplicação de filhos, um casal recém-casado livrar-se do bebê, logo no primeiro ano de convivência, devia provocar estranheza e acrescentar mais uma prova da homossexualidade de Arandir, que não queria a paternidade, identificada como signo de masculinidade. Como poderia ele educar uma criança dentro das regras morais da época, transmitindo ao filho respeito pelos valores que uma esposa e um marido deveriam ter?

A pressão exercida pelo delegado para livrar-se de uma denúncia de agressão noticiada pela imprensa, desviando os olhos do público para um caso tão peculiar quanto o tema da homossexualidade, obrigou a história a tomar outro rumo.

A afirmação da pederastia do esposo descortinou então os problemas afetivos em torno daquele pequeno grupo familiar. As relações afetivas foram desnudadas primeiro em relação ao pai, que demonstrava desagrado com a escolha do marido:

DÁLIA – (*com súbita ferocidade*) – Papai, descobri seu segredo.

APRÍGIO (*realmente em pânico*) – Que segredo? (*Rápido, segura a filha pelo pulso*)

²⁴¹ IDEM, pp. 136-137.

DÁLIA – Descobri! (...)

DÁLIA (*lenta e má*) – O senhor não gosta de Selminha como pai.

APRÍGIO (*assombrado*) – Como o quê?

DÁLIA (*Hirta*) Gosta como. É amor. Amor de homem por mulher. (*Diante da afirmativa de Dália, o velho tem uma reação que, de momento, o espectador não vai compreender. Essa reação é de uma euforia brusca. Total, sem nenhuma motivação aparente*) (...)

APRÍGIO (*na sua euforia*) Pensei que. (*Abrindo o riso*) Mas quem sabe? Talvez você tenha. (*Muda de tom, com uma seriedade divertida*) 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 de tom, novamente, com uma ferocidade jocunda*) Em certo sentido, Selminha cometeu um adultério contra mim! (*Numa gargalhada selvagem e canalha, que ninguém entende*) Boa! Boa! (*Termina a cena com as gargalhadas do pai e os soluços da filha*).²⁴²

Praticamente durante toda a peça, o público foi conduzido a acreditar no amor passionnal que o pai tinha em relação a Selminha, para somente nas cenas do epílogo descobrir-se que o alvo de sua paixão era de fato Arandir; por isso apresentou-se chocado e inconformado com o ato do beijo no asfalto. Seu desejo reprimido aflorou e ele confessou atônito ao genro:

ARANDIR - É paixão. Carne. Tem ciúmes de Selminha.

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*

²⁴² IDEM, pp. 140-141.

*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, Ele tomba, enrolando-se no jornal. Assim morre.)*²⁴³

A homossexualidade do pai abalou a família, até ali tida como aquela em que um homem se uniria a uma mulher para gerar rebentos saudáveis. Nelson Rodrigues na década de 1960 do século XX, atingiu em cheio os temores sociais em relação a estes possíveis novos arranjos familiares, que cada vez mais estão adquirindo legitimidade na nossa contemporaneidade.

Se no início dos anos de 1960 as uniões gays eram inconcebíveis, hoje em dia há uma luta pela obtenção de direitos que permitam a adoção, a herança dos bens e a própria união legal dos parceiros, demandas estas que na época da escritura da peça não encontravam repercussão social.

A homofobia era naturalizada e a união carnal poderia até ser possível, desde que realizada em segredo, mas era considerado tabu tornar público suas afinidades eletivas por um indivíduo do mesmo sexo,.

O cruzamento de afetos naquela família não era nada convencional. No espaço da intimidade, a cunhada criava situações para atrair os olhares de Arandir; a esposa observava estas liberdades com um certo ciúme reprimido; o pai reagia com asco ao marido para esconder sua predileção sexual, simulando amar profundamente Selminha, e o esposo, dividido, desconfiava de seu próprio gesto de compaixão, que poderia ser identificado como um ato de pederastia.

Na visão da esposa, o marido se comportou como um covarde, porque não teve nenhum gesto agressivo em relação aos seus detratores. Um soco calaria a boca dos maldosos, mas não, ele preferiu largar o emprego, ao ser chamado de “viúva” do rapaz atropelado.

Fugir da imprensa e da polícia se escondendo no quarto da cunhada e permitindo a prisão de sua esposa em seu lugar, denotava para o sogro ausência de amor para com sua filha.

²⁴³ IDEM, pp. 152-153.

Escapar do assédio, escondendo-se num hotel miserável, terminou por definir o caráter de Arandir, na concepção da família, pois do que é que ele fugia tanto? Será que sua fraqueza moral era indício de homossexualidade? Numa longa fala Arandir analisou seu comportamento:

ARANDIR (*repetindo para si mesmo*) – Nunca mais. Quer dizer que. Me chamam de assassino e. (*Com súbita ira*) Eu sei o que “eles” querem, esses cretinos! (*Bate no peito com a mão aberta*) Querem que eu duvide de mim mesmo! Querem que eu duvide de um beijo que. (*Baixo e atônito, para a cunhada*) Eu não dormi, Dália, não dormi. Passei a noite em claro! Vi amanhecer. (*Com fundo sentimento*) Só pensando no beijo do asfalto! (*Com mais violência*) Perguntei a mim mesmo, a mim, mil vezes: - se entrasse aqui, agora, um homem. Um homem. E. (*Numa espécie de uivo*) Não! Nunca! Eu não beijaria na boca um homem que. (*Arandir passa as costas da mão na própria boca, com um nojo feroz.*) Eu não beijaria um homem que não estivesse morrendo! Morrendo aos meus pés! Beije porque! Alguém morria! “Eles” não percebem que alguém morria?²⁴⁴

A desconfiança pela sua definição sexual era patente, pois Arandir parecia duvidar de sua própria atitude, apontada por todos como indecente. Ao tentar entender o que o levou a cometer este gesto num espaço público em que os afetos eram interditos na multidão, Arandir voltou a se questionar:

ARANDIR (*numa alucinação*) – Dália, faz o seguinte. Olha, o seguinte: - diz a Selminha. (*Violento*) Diz que, em toda 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

²⁴⁴ IDEM, p. 148.

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!²⁴⁵

A pureza do beijo conspurcada pelos olhares de reprovação da multidão, aliada ao oportunismo do repórter que viu ali um potencial sensacionalista para vender muitos jornais, demonstrou o poder que a mídia já tinha adquirido naquela época em que a televisão ainda era novidade e não era a melhor forma de difusão das notícias.

Os boatos e rumores adquirem a conformação de verdade, conforme o que já havia sido detectado por Ginzburg, e que Nelson Rodrigues acabou explorando:

“Da profusão de relações entre ficção e realidade, vimos surgir um terceiro termo: o falso, o não autêntico - fictício que se faz passar por verdadeiro. É um termo que deixa os céticos em situação incômoda, pois implica a realidade: essa realidade externa que nem sequer a aspas conseguem exorcizar. Naturalmente depois de Marc Bloch (*Os reis taumaturgos*) e Georges Lefévre (*O grande medo de 1789*), ninguém pensará que é inútil estudar falsas lendas, falsos acontecimentos, falsos documentos mas uma tomada de posição preliminar sobre sua falsidade ou autenticidade é sempre indispensável.”²⁴⁶

A personagem, vítima das maledicências inventadas pelos jornais, tocou numa questão muito delicada, relativa à veracidade dos periódicos como fonte do conhecimento, pois o poder de manipulação de informações em nome da criação de factoides para a venda deste produto era inegável. Esta preocupação deveria também afetar os historiadores quando utilizam em suas pesquisas apenas a imprensa, como fonte primária.

²⁴⁵ IDEM, p. 149.

²⁴⁶ GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros – verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo, 2007, p. 13.

Mas, o quanto de verdade há na escritura desta peça? Chartier nos deu alguns indicativos quanto a este problema que é fundante, para realizarmos a ponte entre história e literatura:

“Tal tarefa cruza-se, de maneira bastante evidente com a hermenêutica, quando se esforça por compreender como é que um texto pode “aplicar-se” à situação do leitor, por outras palavras, como é que uma configuração narrativa pode corresponder a uma refiguração da própria experiência.”²⁴⁷

Há similaridades entre o que escreveu Marisa Romero, sobre o *Diário da Noite* e o que Nelson Rodrigues explorou em sua peça, em relação ao papel da imprensa sensacionalista, ali realçado. Ela fez a seguinte consideração:

“O contexto de trabalho do repórter, que modela o conteúdo da notícia e as técnicas herdadas de contar histórias que dão forma às matérias, elementos enfatizados por Darnton em relação ao trabalho do jornalista, mostraram-se também, naquele momento, bastante flexíveis para permitir que a eles se adaptassem os interesses políticos e comerciais do jornal, os da Igreja e do governo do Estado.”²⁴⁸

Arandir foi vítima de mentiras e conclusões precipitadas, alimentadas pelos próprios familiares, todos empenhados em buscar pistas para s’eu comportamento proibido. A própria cunhada cometeu um ato falho ao confessar seu amor por Arandir:

²⁴⁷ CHARTIER, Roger. Introdução in *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, s/d, p.24.

²⁴⁸ IDEM, nota 236, p. 89.

DÁLIA (*agarra o cunhado. Quase boca com boca, sôfrega*) – Eu morreria.

ARANDIR – Comigo?

DÁLIA (*selvagem*) – Contigo! Nós dois! Contigo! Eu te amo! (...)

DÁLIA (*feroz*) – Eu não te julgaria nunca. Eu te perdoaria sempre! Acredito em ti. Só eu acredito em ti... (...)

DÁLIA (*macia, insidiosa, com uma leve, muito leve malignidade*) – Diz pra mim. Eu não te julgo. Não te condeno. Responde: - Você o amava?

ARANDIR – O quê?

DÁLIA (*numa espécie de histeria*) – Amava o rapaz? Pode dizer. Escuta. Você era amante do rapaz? Do atropelado?²⁴⁹

A derradeira tentativa de provar sua heterossexualidade foi por água abaixo, pois a ideia de manter um relacionamento com a cunhada poderia salvaguardar sua reputação, mas até mesmo ela não consegue acreditar na inocência de seu ato.

O que restou então deste núcleo familiar? Uma esposa grávida e viúva, um pai assassino que provavelmente seria conduzido à prisão e uma irmã rancorosa por que não conseguiu realizar seu desejo de substituí-la como consorte de Arandir. Que futuro os esperaria como família? Jamais saberemos, porque essa é uma obra de ficção, que nos sugeriu clarões de verossimilhança.

O importante é que Nelson Rodrigues construiu seus personagens pensando nos jovens casais que se formariam naquela época, e que passariam por problemas que as famílias tradicionais por ele recuperadas em seus antigos trabalhos não conheceram. Se a homossexualidade era ignorada ou tratada só no âmbito do privado, como em *Álbum de Família* (1945), por que no início da década de 1960, tornou-se ponto de polêmica? Até que ponto esse comportamento poderia colocar em risco a formação tradicional da família?

²⁴⁹ IDEM, nota 235, p. 150.

As discussões sobre gênero avançaram no início da década de 1960 aqui no Brasil, mas o movimento feminista sofreu restrições pós-golpe civil-militar de 1964, que criminalizou a busca dos direitos. E quanto à luta pela igualdade de direitos para gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais só adquiriu visibilidade no início da década de 1990, sendo que muitas das reivindicações ainda não foram atendidas.

Em 1961, data da escrita da peça, o problema da diversidade sexual ainda não havia ganhado as ruas, era um assunto temido no âmbito do privado e ridicularizado nos espaços públicos. Nelson Rodrigues flagrou as reações prováveis que ocorreriam nestes dois espaços de convivência, colocando de sobreaviso o público do teatro.

Em 1962, Nelson Rodrigues escreveu *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária* (1962)²⁵⁰, em que o tema das relações homoeróticas foram abandonadas, para explorar três núcleos familiares: um oriundo da burguesia enriquecida e os outros dois provenientes dos subúrbios cariocas, que se confrontaram numa questão moral ainda de relevância social: o da virgindade e inocência perdida.

Duas jovens, de condições sócioeconômicas opostas, foram vítimas da violência e do estupro e reagiram de maneiras diversas, devido as características de sua formação familiar.

Ritinha, é apresentada como uma professora de um colégio interno, que se esforçava em educar suas três irmãs:

RITINHA (*sacudindo a escova de dentes na cara de Dinorá*) - Já escovou os dentes?

DINORÁ (*dengosa*) – Eu escovo depois.

RITINHA (*desagradável como se fosse uma mãe*) – Olha aqui. Não toma café. Sem escovar os dentes, não toma café. Vai escovar, anda.

DINORÁ – Mas escuta. (...)

RITINHA – Chega aqui, Aurora. Deixa eu ver tuas orelhas. Não disse? Olha. Sujas!

AURORA – Mas eu limpo! (...)

²⁵⁰ RODRIGUES, Nelson. *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária in Teatro Completo*. Vol. 4: *Tragédias Cariocas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

(*Ritinha passa a franja da toalha na orelha da irmã*) (...)

AURORA – Nessa porcaria de edificio nem água tem!

RITINHA – Vai no tanque. Esfrega com sabão! Sua burra! Você tem namorado. E a menina que namora tem que andar limpa. Põe na cabeça. Sabe o que é que o homem mais repara numa mulher? Se é limpa. Homem não perdoa mulher suja!²⁵¹

Essa preocupação de manter a higiene corporal, apesar das péssimas condições de moradia, fazia de Ritinha a guardiã da limpeza e pureza destas moças, investindo num possível casamento que conduzisse cada irmã a uma melhor situação econômica.

Nelson Rodrigues incluiu em sua criação uma novidade para a maioria da população empobrecida do começo dos anos de 1950 do século XX: a utilização de produtos de higiene e limpeza que naquela época começaram a ser produzidos pelas multinacionais aqui instaladas e depois comercializados com relativa facilidade, começando a ser incorporados aos hábitos desse estrato social.

Nelson Rodrigues flagrou curiosamente este embate familiar no tocante aos novos hábitos de higiene, que não foram exigidos na infância, provavelmente porque a própria mãe não os adotava. João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais, em seu artigo na *História da vida privada no Brasil* n° 4, indicaram:

Avanço houve, e significativo, na higiene pessoal, que se pode observar na difusão, para as camadas populares do uso da escova de dentes e da pasta, que substituiu o sabão, o bicarbonato de sódio, o juá do Nordeste, o fumo de rolo em Minas, ou mesmo a cinza, esfregados com os dedos; no uso do desodorante, do *shampoo* e do condicionador de cabelos, de melhor ou pior qualidade; para mulheres (...)²⁵²

²⁵¹ IDEM, p. 251-252.

²⁵² MELLO, João Manuel C. de e NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna** in *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea* n° 4, coordenador geral da coleção Fernando A. Novais; organizadora do volume Lilia Moritz Schwarcz – São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 568.

Os signos de distinção social em relação aos cuidados com o corpo apareceram numa outra fala de Edgard, o rapaz que obteve uma a proposta de casamento de Peixoto, o cunhado de Maria Cecília. Ele pontuou que a limpeza corporal poderia ser uma arma de sedução:

PEIXOTO – Portanto, já sabe. Eu arranjo tudo. Você entra com o sexo e a pequena com dinheiro. Ainda por cima, linda, linda! Uma coisinha, rapaz! Essas gajas que saem na “Manchete” não chegam aos pés. Não são nem páreo pra tal garota.

EDGARD – Topo. Caso já. Imediatamente! Caso! Sempre gostei de grã-fina. A grã-fina é a única mulher limpa. A grã-fina nem transpira.²⁵³

Essa marcação de territórios em que a sujeira e a limpeza eram fronteiras de definição da beleza garantida por boas condições financeiras já tinha aparecido em outras peças de Nelson Rodrigues, como em *Os Sete Gatinhos* e *A Mulher sem Pecado*, mas havia um dado que não foi apontado em outros escritos, que era o da convivência em um prédio de apartamentos, habitado por famílias que viviam nas fimbrias da pobreza.

As casinhas dos subúrbios cariocas das peças da década de 1950 são substituídas pela verticalização habitacional de moradias para grupos sociais desfavorecidos. Em plena década de 1950, os edifícios frente ao mar de Copacabana ou Leblon eram habitados pela classe média alta ou pela antiga elite carioca.

Mas, na década de 1960, o *boom* da construção civil atingiu a cidade e famílias de classe média baixa passaram a ocupar os novos apartamentos construídos rapidamente, produzindo a necessidade de adequar-se aos costumes da convivência com outras famílias, no que tangia aos espaços de trânsito dos edifícios e a fragilidade das paredes que não guardavam os segredos da intimidade, como se queria. Os sons, conversas, gritos e ruídos dos vizinhos passaram a fazer parte do cotidiano urbano desses cidadãos.

²⁵³ IDEM, nota 250, p 251.

Nelson Rodrigues remontou esta sensação de perda da privacidade, quando Edgard conversava com sua mãe, que mesclava à sua fala referências aos problemas de falta de água compartilhados pelos outros moradores e que também os afetavam. Ao citar o nome dos vizinhos e suas agruras, a mãe revelava como os hábitos de convivência nos subúrbios haviam sido transferidos para o centro da cidade, apesar das condições de sociabilidade urbanas serem diferentes.

Assim, tentar imitar os hábitos e costumes urbanos, para agregar referências próprias da classe média e consumidora, entrava em choque com as reais condições de miséria e privação, que parecia ser maior, dadas as demandas dessa sociedade de consumo. Edgard queria livrar-se dessa frustração, investindo num casamento com a filha de uma família burguesa.

Ritinha queria propiciar oportunidades para suas irmãs, protegendo o bem mais precioso de uma jovem mulher: a virgindade. Ela mesma, porém, não dispunha desta moeda de troca, pois ao tentar salvar a reputação de sua mãe, acusada de desfalque na repartição, acreditou piamente nas promessas do presidente da comissão de investigação, que inocentaria D. Berta, e acabou por ele violentada.

Mas a mãe acabou sendo despedida mesmo assim e Ritinha teve de conviver com uma mulher traumatizada, sem memória e incapaz de livrar-se do hábito obsessivo de andar para trás. Era como se Nelson Rodrigues quisesse dar a sua personagem o direito de *rebobinar a fita* de seu passado, como no cinema, para resgatar o momento da ocorrência de um erro que ela nunca encontrou.

Este núcleo familiar, que tinha na mãe a provedora, viu-se subitamente à deriva, com três filhas menores e a mais velha, professora de um colégio interno, sem condições de suprir as necessidades do grupo.

Ritinha então tomou a decisão de combinar sua atividade de professora, durante o dia, com a prostituição em segredo, à noite. Esse esquema de sobrevivência material já havia sido utilizado por Nelson Rodrigues na peça *Os Sete Gatinhos* (1958), quando a irmã mais velha decidiu tomar para si a responsabilidade de cuidar do casamento da mais nova. A ideia do sacrifício em nome da felicidade das irmãs, tônica das duas peças, parecia levar Nelson Rodrigues a concluir que estas mulheres só poderiam abandonar sua condição de pobreza expressiva se colocassem seus corpos à venda.

Essa ideia provavelmente provocou arrepios nas feministas que começavam a expressar seu desagrado, pelo papel que a sociedade lhes impingia, além de irritar as senhoras defensoras da moralidade do início dos anos de 1960 do século XX no Brasil. As críticas não sensibilizaram o dramaturgo a ser menos cruel com as mulheres pobres de suas peças, chegando a intitular-se “O Reacionário”, para provocar polêmicas frente aos problemas sociais que essa sociedade de consumo estava criando.

Edgard, vizinho de Ritinha, sofria as mesmas condições de moradia, e tinha dificuldade ao não contar com condições sanitárias mínimas. Ele e a mãe se debatiam por manter os corpos limpos:

EDGARD – Mamãe! Não tem água, outra vez! (...)

D. IVETE – No tanque ainda tem. Um restinho. Daqui a pouco acaba! Por que é que você não vai ao Dr. Werneck? (...)

EDGARD – Apanha a panela, mamãe. (...)

D. IVETE – Abaixa a cabeça, anda! Abaixa a cabeça!

(D. Ivete despeja água na cabeça, no pescoço de Edgard.)

EDGARD – Capricha, mamãe, capricha! (...)

EDGARD – Bagunça esse edifício! O sujeito, obrigado a tomar banho de panela. É o Brasil!²⁵⁴

Edgard foi chamado à casa de Dr. Werneck, o empresário rico e pai de Maria Cecília, que lhe fez a proposta de casamento. Para garantir a subserviência do empregado ao seu propósito de consertar a perda da virgindade de sua filha devido a um estupro coletivo, ele fez a seguinte consideração:

WERNECK – (...) Você trabalha há 12 anos, ou mais, na companhia.

EDGARD – 11 anos. (...)

WERNECK – 11 anos e começou de baixo. Veio do nada. Qual foi mesmo o seu primeiro posto lá?

EDGARD – Auxiliar de escritório. (...)

WERNECK *(exultante)* – Mentira, sim! É mentira! Você começou como contínuo. Contínuo! (...)

²⁵⁴ IDEM, p. 271-273.

D. LÍGIA (*num apelo*) – Heitor, você está humilhando o rapaz. (*Trêmula, para Edgard*) Meu marido gosta de fingir de mau. Mas é só aparência. (...)

WERNECK (*numa cínica ressalva*) – Com licença. Eu insisto porque. Não é uma humilhação gratuita. Absolutamente. Interessa a mim que você seja um ex-contínuo pelo seguinte: - porque o ex-contínuo dará valor ao dinheiro, à posição, à classe de minha filha. Por exemplo: - eu vou lhe dar um título de sócio do Country Club. Quanto custa, Peixoto, quanto custa um título de sócio do Country? (...)

WERNECK – Pois é. Dois mil contos. Para um ex-contínuo é alguma coisa. 2.500 contos. Eu quero. Quero que você se sinta inferior à minha filha.²⁵⁵

Nelson Rodrigues utilizou-se da pantomima e do grotesco para pintar sua visão da burguesia grosseira e na sua postura de dominância que humilhava os menos favorecidos. Talvez sua visão deste grupo social derive de suas leituras da literatura realista ou naturalista do século XIX, que pintava o burguês como figura cuja maldade tornava um inferno a vida do proletariado.

Esta bricolagem da figura do burguês malvado e da mocinha dedicada inteiramente a salvar sua família foi um dos recursos repetidos ao longo da obra teatral de Nelson Rodrigues, mas a curiosidade dessa última peça é que houve um final feliz: o mocinho queimou o cheque ofertado por Werneck em troca do casamento, prometendo à Ritinha um começo de vida despido de ganância, ambos lutando pela sobrevivência, como milhões de outros brasileiros.

Mas antes deste epílogo, Nelson Rodrigues criou cenas de decadência e morbidez ao retratar uma festa na residência dos burgueses, onde Werneck propôs duas coisas que para ele eram brincadeiras.

Na primeira, houve a proposição de se criar uma sessão de psicanálise onde só as mulheres sofreriam a sabatina do doutor, que no caso era Werneck mesmo. A proposta era expor os segredos mais interditos das convidadas:

²⁵⁵ IDEM, p. 267-268.

WERNECK – Responda, Ana Isabel! Não admito pudores. Você pertence a uma família formidável. Não interessa. Tem que dizer tudo. Qual foi o seu michê mais baixo? (...)

WERNECK – Silêncio! Vamos ouvir a analisada! (*Para Ana Isabel*) Escuta! (*Para os outros*) Calem a boca! (*Para Ana Isabel*) e agora responda, Ana Isabel, rápido, sem pensar. (*Aos berros*) E qual foi o seu maior michê? (...)

WERNECK – Mulher, rapaz! (*Para os outros*) Outra coisa. 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!²⁵⁶

Nelson Rodrigues já ironizara em outras oportunidades o papel do psicanalista, que era aquele que queria arrancar dinheiro dos incautos que se submetiam às sessões. Continuando a utilizar a psicanálise como brincadeira, Werneck se propôs a realizar outra experiência que mostraria a submissão dos indivíduos ao dinheiro. Não havia limites morais para suas atitudes, frente ao processo de decadência que apontava para o fim de seu grupo social:

WERNECK – Um momento! Quero dizer o seguinte. Cala a boca. Esse negócio de guerra nuclear. Sei lá se daqui a 15 minutos. 15 minutos. Vou levar um foguete russo pela cara, Estou dando adeus. Adeus a minha classe, ao meu dinheiro. Estou me despedindo. Posso ser, de repente, uma Hiroshima. Hiroshima, eu. Eu, Nagasaki.. Portanto, hoje vale tudo! Tudo!²⁵⁷

Interessante Nelson Rodrigues associar, em pleno contexto da Guerra Fria, a decadência da burguesia como grupo hegemônico, num processo de autodestruição moral que forneceria armas para os outros grupos sociais que, aliás, já estavam se manifestando nas ruas, em pleno governo de João Goulart, época da escrita da peça.

²⁵⁶ IDEM, pp. 311-312.

²⁵⁷ IDEM, p. 313.

Para reforçar a insensibilidade com os problemas dos mais desfavorecidos, o empresário criou uma situação terrível para as irmãs de Ritinha, atraídas pelo convite do namorado de uma delas, para participar de um concurso de *tuiste*, ritmo musical dançante, cujo prêmio seria uma joia, na casa de Werneck:

WERNECK – Vocês vão ver um *show*. É um crime sexual

1° GRÃ-FINO – O quê? O quê?

WERNECK – Eu mandei apanhar três meninas. Uns anjos, mocinhas, de família. Garotas que não sabem nada. Purinhas. Vêm com os namorados. Estão estourando por aí. E os namorados vão fazer tudo, aqui, tudo. Vamos ver um crime sexual, crime sexual. Autêntico.(...)

WERNECK – O negócio é assim. Vamos preparar os namorados. Vamos entupir os namorados de maconha. E aqui, dentro desta sala, eles vão caçar as pequenas.

2° GRÃ-FINO – Mas isso é crime!

WERNECK – Sua besta! Ou vocês não acreditam no Poder Econômico? Vou indenizar, compreendeu, pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família, rapaz. O negócio dá em nada!²⁵⁸

Ritinha se ofereceu para ficar no lugar das irmãs, mas nem ela foi poupada. Por fim a moça obteve a seguinte promessa:

WERNECK (*berrando*) – Sua besta! Eu te dou as tuas irmãs virgens, pronto. Dou!

RITINHA (*atônita*) – Virgens?

WERNECK (*furiosa*) – Cala a boca! Mania! (*Muda de tom*) Eu tenho um médico. Médico fabuloso. E faz isso com um pé nas costas.

RITINHA – Isso o quê?

WERNECK – Ganha um dinheirão, o sujeito, restaurando virgindade. Ele faz m retoque, no local. Uma costurazinha, dá uns pontos. Coisa à toa. E a pequena sai mais virgem do que entrou!

RITINHA (*Num desespero maior*) – Vocês arrebutaram minhas irmãs!

²⁵⁸ IDEM, p. 314.

WERNECK – Nada disso. Sangrou porque é natural. É isso mesmo. Mas olha. A hemorragia já passou. Mande suas irmãs em casa, de automóvel. O médico já foi pra lá. Está lá Ritinha, quero ser bom com você, com suas irmãs. Elas vão se casar. E o marido não vai perceber tostão de coisa nenhuma. Eu me responsabilizo. Na noite do casamento. O negócio vai sangrar até mais. Você vai ver.²⁵⁹

Perdoe-me o leitor pelo alongado da transcrição, mas foi um dos pontos mais fortes da peça, pois o caráter grotesco destas cenas colocou a nu uma preocupação de Nelson Rodrigues, em relação aos limites da inocência e da virgindade; a seu ver, uma não era mais sinônimo da outra. O rompimento do hímen significava nestes novos tempos somente um ato físico que poderia até ser repetido, se a jovem quisesse passar por uma pequena intervenção cirúrgica, para reconstruir esta película.

Werneck fez esta proposta às pobres moças, que aceitaram prontamente esta novidade da medicina, reafirmando uma permanência da ideia da manutenção da pureza para a realização de um futuro matrimônio. Mas esta atitude moral também contaminava um estrato social privilegiado, pois o próprio Werneck, criatura amoral engendrada por Nelson Rodrigues, também priorizava a necessidade de um casamento, que legitimaria a falsa virgindade da filha.

Só que ele não fez a oferta da cirurgia à filha. Por que será? Será que ele desconfiava das taras da própria filha, que hipocritamente fingia-se de inocente? Ou será que isto não tinha mais importância para a burguesia, que queria apenas preservar-se de escândalos adotando um casamento de conveniência? Para o pai, uma longa viagem ao exterior bastaria para apagar qualquer comentário, mas a esposa insistiu que matrimônio curaria todas as desconfianças.

Mas o que havia de diferente, em relação aos hábitos e costumes na cidade do Rio de Janeiro, neste início da década de 1960, que forçou Nelson Rodrigues a transportar tanta violência sexual para o palco? A constrição dos corpos jovens por outra geração que os via expostos e prontos a serem usados a seu bel-prazer, tendo no dinheiro a força para explorá-los, foi a mensagem mais incômoda desta peça.

²⁵⁹ IDEM, p. 318.

Ritinha se desesperava ao perceber que suas irmãs não compactuavam com seus esforços para torná-las moralmente aceitáveis, e dignas de um casamento que as retiraria da privação. Elas queriam usufruir das promessas impressas na revista *Querida*²⁶⁰, que uma delas folheava, em busca do mundo edulcorado dos artistas e dos conselhos românticos que esta publicação estampava.

A perda da inocência dessa juventude foi definitiva, quando Maria Cecília, cercada do carinho dos pais e educada num colégio interno, foi violentada em um terreno baldio por um grupo de negros. O tempo todo o espectador/leitor fica compadecido com a triste sorte da moça, até que é desnudada a verdade: foi ela, o rebento inocente daquela família burguesa, que pediu a Peixoto, o cunhado, para ajudá-la a realizar a fantasia da “*curra*” expressão chocante para designar estupro e que foi repetida amiúde na peça.

Aparentemente, não havia mais espaços sociais na cidade que protegesse a juventude em melhores condições financeiras, de pensamentos impróprios, mesmo numa instituição educacional como um colégio interno de perfil religioso. Não havia como conter a expansão da sexualidade, a não ser pela imposição do casamento, como cabresto aos impulsos.

Nelson Rodrigues decidiu então esmagar a libertinagem de Maria Cecília e Peixoto, apoiando-se num recurso trágico: o cunhado matou a moça com um caco de garrafa, tendo em seguida cometido suicídio. O dramaturgo tomou esta atitude talvez porque não pudesse suportar tantas transgressões no comportamento dessa nova geração de cidadãos.

Apesar dessas cenas grotescas, a peça terminou com uma cena romântica de Edgard e Ritinha na praia, dispostos a esquecer as tentações de um dinheiro fácil oriundo do cheque de suborno de Werneck, e que foi devidamente queimado, indicando a esperança do autor, em relação a este jovem casal caminhando para um futuro, talvez feliz, talvez sacrificado, mas deles, exclusivamente deles.

A frase que perseguiu Edgard e que assombrou vários personagens da peça – *o mineiro só é solidário no câncer* –, de Otto Lara Resende, passou por diferentes interpretações durante a peça e, dependendo da perspectiva de quem a reproduzia, a mesma assumia

²⁶⁰ Revista editada a partir de 1954, direcionada ao público feminino.

ainda outros sentidos. Ao provar no final da peça que era possível superar tal afirmação, através da opção por atitudes positivas de combate para enfrentar uma vida menos ordinária, Nelson Rodrigues nos presenteou com um futuro prenhe de possibilidades. Ele não colocou um ponto final e definitivo sobre o destino de Edgard e Ritinha.

O enredo complicado desta peça veio ao encontro do interesse de Nelson Rodrigues pelo cinema, como aquela forma de linguagem capaz de brincar com a noção de tempo/espaço, transitando pela simultaneidade das cenas, que ele já havia tentado capturar em peças como *Vestido de Noiva*, *Perdoa-me por me Traíres*, *Toda Nudez Será Castigada*. É por isto que ele combinou as duas linguagens num único palco, realizando projeções nas paredes para indicar ambientes externos, como a floresta da Tijuca, o cemitério do Caju e o terreno baldio onde Maria Cecília fora atacada.

Esta combinação de imagens filmicas com o movimento dos corpos no palco criou um ambiente onde o olhar do público foi inteiramente absorvido por trocas afetivas complexas que atravessaram territórios da cidade, em cruzamentos sociais contrastantes, onde ambos tinham a mesma preocupação: como ficaria a questão da virgindade e da inocência da juventude nesta época de mudanças nas relações entre os indivíduos, onde a família não era mais o reduto de contenção e autocontrole do cidadão. Nelson Rodrigues denunciava sua época em que tudo parecia ser possível.

Três anos depois Nelson Rodrigues escreveu *Toda Nudez Será Castigada* (1965)²⁶¹, assestando os holofotes novamente sobre uma família da classe média alta. Um homem viúvo apresentava um quadro depressivo, sentindo que sua vida não tinha mais sentido, ao encarar um cotidiano sem horizontes. A experiência da viuvez feminina já havia sido explorada pelo dramaturgo, como em *Viúva, Porém Honesta*, porém a solidão masculina conjugal ainda não havia sido explorada.

A ideia de reconstruir a família através de um novo casamento, buscando retomar a coabitação com uma nova esposa, inspirou o viúvo a entregar-se a uma relação com uma prostituta, na esperança de fazer dela uma dona de casa cordata e sem ambições.

²⁶¹ RODRIGUES, Nelson. *Toda Nudez Será Castigada in Teatro Completo*. Vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

O irmão de Herculano apresentou Geni, prometendo a ela um bom negócio, dado que o irmão era um rico empresário e poderia ajudá-la a comprar seu apartamento:

GENI – Não senhor! Caridade eu não faço! (*Muda de tom*) Você precisa saber que eu estou comprando um apartamento. Na planta. Vai ter reajustamento, o diabo. Sabe quanto é a entrada? E tenho que dar dinheiro na semana que vem. O homem disse que não esperava nem um minuto.²⁶²

Apesar de ser uma prostituta e de supostamente negar a ideia de conseguir um emprego comum para sustentar-se, adotando uma vida desregrada, Geni tinha bem claro alguns objetivos para o futuro. Ela também queria usufruir do sonho da classe média que era possuir seu próprio imóvel, no caso um apartamento que pretendia comprar *na planta*, demonstrando saber que era preciso aplicar-se em seu ofício para conseguir seu intento.

Nesse sentido, Geni via sua forma de ganhar dinheiro como um trabalho como outro qualquer, que lhe permitiria alçar novos patamares sociais, com a conquista de moradia própria, fruto de seu esforço pessoal: ela também queria fazer parte dessa sociedade de consumo que estava se fortificando. No dizer de João Manuel Cardoso de Mello e Novais:

“O valor do ócio, que marcou tão profundamente nossa formação cultural, se transfigura na ideia tão contemporânea do trabalho como meio de obtenção do conforto material. Ao mesmo tempo, a desvalorização do trabalho, herança da escravidão, se redefine no julgamento de cada ocupação de acordo com suas características mais ou menos prazerosas, isto é, conforme a visão, também contemporânea, da hierarquia capitalista do trabalho: é mais limpa ou mais suja, mais leve ou mais pesada, mais rotineira ou mais criativa, mais subalterna ou mais de direção.”²⁶³

²⁶² IDEM, p. 166.

²⁶³ IDEM, nota 251, p. 605.

Geni não via sua profissão como exercício do ócio, mas como trabalho para conquistar os bens de consumo que a sociedade brasileira estava se acostumando a obter, e conseguir uma casa própria estava no topo dos seus desejos de estabilidade econômica e social.

A ideia de conseguir um casamento que servisse de degrau para ascensão social pareceu o caminho mais curto para alcançar novo *status* social, por isso voltou suas armas de sedução para chamar a atenção de Herculano.

Embora a prostituição já tenha sido tema da peça *Dorotéia*, que contava a história do retorno de uma prostituta para o seio da família, a exemplo do filho pródigo, no texto teatral de 1965, Geni se configurou como aquela que tentou pelo seu esforço pessoal conseguir superar as dificuldades financeiras e conhecer comodidades que antes eram impensáveis.

Dorotéia não se incomodou em perder sua fonte de renda para retomar sua vida familiar com as tias, mas a situação de Geni era diferente. Sua única referência de família era a mãe da qual guardava algumas lembranças, tendo vivido sua adolescência com uma parenta que morreu de câncer no seio, repetindo a triste sina de outros personagens de Nelson Rodrigues. Não havia para onde voltar, era preciso sobreviver sozinha na metrópole carioca.

Quando descobriu que a mulher de Herculano morreu justamente de câncer, o pavor por ser vítima da mesma doença que apodrecia os corpos humanos tornou-a obcecada: o horror e o fascínio se instalou definitivamente nas neuroses de Geni, que insistentemente voltava ao assunto, não só para manietar o viúvo, mas para deixar claro seus pensamentos em torno da morte.

Nelson Rodrigues posicionou uma prostituta no interior de um núcleo familiar de classe média alta para melhor explorar os níveis de instabilidade por que passava aquele grupo. Na peça *Toda Nudez Será Castigada* a família era formada por tias solteironas, um filho sofrendo de complexo de Édipo, o irmão ressentido pela falta de apoio financeiro do irmão e o próprio Herculano envolto numa crise depressiva devido à viuvez, desvelando um quebra-cabeça em que a paisagem não é mais a de uma família composta de pai-mãe-filhos coabitando no espaço da intimidade doméstica, mas um conjunto de solidões individuais.

Patrício, irmão de Herculano, é caracterizado como um indivíduo que não se esforçou para obter sua independência financeira, entregando-se ao ócio ou pequenos esquemas para extorquir dinheiro do irmão.

Um trauma de infância marcou suas relações com as tias que cuidavam dele, pois foi flagrado cometendo um ato de bestialismo com a cabra de um vizinho, sendo castigado e humilhado pelas parentas:

(Patrício já não se dirige para Geni. É como se falasse para um ouvinte interior.)

Patrício (*num desespero progressivo*) – Então, a minha tia me agarrou. Outras tias me agarraram. Meu castigo era ficar, uma hora, de joelhos, em cima do milho. Me botaram num canto, como se eu, um menino, tivesse lepra. (...)

PATRÍCIO (*mudando de tom e triunfante*) – Assim somos nós. Eu, Herculano, as minhas tias.²⁶⁴

Neste texto teatral, Nelson Rodrigues buscou respostas psicológicas para montar o perfil dos personagens, utilizando a família como foco dos problemas de cada indivíduo daquele grupo. Ao dialogar com Freud, que dividiu o sujeito em *id*, *ego* e *superego*, o autor desejou perscrutar a origem dos comportamentos humanos.

Nelson Rodrigues tentou investir nessa teoria, ao utilizar a voz interior como recurso cênico em sua primeira peça, *A Mulher Sem Pecado*, onde o personagem “conversava” consigo mesmo; porém em *Toda Nudez Será Castigada* surgiu a ideia do *ouvinte interior*, não aquele que falava para si mesmo, mas o que registrava passivamente os eventos que pontuaram a vida de Patrício.

Já se discutiu sobre a presença constante, em suas peças, de tias solteiras ou viúvas, que habitavam a intimidade doméstica dos personagens, auxiliando na educação das

²⁶⁴ IDEM, nota 261, p. 181.

crianças e determinando o modo de agir dos adultos, como bastiões da moralidade vigente. Sempre ciosas em resguardar o núcleo familiar de possíveis escândalos sexuais, como se a elas fosse dada a chave, para abrir e fechar as comportas dos desejos e impulsos que pais e filhos poderiam manifestar.

Patrício amoldou-se ao papel de dependência econômica em relação ao irmão, sobrevivendo através de pequenos golpes impostos a Herculano, que em troca recebia como agradecimento apenas inveja e rancor pelo seu sucesso profissional. Daí a ideia de utilizar Geni como trampolim para sua independência financeira. Aliado a seu interesse monetário, havia nos interstícios das relações familiares um ódio camuflado por sua fala melíflua na conversa com as tias, por ocasião da depressão de Herculano:

PATRÍCIO – Mas tia! A senhora não acha bonito o viúvo que se mata? Viúvo que tem tanta saudade da mulher, que mete uma bala na cabeça? (...)

TIA Nº 2 – Você não gosta de Herculano!

TIA Nº 3 – Odeia o irmão! (...)

PATRÍCIO (*com evidente ironia*) – Mas odiar sem motivo? Ele nunca me fez nada! Só minha falência é que Herculano podia ter evitado tudo com um gesto, com uma palavra. E eu fui pra cucuia! (*Ofegante*) Mas são águas passadas! (...)

PATRÍCIO – (...) Herculano não pode morrer. Cada tostão que eu gasto depende dele. Ele me esculhamba mas solta a erva. (*Num apelo*) Geni, tu vais me salvar a pátria!²⁶⁵

Novamente Nelson Rodrigues explorou os pequenos ódios entrançados no cotidiano das famílias burguesas, onde o amor fraterno era substituído por interesses meramente financeiros; a luta por espaços sociais ocorria não nos espaços públicos, mas no ambiente do privado, na intimidade doméstica.

²⁶⁵ IDEM, pp. 161-162-165.

O filho de Herculano, Serginho, fragilizado com a morte da mãe, era visto pelo pai como empecilho para uma nova união matrimonial, conforme ele mesmo explicou a Geni:

HERCULANO (*em pânico*) – Se você contar, se disser que eu, eu. (*Muda de tom*) Tenho um filho, de 18 anos. Um menino que nunca, nunca. Quando a mãe morreu quis se matar, cortando os pulsos. E meu filho não aceita o ato sexual. Mesmo no casamento. Não aceita. No dia do enterro, do enterro de minha mulher – quando voltamos do cemitério – ele se trancou comigo, no quarto. Quis que eu jurasse que nunca mais teria outra mulher. Nem casando, nem sem casar

GENI – Você jurou?

HERCULANO – Jurei, porque podia jurar. Porque estou disposto a cumprir o juramento. (...)

HERCULANO (*furioso*) – Nem minha mulher, nem meu filho. Meu filho, quando me pediu para não trair minha mulher, nunca – de repente, ele começou a vomitar.

GENI – Vomitar, por quê?

HERCULANO – É o nojo, nojo de sexo. Horror. (*Muda de tom e agarra Geni pelos dois braços*) (...)²⁶⁶

Herculano tentou explicar ao rapaz que o fato de procurar outra mulher não significava colocar em risco a memória da mãe. Mas ele não acreditava nisto e exigia um comportamento casto do pai. Um dia, ao deparar-se com Geni em sua casa junto a Herculano, Serginho fugiu e, ao se embriagar, envolveu-se numa briga, sendo preso e violentado na cadeia:

²⁶⁶ IDEM, pp. 174-175.

TIA – Prenderam o menino. Botaram o menino no xadrez junto com o ladrão boliviano. O outro era muito mais forte. (*Exaltando-se*) E, então (*tem um verdadeiro acesso*), o resto não digo! Vocês não vão saber! (*Recua diante de Geni*) – essa mulher não vai ouvir de mim, nem mais uma palavra.(...)

TIA – (*incoerente, cara a cara com o sobrinho*) – Teu filho foi violado! Violado! Não é isso que você queria saber? (*Vai até Geni e repete para Geni*) Violado! Violaram o menino (...)

TIA (*como uma demente*) – Acontece, acontece. Meu pai, se fosse o Hitler mandava matar todos os pederastas. O guarda viu, estava lá e viu. Os outros presos viram (*Com ferocidade*) Você é mulher da vida, mas tem que me acreditar. Meu menino não conhecia mulher, nunca teve um desejo. As cuecas vinham limpinhas, nada de sexo.

(*Súbito, a tia vira-se para o alto. Fala nítido como uma fanática.*)

TIA – Meu menino era impotente como um santo.²⁶⁷

Nelson Rodrigues exagerou nas tintas da tragédia, ao traçar o destino daquele jovem que ainda não havia feito sua escolha sexual. A extrema proteção dada pela mãe, o pai ausente e preocupado somente com os negócios, e a presença fortemente feminina expressa na figura das tias que organizavam a vida doméstica, para o dramaturgo, já eram indícios da futura homossexualidade do rapaz. Ser violentado na cadeia foi o choque que lhe permitiu aceitar seu destino.

Nelson Rodrigues, em atendimento ao senso comum que indicava a propensão à homossexualidade de meninos, com forte presença feminina na sua educação infantil, em detrimento da figura paterna, escolheu como nome Serginho, no diminutivo, para reforçar o caráter de menino mimado da personagem.

A família acusou Geni de ter desencadeado o problema da prisão e da violação do rapaz. Ela sofreu então um ataque verbal de Herculano, que resolveu expulsá-la de casa:

²⁶⁷ IDEM, pp. 208-209.

HERCULANO – Olha, Geni. Você foi a culpada. Eu também. Mas você ouviu? Você ainda é pior. (*Num berro mais feroz*) Mulher da zona, teu lugar é na zona! (...)

HERCULANO – Pela última vez! Ou você sai por bem ou quem chama a Radiopatrulha²⁶⁸ sou eu. E você vai sair daqui debaixo de borrachada.²⁶⁹

Em seguida, as tias não perderam a oportunidade de tripudiar sobre o pedido de desculpas de Geni, destilando o veneno e desconsolo por ter aquela estranha na família:

TIA N° 2 - Retire-se ou eu chamo a Radiopatrulha! (...)

TIA N° 3 - Ponha-se lá fora!

TIA N° 3 - Uma vagabunda na nossa casa!

TIA N° 1 - Mas fala! Depois do que aconteceu com Serginho nada mais me espanta! Você pode ficar nua!²⁷⁰

A ameaça de transformá-la numa criminosa, apelando para a iminência de uma ronda policial e de uma possível prisão, era novidade no discurso dramático de Nelson Rodrigues.

A figura da polícia como mantenedora da paz social não havia ainda se transformado em personagem, nas peças das décadas de 1940-50. A truculência policial começou a alcançar visibilidade na década de 1960, em *O Beijo no Asfalto*:

²⁶⁸ Em 1848, durante o governo do Marechal Eurico Gaspar Dutra foi criado, na cidade do Rio de Janeiro, o serviço de rádio patrulha, para o pronto atendimento das ocorrências policiais, operado pela Polícia Especial, com a utilização de viaturas Chevrolet modelo sedan de luxo. [HTTP://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia_Especial](http://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADcia_Especial)

²⁶⁹ IDEM, nota 261, pp. 216-217.

²⁷⁰ IDEM, p. 217.

AMADO – (...) A polícia não tem esse negócio de mulher. Mulher apanha também!

CUNHA - Mentira, sim, senhor! Mentira! Eu não dei um chute na barriga da mulher! Mentira sua! (...) Um tapa. Ela abortou, não sei por quê.²⁷¹

Em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas Ordinária*, guardas de segurança foram denominados como sendo uma ramificação da polícia. Eram eles que protegiam os Correios, repartição pública onde a mãe da personagem principal foi acusada de roubo:

VELHO – (*aos berros*) – Ó sua cachorra! Tem coragem de! Fala assim comigo que eu te. Nós temos aqui uma polícia particular. Você entra na borracha! Mulher aqui apanha também! Quer fazer chantagem comigo, sua sem-vergonha!²⁷²

No caso de *Toda Nudez Será Castigada*, a violência policial não apareceu apenas como uma ameaça no espaço público da cidade do Rio de Janeiro, mas no ambiente da própria delegacia, onde a garantia da integridade do preso não era levada em conta:

HERCULANO (*gritando*) – Eu quero falar é com o delegado!

DELEGADO – Se gritar aqui dentro, o pau vai comer! (...)

DELEGADO – O senhor está falando com uma autoridade! Eu lhe prendo, por desacato! (...)

²⁷¹ IDEM, nota 235, p. 124 e p. 92, respectivamente.

²⁷² IDEM, nota 250, p. 306.

DELEGADO – Polícia coisa nenhuma! O senhor não conhece nossa Justiça! A Polícia prende e a Justiça solta! Apareceu aqui advogado, um desses advogados – com *habeas corpus*. (*Arquejante*) A Lei é cheia de frescuras!²⁷³

Este exercício de cruzamento dos textos teatrais da década de 1960, no dizer de Yone de Carvalho²⁷⁴, é uma forma não apenas de intertextualidade, mas é possível utilizar-se a expressão *interteatralidade* para designar uma forma de abordagem que nos indique as semelhanças e diferenças entre as peças, para estudarmos historicamente, as opções criativas do dramaturgo. O porquê da repetição da questão do papel da polícia, nessas três peças, como instituição violenta que se imiscuía na vida do cidadão de maneiras diversas, é bastante instigante.

Nelson Rodrigues em seu ofício de repórter de imprensa sensacionalista no início da carreira, havia tido contato como o *bas-fond* das delegacias cariocas. Com certeza a polícia tornou-se mais visível no ambiente urbano da cidade do Rio de Janeiro, pois o dramaturgo vivia numa época em que as manifestações estudantis, de trabalhadores e organizações civis, estavam nas ruas,

Mas, para retornar ao texto, observou-se que Geni assumiu uma postura de subserviência, admitindo sua condição de um indivíduo sem direitos, achincalhada por qualquer pessoa acomodada aos padrões morais, que ainda enxergava a mulher como objeto de uso pelo parceiro, ou, ainda pior, como um mictório, como Herculano a designou:

HERCULANO – Eu não quero!

GENI (*chorando*) – Vou ser sua criada, criada do teu filho! Vou lavar chão, mas não saio. Herculano! Não saio daqui, até o fim da minha

²⁷³ IDEM, nota 261, pp. 210-212.

²⁷⁴ Expressão utilizada pela professora Yone de Carvalho, por ocasião da qualificação da mestranda, em 05.12.2012.

vida! E não quero nada – ouve, Herculano, ouve! – não quero nada senão um prato de comida e um canto pra dormir! (...)

GENI (*histericamente*) – Antes que seja tarde! (*Baixo e feroz*) Nem que você me mate de pancada, eu falo, eu falo com teu filho! Eu tenho pena do teu filho e quando eu tenho pena sou uma santa! (*Erguendo a voz*) Herculano, eu conversei com tuas tias! Vim de lá!²⁷⁵

Ao visitar o rapaz acamado, Geni propôs uma maneira de aliviar a situação vexatória que Serginho estava passando, oferecendo o único bem que ela possuía: seu corpo. Serginho, que não a via como substituta da mãe, mas uma mera prostituta que queria conspurcar o papel de santidade que a maternidade concedeu à primeira, resolveu detratá-la ainda mais:

GENI (*radiante*) Me humilha! Pode me humilhar! (*Rindo chorando*) Eu quero ser humilhada!

SERGINHO – Tira a roupa! (...)

SERGINHO (*rouco de desejo*) – Mostra, deixa eu ver. (...)

SERGINHO (*baixando a voz, no seu desejo cruel*) – Você vai me contar o que é que meu pai faz contigo. O que vocês dois fazem. (*com ressentimento e dilacerando as palavras nos dentes*) Vou fazer tudo, tudo que meu pai faz contigo.

GENI (*sôfrega*) – Tudo? (*Muda de tom*) (*súplice*) – escuta, o que você quiser que eu faça, eu faço. Mas há certas coisas que o homem faz e, depois, tem nojo da mulher. (*Com desespero*) Eu não quero que você tenha nojo de mim! (...)

GENI – Às vezes, eu tenho nojo de mim mesma.²⁷⁶

²⁷⁵ IDEM, p. 216.

²⁷⁶ IDEM, pp. 226-227.

Em suas outras peças, Nelson Rodrigues não havia explorado uma situação de tensão sexual tão explícita quanto essa, em que vários tabus foram simultaneamente explorados, como o de uma mulher mais velha relacionar-se com um jovem que é seu enteado, a indefinição sexual de Serginho, que queria provar sua masculinidade deitando-se com uma prostituta ou desafiando o poder do pai tomando-lhe a mulher.

Estas emoções contraditórias, que vão do ódio ao nojo, da aversão à atração, da sedução à humilhação, pontuaram a ausência naquele núcleo familiar de laços de afetividade entre pai-filho, entre marido-segunda esposa, entre as tias e os demais moradores da casa.

O grau de nervosismo deste texto teatral poderia ser flagrado pela seleção de palavras que instruíram os atores nas rubricas. Essas cenas acima apontadas contavam com os seguintes vocábulos, para indicar aos atores como deveriam se expressar: *num desespero progressivo, pânico, furioso, agarra Geni pelos dois braços, exaltando-se, verdadeiro acesso, incoerente, demente, ferocidade, nítido como uma fanática, num berro mais feroz, chorando, histericamente, baixo e feroz, erguendo a voz, radiante, rindo chorando, rouco de desejo, no seu desejo cruel, com ressentimento e dilacerando as palavras nos dentes, sôfrega, com desespero.*

Essas palavras são exemplos da turbulência emocional que o dramaturgo queria imprimir a seu texto teatral. É de se imaginar que os atores sofriam um grande desgaste emotivo ao exercitar estas falas, repletas de raiva, ódio e frustração. O que se questiona é por que Nelson Rodrigues estava tão revoltado, em 1965, a ponto de decalcar em seus personagens estas marcas emocionais tão conturbadas.

Se palmilharmos seu percurso dramaturgico, observaremos que Nelson Rodrigues como que atingiu um ápice em suas considerações destrutivas quanto as perspectivas de convivência em família. Mesmo que outras peças como *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Perdoa-me por me Traíres* mostrem como as relações pais-filhos estavam abaladas pelo apagamento das fronteiras entre o amor filial e o desejo das relações carnis, havia ainda um certo verniz de carinho e preocupação pelo bem-estar dos membros da família. Mas em *Toda Nudez Será Castigada*, não.

Nas peças *Vestido de Noiva*, *Viúva*, *Porém Honesta*, *Os Sete Gatinhos*, *Dorotéia*, *Senhora dos Afogados*, pai ou mãe estendiam seus braços carinhosos sobre os filhos, preocupados em garantir conforto aos jovens da família. Mas Herculano-tias-Patricio-Serginho-Geni se estranhavam todo o tempo, um jogando sobre o outro culpas insuperáveis. O respeito pelo outro que deveria informar os contatos humanos sob o mesmo teto aí não encontraram mais guarida. A família estava sendo paulatinamente destruída, seus membros se odiavam com todas as forças.

Nas cenas iniciais desta peça, a empregada estendeu uma fita cassete ao patrão, a mais nova tecnologia da época. Nela Geni anunciava sua despedida da vida, fazendo um balanço dos últimos acontecimentos que a levaram a tomar esta decisão. A peça foi um exercício de memória:

GENI – Herculano, quem te fala é uma morta. Eu morri. Me matei (*Ao mesmo tempo que Geni fala, ilumina-se parte do palco. Aparecem Patricio e as tias. Enquanto durar a fala de Geni, Patricio e as tias permanecerão imóveis e mudos.*)

GENI – Herculano, ouve até o fim. Você pensa que sabe muito. O que você sabe é tão pouco! (*Com triunfante crueldade*) (*Violenta*). Há uma coisa que você não sabe, nem desconfia, uma coisa que você vai saber agora, contada por mim e que é tudo. Falo pra ti e pra mim mesma (*Dilacerada*) (*Ressentida e séria*) Escuta, meu marido. Uma noite em tua casa.²⁷⁷

Nelson Rodrigues, fiel às suas obsessões, colocou uma morta no palco para contar uma história, a exemplo do que idealizara para sua peça *Valsa n° 6*, onde mostrou uma adolescente assassinada que narrava sua vida de jovem de classe média, cuja educação primorosa não lhe garantiu um bom casamento.

No caso de *Toda Nudez Será Castigada*, Geni lembrava-se muito pouco de sua infância e adolescência e suas poucas reminiscências sem dúvida não eram agradáveis:

²⁷⁷ IDEM, p. 161.

GENI (*veemente*) – Fora de brincadeira! (*Com certo arrebatamento*)
Tive uma tia solteirona. Bonita, não sei por que não se casou E morreu. Perdeu um seio, depois o outro Era eu quem tratava dela. Me lembro do dia em que me chamou: - “Geni, vem cá, vem ver.” Tirou o seio e me mostrou. Vi um carocinho. Era a doença.²⁷⁸ (...)

GENI – 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^o Toda mulher já foi menina. Eu, não. Eu posso dizer de boca cheia que nunca fui menina.²⁷⁹

Geni perdeu suas esperanças logo cedo, com apenas doze anos; sua mãe demonstrava pouco afeto à menina e depois de sua morte, viu-se completamente só, sendo acolhida por uma tia solteirona, que também faleceu, deixando Geni definitivamente órfã e sem perspectivas de futuro.

No ano de 1951, a personagem Sônia da peça *Valsa n° 6*, é uma adolescente de quinze anos com todo um futuro pela frente, para constituir sua família, casando-se com um marido exemplar, se não tivesse sido precocemente assassinada. Mas em 1965, Geni, apesar de desejar abandonar seu passado de prostituta casando-se com Herculano, para ser aceita socialmente, não conseguiu superar o rótulo que lhe havia sido imposto:

HERCULANO (*num crescendo*) – Ouve, meu filho. Se alguém te disse que eu ia casar com essa mulher, é mentira, calúnia! Jamais me passou pela cabeça essa ideia. E nem é minha amante! Uma prostituta não é amante, é a mulher que todos usam – mas pagando! Nunca seria minha esposa, nunca! E você tem que acreditar em mim! Você nunca

²⁷⁸ IDEM, p. 164.

²⁷⁹ IDEM, p. 179.

viu seu pai mentir. (*Cai a exaltação de Herculano*) Serginho, a um pai se perdoa!²⁸⁰

Mas Serginho aconselhado pelo tio, tinha um plano secreto, e decidiu forçar o pai a casar-se com Geni, para depois traí-lo com ela mesma, para provar a Herculano que ela continuava sendo uma mulher de vida fácil, só interessada em seu dinheiro. Ela nunca, moralmente, chegaria aos pés de sua mãe. Ele conseguiu convencer as tias, que imediatamente buscaram argumentos para apagar o passado inapropriado de Geni.:

TIA N° 2 (*a medo*) – Geni está com uns modos tão bonitos que nem parece uma mulher que (*para a medo*).

TIA N° 1 (*autoritária e líder das outras*) – Mulher que o quê? (*Ameaçadora*) Eu não admito que na minha presença. (...)

TIA N° 3 – Geni agora é da família.

TIA N° 2 (*tiritando de timidez*) – Mas eu ia elogiar Geni. (*Querendo agradar a outra*) A gente olha para Geni e não diz que ela foi da zona. (...)

TIA N° 1 – Geni nunca foi da zona. Honestíssima! Você é que pôs isso na cabeça, porque está fraca da memória. Arteriosclerose! (...)

TIA N° 1 (*incisiva*) – Então, não repita, nunca mais, que Geni foi da zona. Geni se casou virgem.

TIA N° 3 – Virgem.

TIA N° 2 (*doce, humilde e sofrida*) – Geni se casou virgem.²⁸¹

Como as tias não conseguiram demover Herculano de seu desejo de um novo

²⁸⁰ IDEM, p. 220.

²⁸¹ IDEM, p. 230-231.

casamento, elas hipocritamente resolveram apagar o passado de Geni e reconstruir-lhe um perfil social aceitável.

Nelson Rodrigues ironizou as regras de moralidade que passavam a poder ser convenientemente adaptadas a circunstâncias, sendo colocadas a serviço da manutenção da ordem dentro do ambiente familiar. Bastava esquecer as antigas cobranças e propor novas modalidades de comportamento. Era o seu modo de interpretar a mudança de costumes na vida urbana de seu tempo.

Geni não conseguiu sobreviver a essa nova demanda. Como legado do seu inconformismo, ela anunciou nas cenas finais da peça o que pensava daquela família:

GENI – Seu filho fugiu, sim, com o ladrão boliviano. Foram 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 teu filho, e essa família só de tias. (*Num riso de louca*) Lembranças à tia machona! (*Num último grito*) Malditos também os meus seios!

(*A voz de Geni se quebra num soluço. Acaba a gravação. Sons de fita invertida. Iluminada apenas a cama vazia.*)²⁸²

Assim, a peça começou e terminou com o depoimento de Geni, sobre as razões de seu suicídio. A possibilidade de um modelo de família que a acolhesse carinhosamente, para superar um passado de tristeza e abandono, já não existia mais.

A família burguesa que teve em seu nascedouro o propósito de proporcionar conforto e segurança, através de um ambiente acolhedor, onde os papéis sociais estavam bem estabelecidos, se desconfigurara. Os papéis bem definidos com a mãe cuidando da casa, o pai provedor e os filhos obedientes e preocupados com os estudos e o trabalho não existiam mais na cidade moderna.

²⁸² IDEM, p. 238.

Esta família de classe média alta já não conseguia mais conviver num ambiente de respeito e dignidade. A família nuclear já não servia de modelo para as classes populares, algo estava mudando, causando desconforto ao dramaturgo que durante três décadas tentou entender por que os mais diversos arranjos familiares por ele propostos não produziam felicidade e conforto aos seus membros.

A família, para Nelson Rodrigues, era uma instituição falida, cujo sentido de convivência e intimidade, não se encaixava mais numa sociedade em mudança...

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Não sabemos: lemos ignorantemente. Lemos em movimentos longos, lentos, como que pairando no espaço, sem peso. Lemos cheios de preconceitos, com malignidade. Lemos generosamente, arranjando desculpas para o texto, preenchendo lacunas, corrigindo erros. E às vezes, quando as estrelas são favoráveis, lemos de um único fôlego, com um arpejo, como se alguém ou algo tivesse “caminhado sobre nosso túmulo”, como se uma memória tivesse subitamente sido resgatada de um lugar do fundo de nós mesmos – o reconhecimento de algo que nunca soubemos que estava lá, ou de algo que sentimos vagamente, como um bruxeleio ou uma sombra, cuja forma fantasmagórica ergue-se e instala-se em nós sem que possamos ver o que é, deixando-nos mais velhos e sábios.”²⁸³

ALBERTO MANGUEL

Quando me aproximei pela primeira vez dos textos de Nelson Rodrigues, para tentar entender por que havia tanta rejeição por parte das pessoas em meu entorno, quando expressava minha curiosidade sobre a escrita deste dramaturgo, intuitivamente percebi que mergulhar nos registros textuais que davam forma a seu teatro seria uma maneira de alcançar nexos importantes para justificar o interesse teórico que esta massa documental havia despertado.

Percebi que os comentários intolerantes dos conhecidos tinham como nascedouro os filmes baseados nas peças teatrais de Nelson Rodrigues, que eram veiculados na televisão no final da década de 1970 no Brasil e oferecidos ao público na calada da noite, como filmes eróticos.

Em plena década de 1990, quando comecei a pensar seriamente nesta questão, contei com a surpresa dos colegas, pela adoção da literatura teatral de Nelson Rodrigues, como tema de pesquisa no Mestrado, que desejava cursar no início dos anos de 1990,

²⁸³ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 340.

pois não se levava em consideração a derivação que desejava fazer em relação à questão do tema da família, marca registrada da maioria das peças do dramaturgo.

Nunca abandonei este interesse, que pôde finalmente concretizar-se, graças às indicações teóricas do Mestrado, com professores interessados no desenvolvimento pleno das pesquisas e no sucesso de seu alunado. Era necessário mais que sensibilidade para acercar-se desse tipo de literatura, pois as ferramentas teóricas oferecidas pelos estudos de Michel de Certeau, Carlo Ginzburg, Roger Chartier, Norbert Elias, Raymond Williams, por exemplo, ajudaram a aguçar meu olhar sobre as possibilidades historiográficas que este tipo de fonte poderia produzir.

A opção de analisar os textos teatrais como literatura e não as montagens realizadas até hoje, seja no âmbito do teatro ou peças adaptadas para o cinema ou televisão, fez-se obrigatória, para resgatar o pensamento de Nelson Rodrigues em relação à família, sem as possíveis distorções interpretativas que diretores, cenógrafos e atores poderiam acrescentar às obras dramáticas. Seria um outro tipo de pesquisa, que poderia render frutos saborosos para o resgate da historicidade desta fonte primária.

O exercício de oitava, se é que é possível aplicar este termo à escrita melodramática de Nelson Rodrigues, tentando estabelecer uma frequência onde se possa ouvir metaforicamente a história do período perpassando as falas e rubricas das peças, constitui o objetivo da pesquisa.

Quando nos debruçamos sobre os estudos da história da leitura, observamos que os homens se apropriavam deste registro das experiências humanas, em voz alta e em bom som, para os ouvintes a seu redor. Depois é que a leitura silenciosa encapsulou o indivíduo no interior de uma redoma, onde as delícias ou tragédias eram saboreadas apenas por aquele sujeito social.

As interpretações, os sentidos e a construção da intertextualidade davam-se no âmbito da intimidade pessoal e somente aqueles preocupados em elaborar uma escrita que combinasse estes registros poderiam repartir com um público, que novamente guardaria para si, aquilo que foi urdido por outrem. O silêncio entra como condição *sine qua non* para a operação de leitura.

Mas os textos teatrais guardam os ecos deste costume antigo, quando os homens não liam apenas para si, mas para uma plateia interessada em seguir atentamente as tramas e

inectivas criadas pelo autor. Quando lemos Nelson Rodrigues, transitamos por dois universos: o da palavra registrada no papel e a concretude no palco, sendo possível ao leitor dois papéis, o de leitor/espectador.

O historiador também mimetiza este comportamento, pois realiza a mesma operação intelectual, que lhe permite estar em dois espaços, dois territórios interconectados, mas qualitativamente diferentes, em sua objetividade.

É por isto que aplico à minha escrita termos relativos à experiência dramatúrgica, para que os interessados não se afastem do caráter *sui generis* que é o texto teatral. Falar sobre coxias, palco, plateia, atores, gestos, falas, cenografia, iluminação, é apenas força de expressão para recalibrar o olhar daquele que se dispuser a analisar esta dissertação.

Quando o historiador se apropria de textos literários para recuperar as possíveis pistas que lhe garantam buscar pelo menos verdades provisórias, sobre como os homens viviam e se relacionavam, num tempo determinado e sociedade específica, ele se debate sobre os problemas que esta opção de pesquisa propõe.

A ideia de transitar em meio aos registros criativos de um dramaturgo como Nelson Rodrigues, que tem como obsessão o tema das relações familiares, em seus textos teatrais das décadas de 1940/1960, foi um risco, porque a literatura tende a gerar armadilhas discursivas que podem empanar o olhar do estudioso, em sua caça pelas marcas históricas travestidas nos diálogos dos personagens.

Combinar a construção dos textos teatrais com os dados históricos já cotejados em trabalhos historiográficos consagrados sobre o período tratado, notadamente no âmbito da família brasileira na cidade do Rio de Janeiro, local onde as peças teatrais foram gestadas, foi o desafio para o desenvolvimento desta pesquisa.

A ideia de reconstruir o contexto histórico, tema tão caro a muitos historiadores, ansiosos em apontar os defeitos da pesquisa porque ela não se encaixou necessariamente aos dados estatísticos da família brasileira, e nem ao quadro econômico/político das décadas de 1940/1960, é um problema que requer delicadeza daquele que vai manipular essa massa de dados.

O conselho de construir o contexto histórico a partir da escrita de Nelson Rodrigues parece o mais lógico a fazer, porém, como podemos garantir que isto de fato seja

possível, se a *literatura não é reflexo, mas refração, um desvio*, conforme citação de um artigo de Yvone Dias Avelino, em referência ao texto de Eleutério?²⁸⁴

Se o escritor não tem o compromisso de registrar *pari passu* o que se passa à sua volta, mas consegue abstrair-se de seu cotidiano e criar universos oníricos que nos trazem informações indicativas de verossimilhança e indícios de verdades provisórias que possam desvendar o modo de vida e os costumes de uma determinada época, parece razoável que nos apropriemos dessas fontes, para o encaminhamento da pesquisa sobre a família brasileira.

A opção de trabalhar o teatro de Nelson Rodrigues enquanto literatura, ao invés de realizar um levantamento sobre os diversos modos de construção dos personagens no palco, pesquisando as montagens teatrais até os nossos dias, evidencia o desejo de resgatar, na forma da expressão escrita, a construção do pensamento dramaturgico do autor.

Em suma, queria observar como Nelson Rodrigues interpretou o problema das relações familiares em sua obra teatral, resgatando o modo como ele criava as cenas, através das indicações inscritas nas rubricas e como imaginava a construção dos personagens..

Uma vez realizado o levantamento de trechos das peças que poderiam iluminar o tema das relações familiares nas décadas de 1940/1960, a fim de propor um novo olhar sobre a temática, pensei em desenvolver a análise à luz de um apoio teórico necessário para alcançar os objetivos propostos. Os trabalhos de Michel de Certeau, Chartier e Ginzburg, como já citei, indicaram diversas possibilidades de desenvolvimento da análise que propunha não realizar crítica literária, mas transformar o teatro de Nelson Rodrigues em fonte primária. Eles estimularam a busca da historicidade no andamento das peças.

Praticar as intertextualidades é do *métier* do historiador, preocupado em estabelecer sentidos escondidos no fraseado do texto literário, levantando o véu das metáforas para conseguir captar a mesma frequência que inspirou o processo criativo de Nelson Rodrigues, cujo trajeto discursivo é eivado de situações grotescas em contraposição a

²⁸⁴ AVELINO, Yvone Dias. **Os labirintos da arte de narrar: história e literatura** in *História, cotidiano e linguagens*, São Paulo: Expressão e Arte, p. 250. Não há referência bibliográfica sobre qual trabalho de Eleutério está sendo citado, apenas a data, 1992.

momentos de lirismo enternecedores como por exemplo: *que teu perfil de morta passe por entre lírios cegos!*²⁸⁵, *Chovia, sim... E quando chove em cima das igrejas, os anjos escorrem pelas paredes*²⁸⁶ ou *Senti então que não há ninguém mais nu do que certos cavalos.*²⁸⁷

Mesmo que não se possa alcançar a profundidade do que o autor quis dizer, ao tropeçarmos nestes rasgos poéticos diante de situações de abjeção produzidas por Nelson Rodrigues, precisamos seguir em frente na tentativa de compreender o todo textual, sem nos assustarmos com os preciosismos do dramaturgo.

Uma questão importante que pontuou o trabalho foi o caráter singular de um texto teatral, pois ele não é apenas literatura, mas tem como estofa a singularidade de oferecer indicativos para sua construção dramática num palco: as marcações cênicas, as posturas, o tom de voz e os gestos são elementos que dão uma forma a esta escrita e a possibilidade ao leitor de se colocar como o diretor do espetáculo. O leitor imagina as cenas e estabelece nexos plenamente plausíveis, dada a sua orientação teórica e entendimento de mundo.

O texto teatral então revela sua ambivalência, e contém vocábulos e comentários atinentes ao palco, para pelo menos não nos esquecermos de que essa é uma literatura em movimento e não apenas palavras arranjadas numa página, pois detém um discurso que às vezes escapa às margens do papel e ganha a materialidade de que o historiador necessita para apurar os indícios históricos revelados naquela organização textual..

Escrever sobre as possíveis reações do público diante de cenas absurdamente escatológicas, no teatro de Nelson Rodrigues, sem que dados externos às peças tenham sido recolhidos, seja na imprensa local, seja nas manifestações positivas de desagrado, poderia ser um problema, se esta fosse a intenção da pesquisa.

²⁸⁵ RODRIGUES, Nelson. *Valsa n° 6* in Teatro Completo. Vol 1: Peças Psicológicas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 213.

²⁸⁶ IDEM, p. 185.

²⁸⁷ RODRIGUES, Nelson. *Toda Nudez Será Castigada* in Teatro Completo. Vol. 4: Tragédias Cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 167.

Porém, tal estudo já foi realizado por biógrafos, críticos literários e até mesmo historiadores como Teive e Argolo que se preocupou em pesquisar as reações do público e crítica. Minha intenção não é propriamente verificar como a plateia reagiu aos estímulos cênicos apresentados no teatro e sim entender como o sujeito histórico Nelson Rodrigues vivenciou situações que o levaram a urdir configurações de família que derivaram da formação patriarcal, burguesa ou relativa às camadas populares.

Nelson Rodrigues buscou incessantemente compreender por que as trocas afetivas familiares são tão perigosas, a ponto de provocar a autodestruição do núcleo familiar, na medida em que a convivência torna-se impossível entre seus membros.

Nelson Rodrigues pressentiu que os tempos do pós-guerra fizeram aflorar novas atitudes que entraram em choque com a ideia de família tradicional do fim do século XIX, que mesclava vestígios patriarcais à adoção de costumes burgueses trazidos pelo desenvolvimento urbano da cidade do Rio de Janeiro, que por ser a capital do país trazia ares cosmopolitas e uma efervescência, em especial na década de 1950, quando uma sociedade de consumo estava se solidificando.

Nelson Rodrigues arrastou seu olhar também sobre as áreas menos nobres da cidade onde viviam grupos urbanos no entorno das vias férreas, na busca obsessiva por uma família funcional, para chegar à conclusão de que elas estavam submetidas às pressões oferecidas pelas novas demandas dessa sociedade que abria apenas uma fresta para que esses núcleos suburbanos pudessem espionar e adotar novos hábitos de higiene, de moradia, de comportamento, o que pôde ser observado nos textos teatrais.

No início da pesquisa pensei seriamente em pontuar o papel de cada membro familiar, pai, mãe, filhos e demais parentes, para comparar cada personagem em sua especificidade, enfeixando-os num quadro comparativo, a fim de observar como a visão de Nelson Rodrigues modificou-se ao sabor dos acontecimentos históricos que marcaram as décadas em que esses personagens foram criados.

Porém, percebi que se isolasse cada sujeito social ali representado da dinâmica de seu núcleo familiar não alcançaria a densidade dos embates, crises, emoções desencontradas e, principalmente, a sensação de estranhamento que o dramaturgo imprimiu em suas cenas escatológicas e falas grotescas, para demonstrar o desagrado do autor pelos rumos que a família estava tomando. Ela se desagregava e se reconstituía num formato

irreconhecível para os olhos de alguém que nasceu e cresceu numa família numerosa, com uma mãe pressurosa e um pai autoritário e depositário dos vestígios patriarcais vigentes em Pernambuco, seu lugar de origem.

Com a finalidade de perseguir cada passo cênico de Nelson Rodrigues, decidi escalar os degraus cronológicos de construção de cada peça teatral, tentando garantir um novo modo de entender a história da família brasileira, através de uma lente diferente.

À crítica de que estou apenas reproduzindo trechos das peças teatrais, narrando seus desfechos, sem problematizar a questão da moralidade da época, o reacionarismo do discurso ou a utilização de mitos e tabus para escândalo do público, deixo apenas a confissão de que eu queria fazer exatamente isto: ler a história, lendo literatura.

Como ambas as operações implicam construções intelectuais que propõem verdades provisórias para entendimento do modo de viver e dos costumes de uma época numa determinada sociedade, a ideia era observar similaridades discursivas entre a historiografia e a literatura.

Um dado que talvez não tenha sido explorado a contento na escrita desta dissertação é a questão de como o texto literário, mesmo sendo de caráter teatral, traz também elementos de memória do dramaturgo para compor cenas e personagens, sendo que muitas de suas experiências do passado podem estar disfarçadas nos melodramas levados aos palcos. Assim, suas reminiscências coloriram uma literatura teatral repleta de historicidade.

Memória, história e literatura estão entrelaçadas há muito tempo, como podemos deduzir das palavras de Louise Labé, poeta e escritora que registrou as seguintes palavras em 1555:

“O passado nos dá prazer e é de mais valia que o presente. Mas a delícia do que outrora sentimos é obscuramente perdida, para não retornar mais, e sua lembrança que retorne não pode restaurar nossa disposição prévia, e não importa quão fortes sejam as imagens que imprimimos em nossa mente, continuamos sabendo que não passam de sombras do passado,

maltratando-nos e enganando-nos. Mas, se pomos nossos pensamentos no papel, com quanta facilidade, mais tarde, nossa mente percorre uma infinidade de acontecimentos incessantemente vivos, de tal forma que muito tempo depois, ao pegarmos essas páginas escritas, podemos retornar ao mesmo lugar e à mesma disposição na qual outrora nos encontramos.”²⁸⁸

Alberto Manguel, ao comentar os escritos de Labé, elaborou o seguinte prognóstico sobre a autora: para Louise *ler é recriar o passado*. Curiosas estas palavras, advindas de um tempo tão recuado, e que demonstraram uma preocupação de ordem historiográfica, que esta pesquisa visa contemplar.

Espero ter contribuído para que esse tipo de fonte seja cada vez mais valorizado, enquanto resgate da história brasileira, que possui uma literatura exuberante à espera de ser explorada.

²⁸⁸ MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 297..Era uma mulher de letras, deixando um volume que foi publicado por Jean de Tournes em 1555 e continha uma Epístola Dedicatória, uma peça de teatro, três elegias, 24 sonetos e poemas.

FONTES

- A mulher sem pecado (1941)
- Vestido de noiva (1943)
- Álbum de família (1945)
- Anjo Negro (1946)
- Senhora dos afogados (1947)
- Dorotéia (1949)
- Valsa nº 6 (1951)
- A falecida (1953)
- Viúva, porém honesta (1957)
- Perdoa-me por me traíres (1957)
- Os sete gatinhos (1958)
- Boca de Ouro (1959)
- O Beijo no Asfalto (1961)
- Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária (1962)
- Toda nudez será castigada (1965)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – OBRAS DE NELSON RODRIGUES

- TEATRO:

RODRIGUES, Nelson. **A Mulher sem Pecado, Vestido de Noiva, Valsa nº 6, Viúva, Porém Honesta, Anti-Nelson Rodrigues.** *Teatro Completo* – Peças Psicológicas, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol 1, 1981.

_____. **Álbum de Família, Anjo Negro, Dorotéia, Senhora dos Afogados.** *Teatro Completo* – Peças Míticas, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol 2, 1981.

_____. **A Falecida, Perdoa-me Por Me Traíres, Os Sete Gatinhos, Boca de Ouro.** *Teatro Completo* – Tragédias Cariocas I, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol 3, 1985.

_____. **Beijo no Asfalto, Bonitinha, Mas Ordinária, Toda Nudez Será Castigada** *Teatro Completo* – Tragédias Cariocas II, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, vol 4, 1989.

- ROMANCES E CRÔNICAS:

_____. *A Cabra Vadia.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2006.

_____. *A Vida Como Ela É.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2006.

_____. *Elas Gostam de Apanhar.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

_____. *Engraçadinha, Seus Amores e Seus Pecados, depois dos 30.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Memórias: a menina sem estrela.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2009.

_____. *Meu Destino é Pecar.* (sob pseudônimo de Suzana Flag). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.

_____. *O Casamento.* São Paulo: Editora Nova Cultural, Círculo do Livro, 1982.

_____. *O Homem Proibido.* (sob pseudônimo de Suzana Flag). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1981.

_____. *O Óbvio Ululante – as primeiras confissões.* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2007.

_____. *O Reacionário,* Rio de Janeiro: Ed. Agir, 2006.

II – BIOGRAFIAS/MEMÓRIAS SOBRE NELSON RODRIGUES

CASTRO, Ruy. *O Anjo Pornográfico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

RODRIGUES, Sonia (Org.). *Nelson Rodrigues Por Ele Mesmo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues Meu Irmão*. Rio de Janeiro: José Olympio ed., 1988.

III – OBRAS SOBRE CORPO/GÊNERO/FAMÍLIA/DOENÇA

ARANTES, Antonio Augusto. *Colcha de Retalhos – estudos sobre a família no Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.

ARAUJO, Rosa Maria Barbosa in *A Vocação do Prazer: a Cidade e a Família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1984.

ARIÈS, Phillipe. *História social da Família e da Criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 2^a edição, 1978.

_____. *História da Morte no Ocidente – da Idade Média até Nossos Dias*. São Paulo: EDIOURO, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.14.

CAULFIELD, Suean. *Em Defesa da Honra – Moralidade, Modernidade e Nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Campinas. São Paulo: Ed. da UNICAMP, 2000.

DEL PRIORE, Mary. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2004.

_____. *Histórias  ntimas – Sexualidade e Erotismo na História do Brasil*. São Paulo: Ed. Planeta do Brasil, 2011.

D'INCAO, Maria A. (org). *Amor e Família no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 1989.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XIX*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

_____. *O Processo Civilizador: uma história dos costumes*, Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. ELIAS, Norbert. *A Sociedade dos Indivíduos*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994

FARIA, Sheila de Castro. **História da Família e Demografia Hist rica** in *Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1997.

FLANDRIN, Jean-Louis. *O Sexo e o Ocidente – Evolução das Atitudes e dos Comportamentos*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala – formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

LEITE, Miriam L. Moreira. *A Condição Feminina no Rio de Janeiro – século XIX*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/Pró-Memória. Instituto Nacional do Livro, 1984.

_____. *Retratos de Família. Leitura da fotografia histórica*. São Paulo: EDUSP. 1993.

LINS DE BARROS, Myriam. *Autoridade e Afeto – filhos e netos na família brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1987.

MARCÍLIO, Maria Luiza (org). *Família, Mulher, Sexualidade e Igreja na História do Brasil*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.

MATTOS, D.M. e FORNAZARI, S.K. **Lepra no Brasil: Representações e Práticas de Poder in Cadernos de Ética e Filosofia Política 6, 1/2005, pp.45-57.**
WWW.fflch.usp.br/df/cefp/cefp61mattosefornazari.pdf.

NOVAIS, Fernando (org.). *História da Vida Privada no Brasil*. São Paulo: Cia. Das Letras, v. 4, 1999.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de Oliveira. **Corpo e Santidade na América Portuguesa in História do Corpo no Brasil**. São Paulo> UNESP, 2011.

PORTER, Roy. *História do Corpo* in BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: .* São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar: A Utopia da Cidade Disciplinar – 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. De Eva a Santa, a dessexualização da mulher no Brasil in *Recordar Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Cláudia e FRANCO, Maria da Conceição Vilela. **O Corpo Morto e o Corpo do Morto entre a Colônia e Império** in *História do Corpo no Brasil*/Mary Del Priore e Marcia Amantino (orgs). São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

SAMARA, Eni Mesquita. *A família brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCOTT, Joan. História das Mulheres in BURKE, Peter (org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992.

SHORTER, Edward. *A Formação da Família Moderna*. Lisboa: Terramar, 1975.

TRIGO, M^a Helena B. **Educação e Reprodução Social no Grupo Cafeicultor Paulista** in *Família, Mulher, Sexualidade e Igreja no Brasil*. São Paulo: Loyola, 1993, p.198-200.

IV – OBRAS QUE TRABALHAM LITERATURA/ANÁLISE DE DISCURSO HISTÓRIA DA LEITURA E TEMAS AFINS

AVELINO, Yvone Dias **Os labirintos da arte de narrar: história e literatura** in *História, cotidiano e linguagens*, São Paulo: Expressão e Arte.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Obra Escolhidas II - Rua de Mão Única*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CHARTIER, Roger. *O Mundo Como Representação*. Estud. Av., São Paulo, v. 5, nº 11, abril/1991.

_____. Introdução in *A história cultural*. Entre práticas e representações. Lisboa: Difel, s/d, p.24.

DE CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano – artes do fazer*. Rio de Janeiro: Petrópolis: Vozes, 1994.

DE CERTEAU, M. GIARD, L. e MAYOL, P. *A Invenção do Cotidiano – Morar, Cozinhar*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

GINSBURG, Carlo. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário** in *Mitos, Emblemas, Sinais*. Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. *O Fio e os Rastros – Verdadeiro, Falso, Fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues: O fracasso do moderno no Brasil (1940-1950)*. Tese de Doutorado da PUC/São Paulo, 2005.

MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

MORAES, E.J.. *A Brasilidade Modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graaal, cap. III, 1978.

NICODEMO, Thiago Lima. *Urdidura do Vivido: Visão do Paraíso e a Obra de Sérgio Buarque de Holanda nos Anos 50*. São Paulo, EDUSP, 1ª edição, 2008.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura Como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.o, Ática, 1990.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Leituras Brasileiras – itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Literatura e Marxismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

V – LITERATURA ESTRANGEIRA

SARTRE, Jean-Paul. *A Náusea*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DOSTOIEVSKI, F.M. *Crime e Castigo*. Col. Leste. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34. São Paulo: Editora 34, 2001.

VI – OBRAS SOBRE TEATRO/CINEMA/TELEVISÃO/IMPREENSA

ARGOLO, Lidia de Teive e. *O Teatro de Nelson Rodrigues – itinerários de uma comunicação artística*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da UNB, 2007.

GODOY, Alexandre Pianelli. *Imagens Veladas: a sociedade carioca entre o texto e o visor – 1952 – 1957*, dissertação de mestrado em História Social, apresentada na PUC/SÃO PAULO, 2000.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues – Flor de Obsessão*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1990.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, col. Elos, 1988.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues*. São Paulo: Perspectiva, col. Debates, 1985, p. 27-100.

_____. *Teatro da Obsessão: Nelson Rodrigues*. São Paulo: Ed. Global, 2004.

_____. *O Texto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2008.

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 6ª ed. São Paulo: Global. 2004

MATTOS, David José Lessa. *O Espetáculo da Cultura Paulista – teatro e TV em São Paulo – 1940-1950*. São Paulo. Ed. Códex, 1984.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas – o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

ROMERO, Mariza. *Inúteis e Perigosos no Diário da Noite – São Paulo: 1950-1960*. São Paulo: EDUC/FAPESP, 2011.

VOGT, Carlos e WALDMAN, Berta. *Nelson Rodrigues – Flor de Obsessão*. Col. Encanto Radical. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

WALDMAN, Berta. *Entre Passos e Rastros: presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

WILLIAMS, Raymond. Imprensa e Cultura Popular: Uma perspectiva histórica in *Projeto História – História e Imprensa: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC /São Paulo*. São Paulo:EDUC, 1981, nº 35.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Kozak Naif, 2003.

VII – SOBRE HUMOR/HUMOR NEGRO/PSICANÁLISE

FREUD, Sigmund. *Os chistes e a Sua Relação com o Inconsciente* (1905). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O futuro de uma ilusão. O Mal-Estar na Civilização e Outros Trabalhos* (1927-1931). Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. VIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VIII – CONSULTAS A COLEÇÕES:

HISTÓRIA GERAL DA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA - III – O Brasil Republicano: Economia e Cultura (1930-1964). São Paulo: DIFEL. 1984.

HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA. Da primeira guerra até nossos dias. Coleção dirigida por Philippe Áries e George Duby. São Paulo: Cia de Bolso, 2005. V. 5.

HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL: contrastes da intimidade contemporânea. coordenador geral da coleção: Fernando A. Novais. organizadora do volume: Lilia Moritz Schwarcz.. São Paulo: Cia das Letras, 1998. V. 4.

HISTÓRIA DA FAMÍLIA. O Ocidente: industrialização e urbanização. dirigida por André Burguiere, C. Klapisch Zuber, M. Zegala, F. Zonabend. Lisboa: Terramar, 1986.

IX – HISTORIOGRAFIA/HISTÓRIA DO SÉCULO XX/HISTÓRIA DO BRASIL HISTÓRIA DO RIO DE JANEIRO E TEMAS AFINS:

BURKE, Peter. *A Escrita da História*. São Paulo: UNESP, 1992.

FOULCALT, Michel. *Microfísica do Poder*, RJ, Graal, 1982.

HOBSBAWM, Eric. *Tempos Interessantes – uma vida no século XX*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Visão do Paraíso – os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da Política*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1986.

MATTOS, D.M. e FORNAZARI, S.K. Lepra no Brasil: Representações e Práticas de Poder *in* *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 6, 1/2005.

WWW.fflch.usp.br/df/cefp/cefp61mattosefornazari.pdf.

NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical – Sociedade e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na Virada do Século*. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, Lilia M. – *O Espetáculo das Raças – cientistas, instituições e questão racial no Brasil* (1870-1930). São Paulo: Cia das Letras, 1993.

X – REVISTAS E SITES

Revista Anagrama – Revista Interdisciplinar da Graduação Ano 2 - Edição 2 – Dezembro de 2008/Febrero de 2009 Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, São Paulo, CEP: 05508-900anagrama@usp.br

Revista Literatura e Autoritarismo nº 14 http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num14/art_08.php

Revista Projeto História – História e Imprensa. nº 35. São Paulo: EDUC - PUC/SÃO PAULO, 2007.

Revista Veja, 13.03.2013, p. 128 - BOSCOV, Isabela. *Os Inimigos Dormem Juntos*.