



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Lucio Allemand Branco

“No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”

ou

A figura do canalha nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues.

Rio de Janeiro

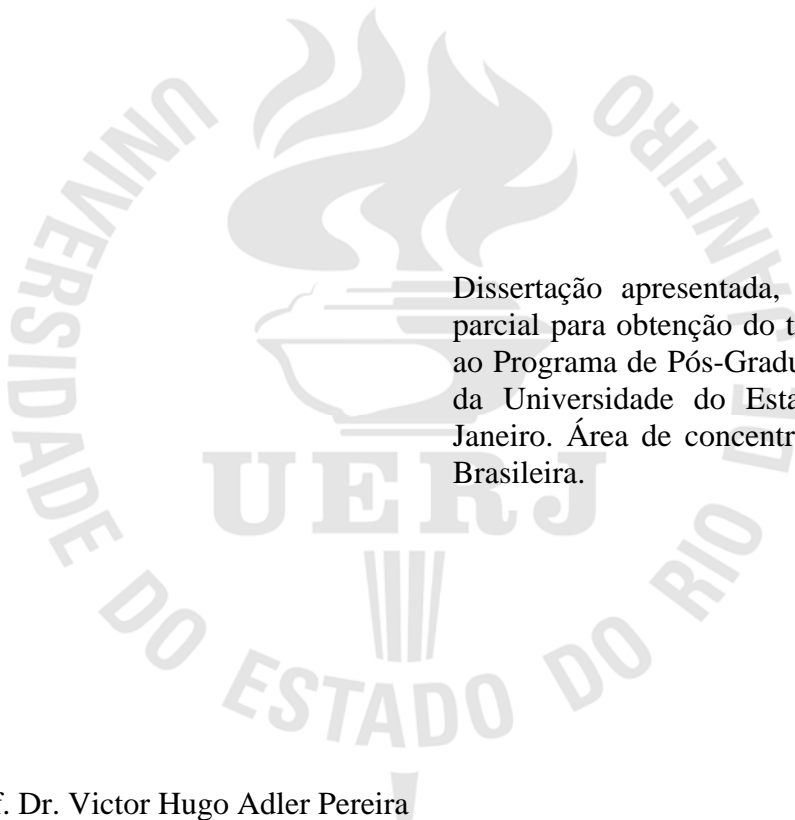
2006

Lucio Allemand Branco

“No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”

ou

A figura do canalha nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues.



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira

Rio de Janeiro

2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

R696 Branco, Lucio Allemand.
“No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”, ou, A figura do canalha nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues / Lucio Allemand Branco. – 2006.
118 f.

Orientador: Victor Hugo Adler Pereira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Rodrigues, Nelson, 1912-1980 - Crítica e interpretação - Teses.
I. Pereira, Victor Lucio Adler. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação desde que citada a fonte

Assinatura

Data

Lucio Allemand Branco

“No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”

ou

A figura do canalha nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues.

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 20 de março de 2006.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Victor Hugo Adler Pereira (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Geraldo Ramos Pontes Junior
Instituto de Letras da UERJ

Prof^a. Dra. Ana Maria Bulhões de Carvalho
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

Rio de Janeiro

2006

Para Moema Pombo, Valéria Rosito e Maria Angela
Villela.

AGRADECIMENTOS

Marcos Thanus “Chanel” Andrade, Bruno Boccadoro, Arnaldo Branco, Walter Daguerre, Catharina Epprecht, Chayana Ferreira, Gabriel Fomm, Marcílio Machado, Zélia Maria Machado, Rafael Marroig, Zé & Júlia McGill, Bruno & Bruna Montana, Rodrigo “Negão” de Paula, Flavio Pessoa, Rômulo Portella, Millena Ribeiro, Leonardo Vieira, Gu Villela, Jessica Vogel, Guti Werthein.

Em especial:

Irene Bosisio, Marcelo Callado, FAPERJ, Léo Martinelli, Patrícia Pamplona, Victor Hugo Pereira, André Rodrigues, Lê Villela.

Positivamente, tudo o que é interessante se passa na sombra. Nada se sabe da verdadeira história dos homens

Louis-Ferdinand Céline

Nada é gratuito neste mundo. Tudo se expia, o bem, assim como o mal, cedo ou tarde se paga. O bem é muito mais caro, necessariamente

Louis-Ferdinand Céline

Os leopardos invadem o Templo e esvaziam os vasos sagrados... O fato não cessa de reproduzir-se; até que se chega a prever o momento exato e isso entra a fazer parte do ritual

Franz Kafka

To live outside the law you must be honest

Bob Dylan

Prometi a mim mesmo não chamar ninguém, jamais, de canalha. Queria-me parecer que é mais puro o sujeito que nasce, vive, envelhece e morre sem usar, contra outro homem, a mais cruel e inapelável das palavras

Nelson Rodrigues

O brasileiro é o único povo que paga pra se vender

Renza

RESUMO

BRANCO, Lucio Allemand. *No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte, ou, A figura do canalha nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues*. 2006. 118 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

A presente dissertação de mestrado analisa a figura do canalha enquanto um tipo social inevitavelmente associado à estrutura cultural brasileira e, como diz seu título, no interior de um ciclo específico da obra dramaturgica de Nelson Rodrigues: as ditas “tragédias cariocas”. De fato, ela divide-se em duas partes. Na primeira, põem-se em questão os méritos deste rótulo, “tragédias cariocas”, apontando, assim, para as implicações ditas menos por motivos exegéticos do que editoriais de tal classificação. Também nesta primeira parte, figura a tese de que foi Nelson Rodrigues, a partir de *A falecida* (1953) – sua primeira peça a receber esta classificação –, um introdutor *sui generis* dos motivos do nacional-populismo no gênero dramático do país. Tal posição vai de encontro ao que afirma uma quase hegemônica corrente de opinião crítica que busca canonizar a versão de que o pioneirismo da tipificação social dos segmentos populares no drama nacional é patrimônio da geração politizada que – capitaneada pelo Teatro de Arena quando do lançamento de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em 1958 – viria a conferir um conteúdo programático e eivado de implicações ideológicas a este teatro que priorizaria sobretudo a cor local da vida brasileira. A segunda parte enfoca propriamente o objeto que a dissertação se propõe a analisar: o canalha. Nela, a trágica relação dialética entre sujeito e objeto, segundo Georg Simmel, e a problemática da divergência, em Robert Merton, fornecem o suporte teórico necessário para o viés sociológico aqui adotado. A abordagem mais detida sobre a “tragédia carioca” *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1963), acaba por ganhar o estatuto de um autêntico estudo de caso, por situar em primeiro plano questões referentes ao problema ético. Ainda na segunda parte, uma distinção entre os projetos dramáticos rodrigueano e o da geração engajada que se distinguiu no Brasil a partir do final dos anos 1950, no que tange à caracterização de personagens que primam pela falta de escrúpulos, faz-se necessária para a compreensão da concepção de cada qual a respeito da índole do brasileiro médio, no que isto tem de revelador quanto às perspectivas assumidas com relação a nossa identidade nacional.

ABSTRACT

This Master's thesis analyses the figure of the rascal as a social type inevitably associated to the Brazilian cultural settings and, as the title announces it, within a specific cycle of Nelson Rodrigues's dramatic work: the so-called "Rio de Janeiro tragedies". In fact, this paper is divided into two parts. In the first, the label "Rio de Janeiro tragedies" is called into question to point to implications dictated less by exegetic reasons than by publishing reasons. This first part also brings up the thesis that it was Nelson Rodrigues, starting with *A Falecida* (1953) – his first play to receive that class tag – he who first made a *sui generis* introduction of the national-populism motifs in the country's dramatic genre. This position clashes head-front with most mainstream criticism, which endeavors to canonize the version that it is the politically-oriented generation – led by Teatro de Arena upon the opening of Gianfrancesco Guarnieri's *Eles não usam black-tie*, in 1958 – that pioneered social typing of subaltern segments in the national drama, imparting a full ideological program to the on-going dramatic standards, which would make a privilege of local color in Brazilian life. The second part focuses on the object this thesis sets out to analyze: the rascal proper. Here, the tragic dialectics between subject and object, according to Georg Simmel, and the problem of divergence, in Robert Merton, provide the theoretical frameworks to the sociological perspectives adopted. The thorough approach of the "Rio de Janeiro tragedy" *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1963), ends up as a case study on its own, as it places moral issues right up in the foreground. Still in the second part, there is a mandatory distinction between the Rodrigues's drama projects and those of the engaged generation, as for their treatment of those characters marked by lack of principles and the consequent relation each characterization bears to different conceptions of the nature of the average Brazilian and to the light it sheds onto the understanding of our national identity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
PRIMEIRA PARTE	9
SEGUNDA PARTE	56
CONCLUSÃO	109
REFERÊNCIAS	112

INTRODUÇÃO

Este trabalho se divide em dois tópicos: o primeiro trata das (poucas) afinidades e (muitas) diferenças entre o tipo de dramaturgia de maior apelo popular que Nelson Rodrigues concebeu com o advento das ditas “tragédias cariocas” – mais precisamente, a partir de *A falecida* (1953) – e o teatro engajado, de perfil assumidamente nacional-popular que lhe secundou em breve espaço de tempo, e ao qual toda uma geração se consagrou, num esforço coletivo, programático, e com vistas a transpor para a cena o que se supunha a realidade brasileira.

A década de 50 do século XX conheceu, no país, o impulso de uma nova voga populista que tomou de assalto os vários setores da produção cultural e que, especificamente no gênero dramático, acabou por ter em Nelson Rodrigues uma espécie de seu precursor *sui generis*. Também aparentemente motivado por razões de ordem financeira, Nelson decidiu levar ao palco motivos, temas, tipos e falas do folclore urbano carioca já retratados pelos contos de *A vida como ela é...* – publicados diariamente no jornal *Última Hora* –, de grande repercussão na cidade que era então capital da República e, inquestionavelmente, centro cultural do país. O populismo das companhias – com destaque para o Teatro de Arena – pautava-se num viés ostensivamente politizado, conferindo protagonismo às classes menos favorecidas, com a inclusão de todo seu repertório de maneirismos de fala e comportamento, no intuito de reproduzir, em seus pormenores, a estrutura cultural das zonas periféricas dos grandes centros urbanos do Brasil (entenda-se: quase sempre o Rio de Janeiro). O que implicava, antes de tudo, uma remodelação radical dos aspectos formais e conteudísticos do texto teatral. Este passava, então, a ganhar uma dicção própria, deixando-se permear por gírias e referências de um universo cotidiano ao qual, poucos anos antes, a verve rodrigueana dera vida solitariamente, fora de um programa ideologicamente concebido. (O crítico Sábato Magaldi qualifica mesmo o lançamento de *A falecida* como um outro “marco em sua dramaturgia” [Magaldi, 1990, p. 11] – tomando-se por marco anterior, como se convencionou, a montagem de *Vestido de noiva* [1943], dado histórico que virá a ser analisado aqui.)

É preciso lembrar que a pesquisa se deterá particularmente sobre o repertório dramático do segundo período da História do Teatro de Arena, o “fotográfico” (como foi

convencionado por Augusto Boal [Maciel, 2005, p. 26]), como é o caso das peças escritas por Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) e Gianfrancesco Guarnieri (e pelo próprio Boal), e também sobre a dramaturgia nacional-popular de outros autores daquela mesma geração, embora desvinculados do Arena, como Dias Gomes, Antonio Callado e Jorge Andrade (este menos).

Sabemos que parece um tanto arbitrário e redutor tomar num único bloco parte considerável do repertório de uma geração de teatrólogos que guardavam, entre si, dessemelhanças que tanto contribuía para singularizá-los. Porém, não nos parece permitido, aqui, uma perspectiva que prescindia do legado de uma fortuna crítica que prima, sobretudo, pelo engajamento nas mesmas causas daquele novo teatro que então se anunciava. Verifica-se, através dessa análise, o relevante papel de reforço teórico exercido pela empresa crítica, ao fazer ecoar a fiel apologia dos princípios de uma geração que pretendia assumir os rumos da arte cênica no Brasil. É crucial levar em conta que se relativiza, aqui, a versão de certo modo consagrada de que, a partir de *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, a dramaturgia brasileira conheceria um impulso renovador que não significaria outra coisa que uma etapa decisiva de sua História. Um ponto crucial sobre o qual se debruça esta relativização (que, no nosso entendimento, acaba por ganhar, neste mérito, um caráter necessário de refutação) é a atribuição de ineditismo do tratamento da matéria popular no gênero dramático.

Ainda neste primeiro tópico, cabe uma breve porém pertinente menção a uma modalidade genuinamente nacional de teatro, cujos elementos ajudam a compor, em parte, o conjunto das referidas “tragédias cariocas” e até mesmo um tipo peculiar de comédia musical de fundo político – e ainda dentro do programa nacional-popular –, que se produziu nas décadas de 60 e 70: a tradicional chanchada, e toda uma série de variações da “baixa” comédia de costumes (burleta, opereta, revista etc.).

O segundo tópico diz respeito mais propriamente ao título da dissertação, onde se problematiza a figura do canalha no interior de um ciclo específico do universo dramático de Nelson Rodrigues (sem excluir a necessária abordagem a outros gêneros da sua obra ficcional). Aqui, a trágica relação dialética entre sujeito e objeto na modernidade, segundo o sociólogo alemão Georg Simmel, será de grande relevância para a compreensão das questões relativas à moral e ética, como são colocadas pela ótica rodrigueana nas “tragédias

cariocas”. É necessário lembrar que a peça deste referido ciclo dramático que mais explicitamente remete ao tema da canalhice – podendo mesmo ser qualificada aqui como uma espécie de “tragédia ética” – *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (1962), merecerá neste trabalho uma análise mais detida.

E para não fugirmos ao mérito sociológico que alicerça este tópico, baseamos a problematização da falta de escrúpulos, neste específico fragmento da obra rodrigueana, nas teorias do sociólogo norte-americano Robert Merton acerca do fenômeno da divergência ou, como é mais comumente conhecido, desvio de comportamento.

PRIMEIRA PARTE

I.

Segundo Nelson Rodrigues, durante o intervalo da estréia de *A falecida*, em 8 de junho de 1953, no corredor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, um jovem teria, então, pasmo, perguntado para a namorada: “Futebol no Municipal?” (Rodrigues, 1986, p. 121) A referência ao “violento esporte bretão” era apenas um dos componentes de um ciclo dramático que naquele momento se iniciava e que, anos mais tarde, mereceria do crítico Sábato Magaldi a alcunha de “tragédias cariocas”. Acostumado à rotina das redações de jornal desde os treze anos de idade, quando iniciou a carreira como repórter policial, em *A Manhã*, de seu pai, Mário Rodrigues, Nelson nunca foi indiferente aos temas de maior apelo popular. Daí, a sua arraigada afinidade com um universo de referências de uma dita “baixa cultura”, de gosto considerado “suspeito”. Não à toa, antes do advento deste ciclo de sua obra dramaturgica, ele já havia redigido, sob pseudônimos femininos, uma seção de correio sentimental e um folhetim. (Mas é também verdade que, ao se tornar o principal nome do teatro nacional, em fins de 1943, com a consagrada encenação de *Vestido de noiva*, Nelson passou a não esconder certo incômodo com essa sua condição de autor popular. Era preciso cultivar uma imagem mais culta, mas sem abandonar, evidentemente, a aura de artista intuitivo, ao modo da tradição *fin-de-siècle*, que lhe conferiria o necessário *status* de escritor teatral de vanguarda.)

Para Magaldi, tal classificação fica avalizada pelo próprio autor desse marco inicial de sua dramaturgia de cunho popular, pois o subtítulo de *A falecida* é exatamente este: “tragédia carioca em três atos” (com o qual viria também a batizar outras duas deste mesmo ciclo, a saber: *Boca de Ouro* [1959] e *O beijo no asfalto* [1960]). Mas, quando é o crítico – ao ser contratado por uma editora, ao final da vida de Nelson – quem se incumba de estender essa classificação a oito de um total de dezessete peças da obra rodriguesana, seus critérios tornam-se necessariamente ainda mais passíveis de discussão, por não ser ele, em princípio, detentor da devida autoridade autoral que o legitimasse para tanto (o que não significa dizer que o próprio autor pudesse classificar a esmo suas peças, unicamente porque detém esta condição). O fato é que tal classificação teve seus fins ditados mais por

exigências do mercado editorial do que por méritos propriamente exegéticos (é preciso, porém, registrar aqui que o próprio organizador do *Teatro completo de Nelson Rodrigues* assume que essa questão taxionômica não se esgota tão facilmente, merecendo, assim, uma análise mais detida). Portanto, a sugestão que Magaldi fez a Nelson de arrolar as referidas oito peças sob o rótulo de “tragédias cariocas de costumes”, foi de pronto descartada por este, por conta da inevitável evocação do gênero cômico contra o qual o “introdutor do teatro moderno no Brasil” havia elaborado seu projeto dramático. Não queria ver seu nome associado a uma modalidade teatral que ele próprio ainda considerava menor, por sofrer tradicionalmente a acusação de não primar pelo devido esmero com a qualidade artística. Curiosamente, Nelson Rodrigues admite em suas memórias que, quando da composição da sua primeira obra teatral, *A mulher sem pecado* (1941), pretendia originalmente fazer rir, atendendo ao gosto da maioria do público da época, com vistas a um retorno financeiro tido como certo. E também não nos esqueçamos de que, paradoxalmente, tem ele em seu currículo a “farsa irresponsável em três atos”, *Viúva, porém honesta* (1957), cujo grotesco da caracterização de personagens e situações cômicas não poderia ter outro objetivo que não o riso largo e franco. Por se constituir inequivocamente na única incursão explícita de Nelson na comédia, esta obra ganhou de Magaldi a inusitada qualificação de “peça psicológica”, tal como *Vestido de noiva*. (Insinua-se aqui uma dúvida: seria talvez pela presença em cena do personagem Dr. Lupicínio, “psicanalista de primeira água”?)

Enfim, consideramos ainda que há o risco de se cometer, aqui, a incorreção de tomar essa classificação (por si mesma um tanto questionável) pelo critério exclusivamente cronológico, já que Sábato Magaldi a definiu em termos do enfeixamento de uma suposta afinidade de forma e conteúdo entre peças escritas em datas distintas da produção dramática rodrigueana.

Já que estamos no mérito da definição de gêneros na obra teatral de Nelson Rodrigues, cabe, agora, um breve esboço de análise do título originalmente concebido de “tragédia carioca”, outorgado pelo próprio, como sabemos.

Quando nos detemos no primeiro termo, faz-se necessária a referência a um episódio da sua biografia que ele próprio aponta como de profundas implicações na sua ótica de criador ficcional: o frio assassinato de seu irmão Roberto Rodrigues, em dezembro de 1929, quando Nelson contava apenas 17 anos. Cogitando das possíveis motivações

psicológicas que o levaram a optar pelo seu espectro temático, conclui-se que esse evento, por deflagrar uma sucessão de acontecimentos infelizes que lhe marcaram a vida pessoal, acena, aqui, como a causa primordial da sua singular e predominante consciência trágica. O crime, cometido por uma respeitável senhora da sociedade, em represália à publicação de uma matéria em que é acusada de adultério, no então novo jornal do patriarca dos Rodrigues, *Crítica*, a quem não vitimou, por estar ele ausente naquele momento de sua visita à redação do jornal (o que não lhe pareceu propriamente um estorvo, já que prometera a si mesma matar, se não Mário, pelo menos um de seus filhos), é, involuntariamente, o acontecimento que faz despertar, em Nelson, “todo um projeto dramático definitivo”(Rodrigues, 1993, p. 96), que viria então a se delinear posteriormente.

Numa crônica escrita em 1967, Nelson Rodrigues narra um fato ocorrido três anos após a morte de seu irmão Roberto: sua suposta primeira ida ao teatro, um evento emblemático que, segundo ele, tanto contribuiu na construção da sua singular concepção trágica da vida. Neste trecho, ele expõe um ponto de vista que já lhe parecia caro, no período da sua iniciação dramática, em especial após o êxito da montagem de *Vestido de noiva* (sua segunda peça), em dezembro de 1943, sob a direção do polonês Zbigniew Ziembinski. Esta montagem, tida como precursora do modernismo no teatro brasileiro – segundo a periodização de sua História oficial –, serviu como o estopim de um intenso debate de idéias que se deu com o fim de promover, em curto espaço de tempo, a definição do autêntico papel da arte dramática no seio do projeto maior de modernização que o Estado Novo pretendia implantar no país. A campanha a que se lançaram nomes de proa da *intelligentsia* brasileira, buscou conferir ao teatro um perfil sério, com o gênero dramático prevalecendo sobre o cômico, na medida em que se pretendia estabelecer os cânones do que se entendia como sua verdadeira identidade artística. Algo que se estipulou segundo uma assimilação peculiar dos elementos de forma e conteúdo do teatro de vanguarda, em voga já há um bom tempo nos centros culturais europeus¹. Assim, a arte cênica ganhava forçosamente maturidade, graças, sobretudo, a um empenho crítico que buscava lhe impor um perfil estético tributário da dita “alta cultura”, tendo em vista, também, a formação de um público mais exigente quanto à qualidade técnica dos espetáculos. Eis o trecho:

¹ Ver Pereira, Victor Hugo Adler. *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Fui ver, com uns outros, um *vaudeville*. Durante os três atos, houve, ali, uma loucura de gargalhadas. Só um espectador não ria: – eu. Depois da morte de Roberto, aprendera a quase não rir; o meu próprio riso me feria e envergonhava. E, no teatro, para não rir, eu comecei a pensar em Roberto e na nudez violada da autópsia. Mas, no segundo ato, eu já achava que ninguém deve rir no teatro. Liguei as duas coisas: – teatro e martírio, teatro e desespero. No terceiro ato, ou no intervalo do segundo para o último, eu imaginei uma igreja. De repente, em tal igreja, o padre começa a engolir espadas, os coroinhas a plantar bananeiras, os santos a equilibrar laranjas no nariz como focas amestradas. Ao sair do *vaudeville*, eu levava comigo todo um projeto dramático definitivo. Acabava de tocar o mistério profundíssimo do teatro. Eis a verdade súbita que eu descobrira: – a peça para rir, com essa destinação específica, é tão obscena e idiota como o seria uma missa cômica. (Rodrigues, 1993, p. 95-96)

Eis que no detemos sobre o segundo termo que nomeia o ciclo dramático do qual tratamos. Ao situar as peças na então capital da República, retratando valores e representações coletivas de uma estrutura cultural que ditava hábitos e modalidades de comportamento para o resto do país, Nelson Rodrigues demonstrou ter feito seu teatro evoluir numa direção que lhe angariaria uma popularidade que nenhum outro dramaturgo viria a conhecer no Brasil. Estimulado pelo êxito junto ao público dos contos de *A vida como ela é...*, publicados diariamente no jornal *Última Hora*, ele optou por romper com o tom formal que caracterizava sua produção dramática anterior, onde figurava, sobretudo, um tratamento que buscava ficar à altura da gravidade dos temas explorados, muitos deles tomados de empréstimo ao rol daqueles que se convencionou classificar como clássicos, com sua inevitável aura mítica, a lhes conferir, tradicionalmente, permanente interesse artístico. Assim, novos procedimentos estilísticos – fosse exclusivamente na esfera da criação dramática literária, fosse na esfera da realização cênica a que se destina todo texto teatral – foram adotados por Nelson, a partir de *A falecida*, no intento de reproduzir as singularidades da referida estrutura cultural que, subitamente, irrompia no panorama do teatro brasileiro para, então, contribuir numa profunda remodelação de seus rumos.

II.

O advento das “tragédias cariocas” não significa, efetivamente, uma ruptura com alguns “cânones” observados por Nelson Rodrigues em peças como *Álbum de família* (1945), *Anjo negro* (1946) e *Dorotéia* (1947), já que alguns aspectos dramáticos de vulto permanecem intocados, apesar da visível reelaboração de estilo na sua apresentação final. Mas o fato é que tal reelaboração (que também podemos considerar de natureza técnica, por conta do seu desdobramento na interpretação dos atores) desempenha uma função de suma importância na estrutura dramática das peças que compõem este ciclo. A partir de sua quinta “tragédia carioca”, *O beijo no asfalto*, verifica-se a adoção de uma linguagem peculiar, cujo enunciado verbal se faz representar por um específico recurso estilístico: a súbita suspensão da fala dos personagens. Ao ignorar o habitual verniz da expressão oral de um dito “teatro sério” que se fazia na época – e com o qual, devemos lembrar, ele próprio estava comprometido anteriormente (como sabemos, nas ditas “peças psicológicas” e “míticas”) –, as “tragédias cariocas” dão ênfase a uma elocução que acaba por participar visceralmente, como já foi referido, de sua estrutura dramática. Criador de frases curtas – e, por isso mesmo, considerado um autor teatral tão original –, Nelson Rodrigues, ao optar pelo uso ostensivo da gíria e outros cacoetes de expressão, buscava conferir maior credibilidade à representação cênica. Essa credibilidade se sustentava – além da identificação imediata do público com as tipificações da interpretação oral (o que acabava por concorrer inevitavelmente para a elaboração de um projeto dramático de feição mais realista, em oposição às suas inclinações anteriores) – pela hesitação aparente dos personagens em revelar a verdade íntima de seus desejos e anseios profundos. Ao interromper falas com um conclusivo ponto (em vez de reticências, talvez mais apropriadas, teoricamente, à sugestão da incapacidade de comunicação efetiva), Nelson parece querer dizer que há uma inarredável dificuldade em se romper com a camisa-de-força da repressão social dos sentimentos e emoções autênticos. A singularidade do texto teatral rodrigueano nas “tragédias cariocas”, desde *O beijo no asfalto* – e nas demais peças dos outros ciclos, também posteriores a esta –, repousa sobre o fato dele em muito se compor dessas vacilações de índole, não só como motivo de enredo, mas como elemento formal na construção de diálogos. O subtexto se deixa impregnar pela mesma carga de incerteza –

estando sempre implícito na fala dos personagens dilemáticos, inseguros, reprimidos, aquilo que, afinal, só irrompe quando se impõem as soluções da ação dramática. Não é difícil reparar que, nas peças desse ciclo, os tipos mais presos a angústias e ressentimentos, ou que estão em busca de alguma luz, são os que invariavelmente tropeçam na dicção; os mais bem resolvidos quanto às suas aspirações e os meios pelos quais as perseguem, incorrem, em grau bem menor, nesse hábito do estilo rodrigueano.

Há, porém, um dado que precisa ser mencionado. Em *Vestido de noiva*, com sua arrojada concepção formal, através da quebra da rigidez do esquema aristotélico – representado pela regra das três unidades clássicas –, e razão mesma de sua tão propalada modernidade, na divisão dos planos simultâneos da ação dramática entre alucinação, memória e realidade, este último já trazia em estado embrionário alguns traços que caracterizariam a posterior fase “carioca” da dramaturgia rodrigueana. A singularidade formal desta “tragédia em três atos” (ou “peça psicológica”, como prefere Sábato Magaldi) está na sua narrativa calcada na projeção sobreposta dos estados psíquicos da protagonista Alaíde que, ao longo do entrecho, jaz moribunda sobre uma mesa cirúrgica, após ser atropelada nas imediações do relógio da Glória. A ação resulta, assim, do cruzamento dessas instâncias da percepção da protagonista em cena. No único plano consagrado à verossimilhança cênica, o da realidade – obviamente –, figura uma galeria de personagens pertencentes a um típico folclore carioca, e, não por coincidência, a maioria deles está ligada ao ambiente jornalístico. Já no primeiro ato, um “carioca-repórter” recebe a informação de outro repórter, Pimenta, a respeito do atropelamento, sem deixar de confirmar que, após o ocorrido, “o chofer meteu o pé”. No início do terceiro ato, na redação de *A Noite*, um “2º fulano” faz o seguinte comentário sobre Alaíde, com um “1º fulano”: “Essa zinha é importante. Gente rica. Mulher daquele camarada, um que é industrial, Pedro Moreira”. Próximo do fim do terceiro e último ato, Pimenta liga de um botequim para a redação, comunicando sobre a morte da atropelada. Ele não negligencia uma outra informação crucial para o repórter de plantão sobre a irmã da recém falecida: “Um chuchu!” Em suma, a possibilidade de uma apreensão devida da matéria popular – configurado apenas no coloquialismo do diálogo dos repórteres – é ofuscada pela sofisticação formal que constitui a tônica da peça.

Ronaldo Lima Lins, autor da primeira publicação em âmbito acadêmico sobre Nelson, *O teatro de Nelson Rodrigues: uma realidade em agonia*, incorre num grave equívoco quando destaca os elementos populares contidos em *A falecida*. Esquecendo, em termos gerais, da chanchada – enquanto gênero pertencente à tradição do teatro popular brasileiro – e, especificamente, de *Vestido de noiva* – no seu tímido (porém evidente) pioneirismo no tratamento da matéria cotidiana da realidade urbana do Rio de Janeiro –, afirma ele que

Pela primeira vez no teatro brasileiro, Nelson Rodrigues trouxe para a cena, com suas peças, a representação mais típica do linguajar carioca, na qual não faltam expressões de gíria e distorções de sintaxe. (Lins, 1979, p. 84)

Podemos suspeitar que Nelson Rodrigues não tenha explorado a veia do folclore urbano nas suas peças subseqüentes por conta do zelo que passou a cultivar com relação à sua imagem de incensado dramaturgo de vanguarda. Nas suas memórias, ele admite ter contribuído para aquilo que hoje sabemos ser uma campanha que buscava consagrar seu nome como o do precursor do “teatro de arte” no país, assegurando finalmente o ingresso do setor numa modernidade tardia, porém, vital para o contexto histórico-político de então. Para tanto, lançou mão de todos os recursos possíveis para não perder o prestígio junto aos círculos intelectuais que lhe haviam apontado o gênio revolucionário com seu *Vestido de noiva*, como, por exemplo, redigir artigos laudatórios sobre seu teatro e publicá-los com a assinatura consentida de seus colegas de jornal. Nelson julgava necessário corresponder às expectativas que se depositavam sobre ele, ocupando, naquele momento efêmero de unanimidade crítica, a posição de recém descoberto prodígio da arte cênica.

III.

Porém, não tardou muito e sua obra teatral passou a sofrer os primeiros reveses, graças à sua terceira peça, *Álbum de família*, cujo acúmulo de perversões – já insinuadas em *Vestido de noiva*, é verdade – não foi do agrado de parte considerável da crítica, marcando o início da formação do estigma de autor maldito que o acompanharia por toda a carreira. Esta foi a primeira de uma série de peças suas a sofrer interdição – só viria a ser encenada 21 anos

depois –, o que motivou Nelson a cunhar a expressão “teatro desagradável” como resposta à enxurrada de críticas ao tipo de dramaturgia que se propunha a realizar (foi o crítico Raul Lima quem involuntariamente contribuiu para esse mote rodrigueano, ao ter registrado num artigo que: “Bastaria um só dos casos patológicos, de lesbianismo e de incesto, que se superpõem na peça, e já seria ela perigosa, quero dizer provavelmente **desagradável** [grifo nosso], para subir à cena” [Pereira, 1998, p. 28]). Assim, capitalizava, ao seu modo, toda a polêmica suscitada pela recepção à uma obra em particular cuja leitura foi circunscrita, como sabemos, a um restrito círculo letrado, composto apenas por alguns formadores de opinião que, em parte, acabaram por corroborar os argumentos defendidos pela censura oficial. Vai, aqui, a necessária transcrição do trecho do depoimento dado por Nelson, em 1949, para a revista teatral *Dionysos*, em que institui o caráter “desagradável” da sua então recente produção dramaturgica:

Com *Vestido de noiva*, conheci o sucesso; com as peças seguintes, perdi-o para sempre. Não há nessa observação nenhum amargor, nenhuma dramaticidade. Há simplesmente o reconhecimento de um fato e sua aceitação. Pois, a partir de *Álbum de família* – drama que se seguiu a *Vestido de noiva* –, enveredei por um caminho que pode me levar a qualquer destino, menos ao êxito. Que caminho será esse? Respondo: de um teatro que se poderia chamar assim – “desagradável”. Numa palavra, estou fazendo um “teatro desagradável”, “peças desagradáveis”. No gênero destas, incluo desde logo *Álbum de família*, *Anjo negro* e a recente *Senhora dos afogados*. E por que “desagradáveis”? Segundo já disse, porque são obras pestilentas, fétidas, capazes, por si sós, de produzir o tifo e a malária na platéia. (Castro, 1992, p. 213)

Ao enfatizar sobretudo as simbologias arquetípicas e a densidade psicológica na construção dos enredos, e, sempre recorrendo a um preciosismo de linguagem que as “nobres” referências a categorias míticas e psicanalíticas exigem, Nelson parece ter optado conscientemente por uma “alta” dramaturgia que não comportasse os excessos e desvios de uma cultura tida como menor. A evidente assimilação de categorias freudistas nessa fase da sua produção dramaturgica também significava a busca de uma legitimação artística junto aos círculos bem-pensantes que vinha freqüentando, desde a apoteose de *Vestido de noiva*. Por mais que se denunciasse a predileção do autor por uma temática considerada mórbida – responsável diretamente pela auto-proclamada faceta “desagradável” de seu teatro –, verifica-se, antes de tudo, uma preocupação estilística que não prescinde da natureza

poética do drama clássico. O que vinha a garantir, pelo menos em parte, o reconhecimento dos detratores da obra dramaturgic de Nelson, nesse período imediatamente posterior à consagração inicial de *Vestido de noiva*, quanto à qualidade literária de seu texto. Os admiradores do fragmentado drama interior de Alaíde sentiram-se decepcionados por não terem sofrido o mesmo impacto estético com a leitura de peças que não davam continuidade, como se esperava, às inovações formais que viessem a primar pelo domínio técnico da encenação (como sabemos, eis aí um caro objetivo que se impunha à modernização do teatro no período). Nelson retomaria algo próximo desse viés narrativo, e de forma mais diluída, na “quase peça em dois atos”, *Valsa nº6* (1950), e em *Boca de Ouro*. São obras nas quais a acurada investigação psicológica da alternância de estados emotivos das respectivas protagonistas femininas em cena constitui-se no *leitmotiv* da trama. O que contribuía, num momento talvez menos propício para o incensamento de tal procedimento estético, para a estimada quebra da “ilusão de realidade”, preconizada como foi pela pregressa vanguarda teatral do período estado novista. (Mais uma vez insistimos na questão: por que então Sábato Magaldi não teria classificado *Boca de Ouro* como “peça psicológica”? Seria por conta do inescapável subtítulo original “tragédia carioca em três atos”?)

O papel desbravador atribuído a Nelson Rodrigues assentava sobretudo nessa reformulação técnica da arte cênica, daí, a consciência da importância de não trair a filiação ao dito “teatro sério”; uma postura que significava reproduzir, inevitavelmente, em solo nacional, os avanços já alcançados pela modernidade teatral nos centros culturais estrangeiros. Não à toa o nome de Eugene O’Neill despontava no horizonte dramático rodriguelano como o principal modelo a ser seguido. (De fato, os pontos de contato com o moderno dramaturgo norte-americano são inúmeros, não só no que diz respeito a aspectos gerais de forma e conteúdo, como até mesmo no que concerne à respectiva persona artística de cada um – mas não é nossa função esmiuçá-los aqui.) É bom lembrar que, na construção dessa identidade de autor dramático sério, Nelson soube habilmente como conceber a estrutura das suas peças “desagradáveis”. Há nelas uma preocupação visível em se diluir os elementos que denunciassem explicitamente a vinculação às tipicidades de um determinado ambiente social. Temos, em *Álbum de família*, o motivo central do incesto – tão caro ao mito, como sabemos – a amaldiçoar uma tradicional família patriarcal de Minas Gerais,

numa assumida operação de deslocamento da ação para uma provinciana estância interiorana do Brasil do início do século XX, onde os conflitos assumem sua justa dimensão à sombra do signo trágico. Nelson não procurou, com essa simples menção geográfica, traduzir para a cena as especificidades da cor local mineira, privilegiando os dados da sua singular estrutura cultural, mas reproduzir arquetipicamente, neste nicho específico, o caráter universal da fatalidade que, eternamente, estigmatiza determinadas famílias, tal como se convencionou no esquema trágico clássico. As peças subsequentes primariam por uma visível dispersão espacial (e até mesmo temporal), assinalando os procedimentos não-realistas da fase “desagradável” da dramaturgia rodrigueana. Desse modo, em *Anjo negro*, o tempo é o da atualidade da elaboração da peça (1946), e o ambiente onde transcorre a ação é tão somente a casa do protagonista Ismael, localizada sabe-se lá aonde (a rubrica inicial a descreve como um “Cenário sem nenhum caráter realista); *Senhora dos afogados* se passa numa indefinida localidade litorânea que reúne vários elementos de uma mitologia marítima, com sua fauna de tipos da vida portuária e onde o próprio mar tem o estatuto de um onipresente personagem mítico; *Dorotéia* dá mais importância aos símbolos expressionistas em cena do que em situá-los fisicamente, em conjunto com outros caracteres inverossímeis, no espaço e no tempo; e *Valsa nº6* apresenta a adolescente Sônia num “Cenário sem móveis. Apenas um piano branco. Fundo de cortinas vermelhas”, num tempo sobrenatural, porque a protagonista já entra morta em cena. Em suma, as peças “desagradáveis” primavam por

se situarem num espaço eminentemente simbólico – o que acentua sua natureza mítica – e as distingue nitidamente das crônicas urbanas e das tragédias cariocas que dominaram a produção posterior de Nelson Rodrigues. Evidencia-se o propósito do dramaturgo de elaborar situações e personagens universais, movidos pelas paixões mais primárias e essenciais do ser humano... (Pereira, 1999, p. 117)

IV.

O padrão hegemônico do *modus operandi* do teatro de arte no país (não esquecer que se convencionou classificar de “teatro de arte” o tipo de dramaturgia que surgiu a reboque da canonização da primeira montagem de *Vestido de noiva*, na condição de marco decisivo de

nossa modernidade teatral) foi ditado finalmente pela companhia Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), fundada em 1948 pelo italiano Franco Zampari e que estabeleceu de vez o profissionalismo no setor. Foi ela a responsável pela consolidação dos termos em que se deveria conceber um espetáculo, tanto no nível da escolha do repertório (invariavelmente, clássico e internacional), como no das técnicas de interpretação dramática. O aspecto da visualidade dos cenários e figurinos ganhava então especial realce, e a função do diretor passou a constituir o motivo determinante do resultado final de cada montagem. Cabia a ele coordenar o conjunto das atividades dos profissionais envolvidos na encenação, visando alcançar um todo integrado, sem fraturas. Para tanto, era indispensável a fidelidade ao texto dramático original; daí, observar cada pequena indicação arbitrada pelo autor nas rubricas, para o pleno transcorrer da ação, era o que necessariamente se colocava como garantia da pretendida qualidade artística desse modelo de teatro. A adoção de uma nova metodologia de trabalho implicava inicialmente na leitura minuciosa da peça a ser encenada por todos os integrantes do grupo, sem exceção, que prosseguia impreterivelmente na rotina austera dos ensaios. O surgimento de uma nova geração profissional de atores contribuiu para que se reformulassem as técnicas de interpretação usuais, ainda vinculadas ao ranço da tradição de comicidade das gerações anteriores. Neste mérito específico, buscava-se a verossimilhança através de uma expressão oral contida, em contraponto às falas declamadas e carregadas de sotaque lisboeta dos atores consagrados de outrora. Enfim, a década de 50 iria marcar o êxito do padrão tebecista de qualidade nos palcos nacionais.

Foi contra este modelo hegemônico do TBC, que sempre preterira a produção dramática nacional, em favor da internacionalmente consagrada, que Nelson Rodrigues se insurgiu, no segundo semestre de 1954. Reinvidicando então a devida atenção para o autor nacional, excluído dos planos das companhias teatrais da época por influência tebecista, ele liderou a iniciativa de formar, com outros jovens autores e encenadores, a Companhia Suicida do Teatro Brasileiro. A escolha do nome se explicava pelo argumento do TBC de considerar “um suicídio” montar espetáculos baseados na dramaturgia nacional, tendo em vista sua suposta inviabilidade comercial. Para provar o contrário, este novo grupo fez entrar em seu currículo, no ano seguinte, uma remontagem de *Vestido de noiva*, sob a direção de Léo Júsi; uma peça, de autoria de Nelson, a “tragédia carioca” *Perdoa-me por me traíres* (na verdade, classificada pelo autor como “tragédia de costumes em três atos”),

que só viria a ser encenada em 1957, e fora desta iniciativa; e um manifesto que, para não deixar nenhuma dúvida a respeito da natureza de suas intenções, explicitava-as com uma contundência ainda nada usual na época. Como não poderia deixar de ser, neste manifesto – redigido pelo “suicida” mais experiente do grupo, aquele que, coerentemente com a imagem controversa que projetara para a opinião pública, já havia qualificado de “desagradável” o seu próprio teatro – afirmava-se a urgência de se “eliminar o espectador puramente digestivo, que vale tanto ou menos que a cadeira vazia. Eliminar esse tipo de espectador ou, então, exasperá-lo como a um touro maciço e soturno”(Castro, 1992, p. 254-255).

Na condição de jornalista mais popular do país, com o estrondoso sucesso de *A vida como ela é...* desde 1951, ele se deu conta da possibilidade de explorar um novo viés em sua dramaturgia que, se o fizesse perder parte dos escassos admiradores remanescentes das suas “peças desagradáveis” – ainda assim solenemente poéticas, onde cabia mesmo um intenso rebuscamento lírico, ao gosto do “teatro sério” moderno (leia-se: à sombra do Realismo Psicológico o’neilleano) –, ao menos poderia se conseguir atingir o público leigo. E não parecia ser outro o objetivo de Nelson, ao inscrever no seu painel dramático o *modus vivendi* da baixa classe média suburbana do Rio de Janeiro. Surgia assim, no palco nacional, o esboço de uma concepção particular de brasilidade – segundo a ótica subjetiva rodrigueana –, com toda uma gama de temas e motivos então impensáveis. A encenação de uma obra de autor brasileiro contemporâneo, além de ser por si mesma “suicida” o suficiente para os padrões vigentes (que tanto privilegiavam a produção estrangeira), deveria, ao menos, observar certos limites com relação a possíveis desvios de um institucionalizado “bom gosto” cênico. É sintomático desse perfil peculiar de drama os traços de um assumido “mau gosto” que figuram recorrentemente a partir de *A falecida*. Já nesta peça, por sinal, ele viria a sublimá-los de maneira a não deixar dúvidas quanto à radicalização das suas novas opções de forma e conteúdo. Não seria exagero concebermos uma singular evolução, em sua dramaturgia, no sentido de uma estética da desagradabilidade para uma espécie de estética do “mau gosto”, com a advento das “tragédias cariocas”. Neste específico ciclo dramático, o arraigado tratamento do popular implicou na introdução de uma perspectiva pícara que não raro descambava para o pleno escracho, então inconcebível numa dramaturgia que se pretendia eminentemente

engendrada sob o signo do trágico. Operando, assim, a sobreposição dos elementos tradicionais do gênero que consagrou sua maior admiração dramática, Eugene O’Neill, com os excessos de uma estética *kitsch*, de tom inconfundivelmente farsesco, Nelson completou, a seu modo – e apesar de toda a incompreensão que angariou de parte expressiva da crítica e mesmo do público (que, ironicamente, não deixava de comparecer a suas peças) –, seu programa de modernidade teatral. Curiosamente, ele incorporava à sua dramaturgia procedimentos que, de alguma forma, tanto deviam à comicidade contra a qual se insurgiu quando do surgimento apoteótico do seu nome na cena nacional. Da mesma forma como privilegiava reatualizar motivos da tragédia ática em peças como *Álbum de família* e *Senhora dos afogados*, sua verve soube adaptar, com inegável propriedade, o que havia de mais espontaneamente carnavalizador nas chanchadas, a partir de *A falecida*. Assim, o gênero dramático passava a ganhar, no Brasil, uma feição nova, ao ver-se – um tanto inadvertidamente – vinculado a um programa particular de construção da identidade nacional, calcado na exploração de uma mitologia peculiar de tipos urbanos da vida carioca (como sabemos, uma influente estrutura cultural para o país, ainda mais na época) e de tópicos vitais do universo popular, como o futebol, por exemplo.

Logo na primeira cena de *A falecida*, Nelson Rodrigues recorre a recursos anti-ilusionistas e simultaneamente ao mais visceral realismo cênico. (Na didascália da peça está indicado que “Os personagens é que, por vezes, segundo a necessidade de cada situação, trazem e levam cadeiras, mesinhas, travesseiros que são indicações sintéticas dos múltiplos ambientes”.) Nela, Zulmira, em visita a Madame Crisálida – cartomante profissional, que a atende “De chinelos, desgrenhada, um aspecto inconfundível de miséria e desleixo”, tendo atrás de si o filho de dez anos, descalço e que não tira o dedo do nariz –, revela para o leitor/espectador, ao final de diálogos curtos, que anda preocupada com o desemprego do marido e com seu próprio estado de saúde. Na segunda cena, ainda cruzando aspectos agora francamente escatológicos de uma pouco nobre “ilusão de realidade”, com a quebra da pura apreensão mimética, Nelson apresenta Tuninho, o marido de Zulmira, com mais quatro amigos jogando sinuca num boteco e discutindo aos berros sobre as reais chances de Vasco e Fluminense no clássico a ser jogado no fim-de-semana. Numa ousada concepção lúdica da cena – que testemunha a modernidade da peça –, a mesa é imaginária, assim como as jogadas que realizam, apesar da exceção feita ao taco, que é “O único dado realístico do

ambiente (...) que cada um dos presentes empunha”. Subitamente, rompendo com toda e qualquer manifestação de elevada teatralidade, Tuninho é acometido por um irreprimível desarranjo intestinal: “Aquele pastel que eu comi, parece que me fez mal. Chi! Vou chispando pra casa! *Bye, bye!*” No momento seguinte, após o abandono do palco dos jogadores de sinuca, o foco de luz incide sobre Zulmira, que entra portando um banco, que deposita no centro da cena. Então, “Senta-se nele, põe a mão no queixo numa atitude de ‘O Pensador’, de Rodin.”, para logo ser interpelada por um aflito Tuninho – que se coloca “diante de um imaginário banheiro”, a virar um “trinco invisível” – da seguinte maneira: “Tem gente?” Ao ouvir a resposta positiva, espera a sua vez. Quando ela chega, Tuninho assume, de imediato, a mesma posição da clássica escultura. Aqui, o que poderia ser tomado como um exercício deliberado de ultranaturalismo cênico, acaba por ganhar um tratamento anti-ilusionista, a reforçar o caráter farsesco das soluções dramáticas que Nelson incrementou neste ciclo específico de sua obra teatral. O “mau gosto” mais explicitamente vulgar entra em cena sob o manto da moderna quebra da verossimilhança cênica, num procedimento lúdico que viria a se consagrar como típico da verve dramática rodrigueana, a partir daí.

Tomando o referido manifesto “suicida” como um testemunho decisivo desse novo projeto estético, conclui-se que, desde *A falecida*, sua dramaturgia passou a se empenhar em arranhar o verniz do tipo “prudente, sensato e penteado demais”(Id., p. 254) de teatro que se fazia no período. Uma crônica que Nelson escreveu em 1967 a respeito do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, ainda dá coerentemente testemunho desse singular propósito artístico catártico. Nela, fica patente seu gosto por uma calculada iconoclastia que tanto vinha a ferir as convenções estéticas que insistiam em predominar no período, não obstante este ano, 1967, marcar paradigmaticamente uma outra convencionada ruptura na tradição teatral brasileira – já que nos detemos por ora neste mérito –, e que foi solenemente menosprezada por Nelson: a também iconoclasta montagem de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade (escrita originalmente em 1933), pelo grupo Oficina (nas palavras do crítico Yan Michalski, “comparável ao que representou, para a respectiva época, o revolucionário lançamento de *Vestido de noiva*, em 43”(Ventura, 1988, p. 89):

Terra em transe era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de

Manchete. Pois Glauber Rocha nos dera um vômito triunfal. *Os sertões*, de Euclides, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa ser esta golfada hedionda. (Rodrigues, 1993, p. 230)

Para abalizar ainda mais essa veia rodrigueana, referimos que, no apêndice ao quarto e último volume do *Teatro quase completo* (de Nelson) – intitulado “Sol sobre o pântano ou Nelson Rodrigues, um expressionista brasileiro” –, Leo Gilson Ribeiro, dois anos antes (ou seja, em 1965), situava o autor de *A falecida* numa nova tradição dramática que se opunha abertamente à do institucionalizado TBC, apontando dessa forma para uma vinculação da sua dramaturgia com uma outra vertente teatral moderna que vinha então conhecendo seu auge justamente por essa época. Referindo-se ao ciclo “desagradável” e, por extensão, às “tragédias cariocas”, referenda ele o que Sábato Magaldi já havia afirmado anteriormente:

Um crítico mais perspicaz observou que ao deliciar-se “em assustar o repousado gosto burguês, Nelson Rodrigues intuitivamente dirigia-se pelo lema de Antonin Artaud: ‘O teatro foi feito para abrir coletivamente os abscessos’”. (Ribeiro *in* Rodrigues, 1966, p. 378)

V.

O teatro de Nelson Rodrigues seguia o seu processo evolutivo particular com *Perdoa-me por me traíres*, concebida em moldes similares aos da anterior *A falecida*, com visível acento na cor local, em que uma folclórica tipologia de figuras e costumes permeava um enredo centrado no sentimento de compaixão inspirado por uma situação de infidelidade conjugal, tema este tão recorrente na experiência cotidiana e – também por isso mesmo – tão caro ao dito universo rodrigueano. Afinal, trata-se de um motivo que não só informa estruturalmente alguns dos enredos da tragédia clássica que sempre lhe serviu de modelo (apesar de que com mais nitidez no período anterior ao do surgimento das “tragédias cariocas”), como é de grande apelo popular na crônica policial, onde iniciou-se no seu ofício e cujo temário é tão caro à sua ficção.

Em *Perdoa-me por me traíres*, Nelson ecoa o imaginário popular carioca ao pôr em cena o “bordel das normalistas” (lenda urbana de uma época em que ainda não existia esta

expressão), comandado pela caftina Madame Luba e só freqüentado por “freguês com imunidades”, ou seja, pelos nomes mais proeminentes da República. Um deles é o do fictício deputado Jubileu de Almeida, que nunca perde a oportunidade de lembrar que os jornais o tratam por “reserva moral” e que é professor catedrático. Esta dupla condição não o impede de, estimulado pela presença de Glorinha, a adolescente recém contratada por Madame Luba, berrar um ponto de Física como se isto consistisse num irresistível estimulante erótico. O tom episodicamente caricatural de farsa é logo substituído, ainda no primeiro ato, por um naturalismo grotesco que realça o característico “mau gosto” desta “tragédia carioca”. Referimo-nos, aqui, à cena em que Glorinha e Nair visitam o “consultório do fazedor de anjos” depois desta ter confessado à primeira que estava grávida. Quando adentram o consultório, lá encontram “Sentadas, mocinhas escuras e apavoradas, que parecem empregadas domésticas”, numa pintura realista de exacerbada crueza de um ambiente fatalmente sórdido. Nelson descreve – traíndo mais uma vez a assumida contundência estética que pretendia implantar no palco nacional – o meio miseravelmente hediondo em que se realiza a prática clandestina do aborto, algo inconcebível de ser encenado nos pudicos anos 50. Logo, a enfermeira chama por Nair (a rubrica indica: “Como no barbeiro”): “Primeira!” O tom hiperbólico da caracterização geral da cena é agora referendado pelo aberrante comportamento amoral do médico, que surge “chupando tangerina e expelindo os caroços”. Logo depois, ele expulsa Glorinha do consultório, sem deixar de lembrá-la da sua condição profissional: “... não me comenta isso lá fora! Sou um homem de responsabilidade, um médico, afinal de contas não é justo que eu sofra por causa das poucas vergonhas que vocês andam fazendo!” E, para Nair, que acaba de dizer: “Quero que, lá em casa, continuem pensando que eu sou virgem...”, ele retruca, aos berros: “Ou você pára ou te bato na boca!” Enfim, pode-se considerar os fragmentos transcritos aqui como excessos de uma versão grotesca particular daquilo que Flora Sussekind definiu como a “quebra com o repertório temático da dramaturgia tradicional” (Sussekind, 1977, p. 12) que veio a singularizar Nelson no panorama do teatro brasileiro e estigmatizá-lo – muito por sua própria vontade, é verdade – como autor maldito.

O programa de apresentação de *Perdoa-me por me traíres* contém um trecho que serve de síntese para a compreensão do projeto dramático rodrigueano na sua totalidade,

pois aponta para as suas entranhadas raízes catárticas, que acabam por trair uma concepção eminentemente moralista da função social do drama. Nelson, na qualidade de confesso herdeiro espiritual de Dostoiévski, paga tributo ao tipo de misticismo cristão que informa a fase mais expressiva da carreira do autor de *Crime e castigo*.² O propósito moralizante de sua obra (e é preciso lembrar aqui que não nos referimos somente à sua dramaturgia), portanto, não deixa de dar prosseguimento a certa tradição do pensamento ocidental que prioriza os problemas concernentes à esfera moral. Eis o trecho:

Morbidez? Sensacionalismo? Não. E explico: a ficção, para ser purificadora, precisa ser atroz. O personagem é vil, para que não o sejamos. Ele realiza a miséria inconfessa de cada um de nós. A partir do momento que Ana Karenina, ou Bovary, trai, muitas senhoras da vida real deixarão de fazê-lo. No *Crime e castigo*, Raskolnikov mata uma velha e, no mesmo instante, o ódio social que fermenta em nós estará diminuído, aplacado. Ele matou por todos. E, no teatro, que é mais plástico, direto, e de um impacto tão mais puro, esse fenômeno de transferência torna-se mais válido. Para salvar a platéia, é preciso encher o palco de assassinos, de adúlteros, de insanos e, em suma, de uma rajada de monstros. São os nossos monstros, dos quais eventualmente nos libertamos, para depois recriá-los. (Castro, 1992, p.273)

Nelson Rodrigues ainda se mostrava consciente disso ao declarar que “Minhas peças têm um moralismo agressivo. Nos meus textos, o desejo é triste, a volúpia é trágica e o crime é o próprio inferno. O espectador vai para casa apavorado com todos os seus pecados passados, presentes e futuros” (Rodrigues, 1997, p. 109), ou ainda, mais ao gosto do seu estilo pessoal, que “Minhas peças são obras morais. Deviam ser adotadas na escola primária e nos seminários.” (Idem) Por estes depoimentos, pode-se depreender que, ao manipular a matéria tida como pouco nobre que veio a moldar seu drama suburbano, ele ainda não deixava de demonstrar coerência com a sua produção anterior. Dessa maneira, pretendia provar que a adoção de uma perspectiva popular não prescindia, necessariamente, de uma filiação ao que havia de mais essencialmente sóbrio e circunspecto na tradicional concepção da tragédia. O que, em termos de respaldo crítico, parecia-lhe uma prioridade para a manutenção de seu *status* artístico. Daí, essa dupla postura: a observância às

² Ver Armony, Adriana. *Nelson Rodrigues, leitor de Dostoiévski: a retórica do romance*. Tese de Doutorado aprovada pelo Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ – 2002.

convenções conceituais do drama e a sua simultânea ruptura através da introdução de procedimentos pícaros e lúdicos de um insuspeitado “mau gosto”, apontando, assim, para a construção de uma persona artística que ele aprenderia, como poucos, a cultivar paralelamente à sua obra.

Em 1951, Nelson Rodrigues já havia defendido suas opções temáticas com relação à *A vida como ela é...*, então em seu início, num artigo publicado na mesma *Última Hora*. Nele, curiosamente, a possibilidade de teorização sobre os aspectos supostamente cômicos do folclore urbano carioca – talvez ainda não tão visíveis na coluna diária – é sumariamente descartada. Ainda fortemente associado a um projeto estético que privilegiava o dramático – mesmo que em outros gêneros da sua criação ficcional (e isso, obviamente, muito por conta do sua aderência aos ecos da campanha que se fomentou, dentro especificamente do setor teatral, para consagrá-lo como o “maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura” [título outorgado a ele pelo poeta Manuel Bandeira] [Peixoto, 1980, p. 259]) –, Nelson, neste artigo, trai sua concepção peculiar do processo catártico, solidamente embasado por um humanismo de tipo cristão. Ele declarava então que:

Desde o primeiro momento, *A vida como ela é...* apresentou uma característica quase invariável: é uma coluna triste. Impossível qualquer disfarce, qualquer sofisma. Por uma destinação irresistível, só trata de paixões, crimes, velórios e adultérios. Impôs-se uma dupla condição: sofriam os personagens e os leitores. (...) Todos acham *A vida como ela é...* de uma imensa tristeza. Torno a esclarecer que essa coluna é assim mesmo, por natureza, por destino e, em última análise, por necessidade.

Senão vejamos: *A vida como ela é...* enterra suas raízes onde? Nos fatos policiais. Muito bem. A matéria prima, que necessariamente uso, é, e aqui faço dois pontos: punhalada, tiro, atropelamento, adultério. Pergunto: posso fazer, de uma punhalada, de um tiro, de uma morte enfim, um episódio de alta comicidade? Devo fazer rir com o enterro das vítimas? Posso transformar em chanchadas as tragédias daqui ou alhures?

Na minha opinião, *A vida como ela é...* se tornou justamente útil pela sua tristeza ininterrupta e vital. Uma pessoa que só tenha do mundo uma visão unilateral e rósea, e que ignore a face negra da vida, é uma pessoa mutilada. Por outro lado, nego a qualquer um o direito de virar as costas à dor alheia. Precisamos ter continuamente a consciência, o sentimento, a constatação dessa dor. Sei que nenhum de nós gosta de se aborrecer. Mais importante, porém, que o nosso frívolo conforto, que o nosso alvar egoísmo – é o dever de participar do sofrimento dos outros. Há uma leviandade atroz na alegria! (...) Por vezes penso: rir num mundo tristíssimo é o mesmo que, num velório, acender o cigarro na chama de um círio. (Castro, 1992, p. 239)

No mês de janeiro de 1956, Nelson Rodrigues respondeu a uma enquete da revista *O Cruzeiro*, na qual listava genericamente suas preferências e antipatias pessoais. Ela é sintomática do tipo de comportamento artístico que vinha assumindo na época, numa estudada afinidade com sua produção dramática e, por coerência estética, com o restante de sua obra. O “mau gosto” de coloração popular, tão digno do rótulo de “cafona”, assoma em itens prosaicos como “cigarro ordinário” (sua marca predileta era Caporal Amarelinho), “música barata” (tango e bolero eram os gêneros que mais admirava), “criança desdentada”, “Fluminense”, “filme de diligência”, “mulher bonita e burra”, “dramalhão” etc, na sua lista de preferências. Na coluna “detesto”, Nelson fez questão de destacar os itens “psicanalista” e “sujeito inteligente”(Id., p. 292).

Essa postura anti-intelectual, primitiva, parecia querer apontar para duas intenções principais. A primeira: revelando um raro senso de oportunidade, tanto em nível artístico como comercial, Nelson Rodrigues introduzia aspectos de fundo e forma na fatura de suas peças que tornassem possível arrebanhar uma nova fatia do público para o circuito do gênero dramático. Ele não parecia muito preocupado em determinar o perfil exato deste público, pois não estabelecia critérios precisos para a definição de sua identidade, apenas dava a entender que, se a chanchada era o gênero de maior apelo popular, era necessário, então, tomar-lhe parte da audiência. O que significava, conseqüentemente, incorporar motivos e recursos do universo temático deste gênero para o êxito do recém assumido viés popular da sua dramaturgia. Há aqui um aparente paradoxo, se considerarmos que, segundo o diretor original de *A falecida*, José Maria Monteiro, “foi muito difícil convencer Nelson Rodrigues de que havia uma veia cômica em sua obra dramática”(Pereira, 1999, p. 116). Dessa maneira, o manifesto da malfadada Companhia Suicida do Teatro Brasileiro, que viria logo em seguida, parece ter funcionado mais como um exercício retórico do que propriamente uma coerente e coesa declaração de princípios a ser posta em prática. A pretensão de se “eliminar o espectador puramente digestivo”, ou de “exasperá-lo como a um touro maciço e soturno”, ainda soa como uma fiel vinculação às convenções do “teatro sério”, sobretudo no que diz respeito especificamente ao comportamento autoral de Nelson. Dentro da ótica rodrigueana, justamente por essa época, após a controversa estréia de *Perdoa-me por me traíres*, iria ganhar vulto a convicção de que a autêntica consagração

artística só viria através da execração do público à obra. Numa hábil inversão lógica, e muito ao gosto do seu arraigado ceticismo, ele teria radicalizado ainda mais, a partir daí, a sua notória descrença quanto à capacidade intelectual do público e, por extensão, da massa em geral. Justo no período que marca o advento da popularização de seu teatro, Nelson aprofundaria o que já se caracterizava como uma espécie de aristocratismo espiritual do seu *ethos* artístico particular; algo que viria a ser explicitado ibseneanamente não só na trama de *O beijo no asfalto*, como nas máximas que cunharia posteriormente em suas crônicas jornalísticas, como, por exemplo, a clássica “O povo é débil mental”. Em termos relativos, ainda estamos lidando com um autor que cultivava um dandismo *fin-de-siècle* oportuno para a manutenção do seu *status* de artista maldito. Para endossar que essa postura não era inédita da parte de Nelson, podemos lembrar de um trecho em particular da entrevista concedida por ele ao jornalista Daniel Caetano, em 1946, publicada no *Diário de Notícias*. Ao ser perguntado sobre o papel do público em teatro, ele apenas afirma: “É com o bilheteiro. O autor que pensa no público mata a obra de arte.” (Pereira, 1998, p. 153)

O fato é que, após reagir enfaticamente às vaias que ouvira no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em pleno palco, na ocasião da estréia de *Perdoa-me por me traíres*, ele concluiria que

Quem não gosta, simplesmente não gosta, vai para casa mais cedo, sai no primeiro intervalo. *Perdoa-me por me traíres* forçara na platéia um pavoroso fluxo de consciência. E eu posso dizer, sem nenhuma pose, que, para a minha sensibilidade autoral, a verdadeira apoteose é a vaia. (Castro, 1992, p. 276)

A segunda intenção do comportamento supostamente iletrado de Nelson Rodrigues parece ter um caráter mais pessoal. Com a gradativa perda da aura de respeitabilidade associada à sua condição de pioneiro da modernidade na arte cênica brasileira, ele elaboraria a resposta que julgava a mais adequada aos intelectuais que passaram a não mais vê-lo como o continuador de *Vestido de noiva*, ou que chegaram mesmo a lhe negar os méritos da autoria deste canonizado divisor de águas do teatro brasileiro – reservando-os então todos para Ziembinski.³ Nelson passaria a emprestar uma outra dimensão ao seu já

³ Ver Fernandes, Telma Chaves. *Vestido de noiva: um texto escrito no espaço*. Dissertação de Mestrado em Letras. Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG – 2005.

alegado (por ele mesmo e por terceiros) pouco estofo intelectual. Somava-se, assim, à imagem do gênio intuitivo, a do artista de referências pessoais desavergonhadamente populares, que fazia pouco da erudição, do academicismo, do deslumbramento diante do estrangeiro etc, dentre outras tantas posições singulares do tipo.

VI.

Quando da fundação da Companhia Suicida do Teatro Brasileiro, a possibilidade concreta do convívio, mesmo efêmero, com uma nova geração do teatro brasileiro – isto porque os “suicidas” não alcançaram a repercussão que almejavam e logo se dissolveram –, deu a Nelson Rodrigues a oportunidade de conhecer Augusto Boal, personalidade decisiva na voga nacional-popular que iria se delinear de forma consistente quatro anos depois. A época em que se deu este primeiro encontro marca os primeiros passos do Teatro de Arena, companhia fundada por José Renato em São Paulo, em 1953, e na qual Boal ingressaria em 1956, levando consigo a experiência de aluno recém formado em arte dramática nos Estados Unidos. Até a entrada de Boal, o grupo não se distinguia tanto de outros que tomavam o TBC como modelo a ser seguido dentro do sistema de profissionalismo implantado na época. Já faziam parte do Arena Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, egressos do Teatro Popular dos Estudantes (TPE), e que acabariam por formar com o “ex-suicida” o núcleo de uma empresa estético-ideológica que emprestaria à companhia os contornos de um perfil marcadamente politizado. Décio de Almeida Prado afirma que:

A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, deste “engajamento” – palavra lançada pouco antes por Sartre – é que adviriam os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (em algumas de suas acepções), a tal ponto entrelaçados que apenas a abstração conseguirá separá-los. (Prado, 2001, p. 63)

Pelo trecho transcrito, depreende-se primeiramente o caráter de urgência com que se pretendia romper com o padrão tebecista enquanto propósito de um programa que punha em primeiro plano o retrato da realidade brasileira. Vianinha e Guarnieri, na qualidade de filhos de artistas de esquerda, seguiam os passos de seus pais na militância pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) como estudantes, vindo a travar contato pela primeira vez quando da experiência comum arbitrada pelo partido de fundar um grupo de teatro amador. A concepção da arte cênica como frente de resistência ao poder oficial conservador e veículo privilegiado da revolução social que se acreditava em vias de se concretizar no país, consistia no grande chamariz para uma geração que não se via representada pelo empolado esteticismo do TBC. Uma companhia que preteria o repertório nacional em favor dos consagrados textos estrangeiros, visando somente atingir um determinado nível de excelência técnica na sua execução – e que ficasse à altura da sua alegada importância –, não constituía o modelo de teatro profissional a se perseguir para aqueles jovens. De fato, o primeiro diferencial que sinalizou como uma iniciativa inédita no setor foi a adoção de uma nova concepção do espaço cênico. A retomada do formato de palco da tradição clássica (experimentada havia pouco nos E.U.A, que punha os atores no meio da platéia), possibilitava estabelecer novas perspectivas na recepção das peças por parte do público. Assim, um diálogo permanente entre este e aquilo que se passava no palco central funcionava como uma bússola para a reelaboração dramática e cênica que o Arena pretendia implantar no teatro do período. O que se buscava, através da remodelação técnica que o formato do palco propunha, abria-se a possibilidade do conteúdo político-social ser veiculado de modo não explicitamente panfletário, mas dentro do limite do que se pode entender como uma espécie de bom senso de persuasão ideológica. Daí, tanto o texto como o subtexto dramáticos deviam ficar a serviço da transmissão de uma mensagem de caráter essencialmente revolucionário, podendo ela ser assimilada também por sugestão ou por outras modalidades indiretas de recepção. Desse modo, pretendia-se preservar a intenção doutrinária original do espetáculo e simultaneamente não comprometer sua integridade artística. (Parece necessário aqui cometer uma breve licença de caráter semiológico para concluir que a atribuição do nome “Arena” não se prestava exclusivamente à especificidade da configuração espacial da sala de espetáculo, mas também à acepção política que o termo encerra: sua função de local destinado ao debate ideológico, ao confronto teórico de

perspectivas de intervenção objetiva no processo social. Dessa configuração, poderia se deduzir que, a partir da inevitável redução do aparato cênico, o foco se deteria sobre o conteúdo [leia-se: mensagem] que a ação dramática revelava.)

Com a finalidade de despertar a consciência político-social do espectador comum, o projeto dramático do grupo buscava, inicialmente, denunciar – do modo que se supunha o mais realista possível – os mecanismos que se entendiam como próprios da opressiva e injusta engrenagem da vida social brasileira. Para se atingir o efeito desejado, uma reformulação estrutural das técnicas interpretativas usuais passou a se impor como a principal prerrogativa para o que se concebia como o justo tratamento da matéria popular. Talvez pela origem menos abastada de alguns dos membros do elenco permanente, este tratamento parecesse estar mais autorizado; o conhecimento do cotidiano dos segmentos sociais de baixa renda tornava-se obrigatório quando se buscava alcançar a (supostamente mais autêntica) representação mimética do comportamento do homem brasileiro. De fato, a verossimilhança cênica era uma das principais preocupações da metodologia ministrada por Augusto Boal, inspirada sobretudo na experiência do *Actor's Studio* com as teorias de Constantin Stanislavski. Este esforço programático foi definido pelo próprio Boal como constituindo a prioridade estética da primeira etapa da trajetória histórica do Arena, que ganhou classificação de “realista”, e na qual se efetuava a ruptura com os padrões de interpretação – agora já ortodoxos – do TBC, tanto na encenação de obras nacionais como estrangeiras. Assim, os modos peculiares da expressão natural do homem da rua, com todo seu repertório de maneirismos, eram incorporados à cena, mesmo quando se levava uma peça como *Ratos e homens*, do norte-americano John Steinbeck.

A etapa que consagraria a companhia como revolucionária e definitivamente detentora de uma identidade própria no panorama teatral da época seria a seguinte, a “fotográfica” – assim também definida por Boal –, onde predominavam a produção nacional e o que se julgava como a devida representação da realidade social brasileira. Esta etapa histórica da companhia assumiria a condição inicial de um modelo de escola dramática que viria então a se desdobrar em outros ramos da experiência cênica no país – até mesmo dentro do próprio Arena –, com a devida assimilação das teorias brechtianas, a nortear com maior estofamento teórico os rumos do teatro engajado que se fazia no período (mais

uma vez, Augusto Boal seria decisivo nesta empresa, acenando também com seu importante papel de principal teórico do grupo).

Como destaca Dênis de Moraes, o autor da biografia *Vianinha, cúmplice da paixão*, quando ingressaram no Arena, Vianinha e Guarnieri selaram um acordo com José Renato que definiria, sem margem para dúvidas, os contornos que a companhia assumiria desde então. Neste acordo, ficava combinado o compromisso com

um amplo movimento teatral de apoio e incentivo ao autor e obras nacionais, visando à formação de um numeroso elenco que permita a montagem simultânea de duas ou mais peças, levando o teatro às fábricas, escolas, faculdades, clubes da capital e do interior do estado, sem prejuízo do funcionamento normal do teatro, contribuindo assim para a difusão da arte cênica em meio às mais diversas camadas do nosso povo. (Moraes, 1991, p. 48)

Os termos deste acordo referendavam o “projeto de organização da cultura do Partido Comunista Brasileiro, na década de 1950, definido como *nacional e popular*” (Maciel, 2005, p. 23) que, de fato, tanto refletia a tendência central do ideário esquerdista no período. A vinda posterior de Boal, mesmo que desvinculado da orientação do pensamento único do partido, só viria a corroborar essas intenções. A idéia de popularização da arte cênica – via sua difusão em outros âmbitos que não propriamente o da sala de espetáculo, além da incorporação dos modos e costumes do brasileiro médio à cena – ganhava força graças à observância a um estrito dogmatismo cultural que impunha a “construção/resgate de um verdadeiro homem nacional, cujo perfil se identifica com as classes subalternas e que deve aparecer como protagonista nas produções estéticas sob a direção da esquerda.” (Id., p. 24)

Após sucessivas representações em sua sede, onde já se vinha explorando à exaustão as possibilidades cênicas do palco não exatamente perspectívico, e sempre em combinação com o programa ideológico do grupo, a idéia de transpor a cena para o *locus* das camadas populares tornou-se prioritária para a missão de doutrinação política a que o Arena se lançou, visando à tão desejada tomada de consciência revolucionária das massas. O meio rural nordestino, fábricas, sindicatos, favelas, praças públicas, feiras populares etc, emprestavam inadvertidamente seus espaços para as encenações do grupo, todas elas seguindo à risca a cartilha do programa de conversão ideológica proposto pelo núcleo

dirigente do PCB. O espetáculo gratuito e rápido, de um só ato, funcionaria no sentido de despertar a percepção da injustiça social brasileira enquanto fenômeno exclusivamente resultante da luta de classes. Esse formato, por mais acessível que fosse (e como prova disso, os recursos cômicos eram os mais explorados em cena), acabava não atendendo à necessária demanda popular que poderia vir a legitimar sua mensagem doutrinária. (Na atualidade, é consenso entre os remanescentes dessa iniciativa a convicção de que seu fracasso se deu pelo acentuado nível de alienação em que historicamente se confinou a sociedade nacional como um todo, e, em especial, as camadas de baixa renda. Porém, essa iniciativa ainda seria retomada, como veremos.)

VII.

Segundo uma vertente crítica de peso na determinação dos termos com que se escreve a História oficial do teatro brasileiro, convencionou-se que a encenação original de *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, em fevereiro de 1958, é o evento emblemático por excelência do engajamento político no setor. A partir do estrondoso sucesso de crítica e público dessa montagem, o Teatro de Arena pôde escapar da grave crise financeira que vinha se anunciando há tempos, mais precisamente desde que a sua empreitada popular demonstrava não estar recebendo os esperados louros do reconhecimento. O afastamento do público passou a ser um fato inevitável, dado que a escolha algo equivocada de repertório – dividido entre poucas peças nacionais e muitas internacionais – e sua possível articulação com os propósitos gerais do grupo não vinham nem mesmo a atender os interesses de todos os seus componentes. Uma solução se impôs no momento em que se concluiu que a companhia tinha seus dias contados: em nome da coerência com as propostas que Vianinha e Guarnieri traziam ao Arena desde que operou-se a fusão deste com o TPE, José Renato aceitou encenar *Eles não usam black-tie*, que inicialmente se chamava *O cruzeiro lá no alto*. Para dar alento à nossa interpretação do peso histórico do lançamento da peça, podemos citar Iná Camargo Costa, que, além de considerá-la “de importância reconhecida por unanimidade entre historiadores e críticos do teatro brasileiro” (Costa, 1996, p. 20) , afirma que, graças a ela, o Arena passou por um processo de renovação que “mudou também a história do teatro brasileiro” (Id., p. 21). O crítico teatral Alberto Guzik também

assim define a importância da carreira da peça: “Ficou dois anos em cartaz, fez enorme sucesso, recuperou as finanças do Arena, mudou o teatro brasileiro, colocou outra estética em vigor.” (Guzik, 1994, p. 206)

Para encerrar suas atividades com algum grau de fidelidade à orientação ideológica do grupo, o fundador da companhia priorizou a encenação de uma peça de autor brasileiro (na verdade, Guarnieri é natural da Itália), e tanto melhor que fosse ele membro do grupo. Os envolvidos no projeto mal sabiam que estavam prestes a estabelecer – segundo Dênis de Moraes – “um divisor de águas na trajetória do Arena e da dramaturgia nacional” (Moraes, 1991, p. 60). A esse respeito, Guarnieri, deu o seguinte depoimento:

quando o Arena entrou naquela fase ruim, naquela crise, que parecia que o barco ia afundar mesmo, o Zé Renato resolveu como canto de cisne mesmo montar o *Eles não usam black-tie*. Ele dizia: “Vamos fazer o *Black-tie*, porque já que vai acabar mesmo, vamos acabar com uma peça nacional. Podemos fazer um espetáculo razoável”. (...) E a primeira semana foi aquele estalo, o pessoal se entendeu, houve uma inter-relação danada entre os atores, e todos passaram a confiar no espetáculo e na peça. Agora, a reação do público foi surpreendente. A gente não esperava, não. Ninguém esperava. Foi um negócio bonito, magnífico. Não digo isso só de um lado pessoal, por ter participado. (Costa, 1996, p. 20)

Eles não usam black-tie é, de fato, um drama que merece a classificação de proletário, pois retrata particularmente as agruras da vida da classe trabalhadora, caracterizada como um segmento social de fato marginalizado, então pouco habituado à condição de protagonista na tradição do gênero, no país. O relativo ineditismo de cunho político do trecho; a ambientação num nicho inescapavelmente folclórico para o imaginário popular, a favela carioca, com a inevitável exploração (ou mesmo glorificação) dos motivos da sua cultura local; a adoção de uma linguagem que, primando pelo coloquialismo supostamente mais genuíno da fala do morro, incorporava “realisticamente” ao texto principal uma série de incorreções gramaticais e a gíria mais típica; e a repercussão crítica extremamente positiva da encenação da peça foram os fatores que acabaram por consagrar Gianfrancesco Guarnieri como o autor da “obra que iniciou e foi uma das mais sérias e melhores tentativas de uma dramaturgia urbana brasileira.” (Gonçalves, 1978, p. 13) Para Sábato Magaldi, no seu clássico *Panorama do teatro brasileiro*, cuja primeira edição é

de 1962, o capítulo referente à obra teatral de Guarnieri tem o sugestivo título de “Introdução dos conflitos urbanos”. E, no parágrafo final do artigo publicado em 23/7/1960, no Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, a título de prefácio a *O pagador de promessas* (1960), de Dias Gomes, o mesmo Magaldi, um tanto contraditoriamente com seu ponto de vista expresso na alentada introdução ao *Teatro completo de Nelson Rodrigues* (conferir mais adiante), determina que

Uma das qualidades literárias das melhores peças brasileiras de nossos dias está exatamente no despojamento das procuras rebuscadas e na transposição realista da linguagem das várias classes e dos grupos sociais. Esse caminho, iniciado em nosso moderno teatro por *Vestido de Noiva*, continuou em *A moratória*, *A compadecida* e *Eles não usam black-tie*. *O pagador de promessas* inscreve-se nessa linha e traz novas fontes à tradição teatral que se vem criando, e de que esses textos fornecem as principais coordenadas. (Magaldi, 1987, p.13)

No último parágrafo do artigo crítico que Delmiro Gonçalves redigiu para a *Folha da Manhã*, logo após o lançamento de *Eles não usam black-tie*, está registrada uma frase que só vinha a corroborar a idéia de que se abria um novo filão na nossa tradição teatral. Ela:

Oxalá possa Gianfrancesco Guarnieri continuar no caminho em que se iniciou e dê ao teatro nacional obras que retratem problemas da vida social das nossas grandes cidades, criando uma dramaturgia urbana. (Gonçalves, 1978, p. 20)

Num depoimento de oito anos após a estréia da peça, o próprio Guarnieri iria subscrever o consenso crítico que se instituiu a este respeito, decretando que

A introdução de uma temática urbana, o conflito de classes (...), são aspectos que reputo positivos e penso que contribuíram para o desenvolvimento da nova dramaturgia brasileira. (Id., p. 15)

A peça foi originalmente escrita em 1955, três anos antes da sua primeira montagem, e, segundo Guarnieri, concebida sob o influxo de uma apaixonada urgência que o assaltou quando contava 22 anos, idade que já admitiu, posteriormente, não ser a que se sentia mais seguro de seu talento como autor dramático. Assim – ainda segundo ele –, mais

por intuição do que por um abalizado conhecimento técnico da composição dramaturgica, aventurou-se nesse novo *métier*, lançando mão da sua experiência anterior como ator e, principalmente, do seu entusiasmo com a militância nas causas do seu credo ideológico. O pioneirismo nacional-popular que o grosso da fortuna crítica teatral lhe atribui até hoje, repousa no enfoque generoso, sem pudor ou reservas, sobre o cotidiano das camadas menos favorecidas que habitam os grandes centros urbanos do país. Os elementos constituintes do universo cultural desse nicho social específico são filtrados por uma ótica compassiva e assumidamente romântica, que preconiza a preponderância de uma idealizada “bondade natural” a enformar a estrutura psicológica do homem brasileiro. Assim, ele seria, no fundo, impermeável às tentações com as quais as alternativas às adversidades da vida constantemente lhe acenam, pretendendo provar, afinal, a tese de que o “homem cordial” de que nos fala Sérgio Buarque de Hollanda (Armony, 2002, p. 174-177), não seria então uma categoria teórica sem comprovação empírica (pelo menos na trama de uma obra ficcional como *Eles não usam black-tie*).

Pedro Mico (1957), de Antonio Callado, “primeira peça brasileira a utilizar uma favela como cenário”⁴ lançada um ano antes da estréia de Guarnieri como dramaturgo, também já trazia um tratamento edulcorado do elemento popular. Porém, ao focar a vida de um bandido da favela da Catacumba (hoje extinta), Callado não lhe conferia explicitamente, na sua caracterização, uma específica consciência de classe, o que talvez tenha contribuído para diluir, na sua recepção, o conteúdo de denúncia social. Consideramos aqui que, em tese, para a configuração do devido pioneirismo da dramaturgia engajada no Brasil, o protagonismo atribuído a um fora-da-lei não parecia poder corresponder aos preceitos de uma dramaturgia que almejava primar por um alto grau de politização. Deveria caber mesmo ao proletariado ganhar a cena para a exposição concreta das mazelas sociais do país. Curiosamente, a peça seguinte de Guarnieri, *Gimba, o presidente dos valentes* (1959), trilharia caminho semelhante ao de *Pedro Mico*, com o mesmo motivo do bandido negro, favelado e carismático (e as semelhanças acabam quase totalmente por aqui) açoitado no alto da favela pela polícia e pelas adversidades da sua condição social (trataremos melhor de *Gimba* daqui a pouco). Ainda no mérito da caracterização do protagonista de *Pedro Mico*, podemos considerar talvez que as intenções

⁴ Ver verso de Callado, Antonio, *Pedro Mico*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

de Antonio Callado estivessem mais atreladas a uma perspectiva messiânica particularmente cara à sua espiritualidade cristã, donde os cruzamentos com referências ao marxismo – tão em voga no meio intelectual, no período –, apontam para uma concepção de herói dramático não exatamente consciente ou engajado, mas cuja ingenuidade não deixava de, a seu modo, opor uma resistência à ordem instituída, na sua natureza rudimentar de resposta a uma conjuntura social injusta e excludente. Desse modo, Pedro Mico não chega nem mesmo a algo próximo de uma tomada de consciência, tal como sucede, por exemplo, ao tão análogo Zé-do-Burro, protagonista de *O pagador de promessas*, que, ao final da peça, ao menos se dá conta do absurdo dos mecanismos e injunções que determinam sua condição social.

O conflito central de *Eles não usam black-tie* se dá entre pai e filho. Otávio é um operário, um veterano militante de esquerda que nunca vacilou diante das suas crenças. Sua consciência de classe é o fundamento do seu incorruptível senso de ética. Sempre às voltas com a defesa dos interesses da sua categoria profissional, ele vive sob a permanente atmosfera de repressão ao movimento sindical que marca a atualidade da peça (vivia-se uma democracia de fachada na era Juscelino Kubitschek, como nos prova a História). Quando busca organizar uma greve baseada em reivindicações justas, Otávio acaba encontrando resistência onde menos espera: na sua própria casa. Seu filho Tião (interpretado por Guarnieri, na montagem original), que está noivo de Maria, decide furar a greve, alegando como motivo o casamento que se aproxima, e, num nível mais endêmico – como se depreende do subtexto da peça ou da argumentação de Otávio –, devido à sua criação. Tião não passou os anos de sua formação pessoal na favela, ele ficou sob a responsabilidade dos seus padrinhos, de nível social mais elevado, na ocasião em que seu pai cumpria pena na prisão por atividades “subversivas”. Tião não quer correr o risco de perder o emprego justamente num momento em que este lhe é tão necessário. A sua alienação política, em contraste com o elevado grau da consciência de classe de Otávio, constitui o conflito central da trama e alicerça o edifício dramático sobre o qual Guarnieri explora a cor local, sem matizes, da realidade urbana particular que cerca o meio operário. O clássico conflito de gerações ganha na peça uma perspectiva invertida, ao ser colocada, parcialmente, a figura paterna como detentora dos valores progressistas e revolucionários, em detrimento do acomodamento da conduta filial. Em suma, o desaburguesamento do

drama é um propósito em si ao qual *Eles não usam black-tie* tão emblematicamente se vincula, na medida em que traz estrategicamente à cena a problemática da luta de classes como uma verdade inquestionável no debate cultural da época.

Apesar das diferenças de concepção na fatura do texto dramático e das respectivas implicações quanto à encenação, as peças subsequentes de Guarnieri e as elaboradas por seus colegas de geração guardam uma profunda afinidade em termos da busca do perfil mais bem delineado de uma dramaturgia nacional-popular no país. Com *Gimba, o presidente dos valentes* e *A semente* (1960), o autor de *Eles não usam black-tie* quis, coerentemente com suas intenções originais, preservar, segundo acreditava, o lugar que se deveria destinar, no palco, àquele contingente humano historicamente excluído da tradição do gênero dramático no Brasil.

Gianfrancesco Guarnieri mais uma vez optou por encenar no ambiente da favela carioca a tragédia do negro carismático Gimba, bandido-herói de qualidades míticas, que não consegue fugir à fatalidade quase sobrenatural da opressão imposta por uma injusta engrenagem social que o faz pagar na carne o preço de uma existência miserável, herdada de sua gente, de seu meio, de sua origem, enfim (“A Moira grega comanda os pobres tipos do morro carioca” [Magaldi, 1976, p. 233]). *Gimba*, escrita sob encomenda para a Companhia Maria Della Costa, a reboque do êxito extraordinário da peça de estréia de Guarnieri, traz em seu bojo, não obstante o evidente protagonismo conferido às classes subalternas, algumas razões para o arrefecimento do impacto político-social proporcionado pelo drama proletário do ano anterior. Dado talvez explicável pelas circunstâncias particulares da sua concepção. Numa primeira análise, os motivos da tragédia clássica, sempre oportunos no sentido de atribuir valor artístico ao *métier* do dramaturgo, parecem figurar em *Gimba* atendendo à necessidade de torná-la mais apresentável ao público de uma companhia que, teoricamente, não estava nos planos de quem havia chegado originalmente ao Teatro de Arena já com o caro intento de mudar a extração social de sua audiência. O filão do teatro de cunho social, por haver provado a sua viabilidade comercial com *Eles não usam black-tie*, não poderia deixar de angariar a adesão de outros grupos mais ligados às convenções da arte cênica no Brasil. Desse modo, a hibridização da problemática social com referências do universo mítico, parecia funcionar como o formato ideal para a execução da peça num palco não propriamente similar à arena, e frente a um público não

exatamente popular. O que, porém, implicava objetivamente no comprometimento da assimilação da mensagem social da peça era justamente esta tentativa de filiação ao trágico, na sua concepção clássica. Tendo em vista que o drama de cunho político tem por pressuposto a colaboração com o processo de transformação social, a fatalidade trágica constitui assim um entrave para a devida doutrinação ideológica. Como persuadir o espectador da injusta posição que ocupa na sociedade se há, em toda a atmosfera que permeia a ação, um determinismo sobrenatural que se põe acima das possibilidades de intervenção na realidade concreta da vida na favela?

A semente, montada no ano seguinte por um TBC em crise e fatalmente rendido à voga engajada (o que levou posteriormente o crítico Fernando Peixoto a deduzir que “As paredes do TBC e o público burguês do TBC devem ter estremecido” [Peixoto, 1980, p. 13]), não mais permitiria supor o enfraquecimento do conteúdo político da dramaturgia de Gianfrancesco Guarnieri. Nela, ele retoma o gênero do drama proletário, onde, com algum grau de complexidade, “confluem reminiscências da tragédia grega, a religiosidade cristã e a temática marxista, num amálgama bem sucedido que está na própria raiz do homem moderno.” (Magaldi, 1976, p. 234) A permanência de aspectos míticos da concepção dramática clássica, em conjunto com a problematização de questões particulares da luta sindical e a pintura de traços de messianismo cristão na caracterização do protagonista Agileu – espécie de “Cristo Operário” (Id., p. 235), incumbido pelo Destino e pela História de redimir seus companheiros –, servem, aqui, para afastar a possibilidade de diluição do propósito militante de Guarnieri a partir de *Gimba* (ainda mais porque não se pode esquecer que a primeira montagem de *A semente* foi no anteriormente tão combatido palco do TBC – de fato, não parecia ser admissível dispensar uma oportunidade histórica dessas). A terceira peça de Guarnieri podia coadunar referências um tanto díspares, mas estas lhe garantiam simultaneamente uma maior rentabilidade artística e política.

A partir do êxito de *Eles não usam black-tie*, foi imediatamente criado o seminário de dramaturgia dentro do Teatro de Arena, com o propósito de revelar, de forma coerente com o surto nacionalista que assaltava a vida cultural brasileira, novos nomes para a literatura dramática. O autor nacional teria agora a sua vez, pois, tão fundamental quanto o aprofundamento das raízes brasileiras nas questões técnicas referentes à concepção cênica, o texto teatral teria de adquirir, forçosamente, uma identidade calcada na realidade social

do país. Jorge Andrade, dramaturgo paulista originalmente sem vínculos com o Arena, que já havia sido reconhecido por seu drama rural *A moratória*, encenada em 1955 – também na sede da companhia Maria Della Costa –, submeteu à leitura conjunta do seminário sua peça *Pedreira das almas*, que parecia estar fadada, desde o início da sua participação no evento, a consagrar-se longe dele. O grau de radicalismo político dos participantes do grupo era tamanho que os critérios de escolha do que se encenar pareciam estar mais pautados na predominância de uma diretriz ideológica específica do que no resultado do confronto de perspectivas teóricas relativas à arte cênica. Na verdade, as muitas tendências divergentes que conviviam no seio do grupo não permitiam que se discernisse entre o que era puro sectarismo da parte de alguns (pelos relatos sobre a época, Vianinha se destacava entre estes) e o que representava o “bom senso” do discurso da autonomia da linguagem teatral, em simbiose com a inescapável militância nas causas de esquerda. O fato é que o seminário de dramaturgia ministrado pelo Arena foi o precursor involuntário de um determinado tipo de comportamento na classe teatral que iria se aprofundar na década seguinte, historicamente mais politizada que esta na qual nos detemos por ora (como sabemos, a de 1950).

Um dos frutos do seminário foi a peça de Oduvaldo Vianna Filho, *Chapetuba Futebol Clube* (1959), cujo processo de elaboração, graças às discussões infundáveis, implicou – segundo o próprio autor – na sua reescrita sete vezes, para se chegar ao resultado desejado pela maioria dos que compunham tal evento. Na época, ganhava mais força no país a idéia de que o futebol era um fenômeno cultural de fundamental relevância na definição da nossa identidade, muito por conta do Brasil ter finalmente se sagrado campeão mundial na Copa da Suécia, no ano anterior. Coerentemente com o projeto nacional-popular, Vianinha não ficou indiferente ao apelo deste fenômeno e o elegeu como tema central de sua peça. O que ele pretendia com *Chapetuba F.C.* apenas corrobora o que já era mais do que claro com o posicionamento ideológico geral do Arena e, especificamente, com a até então única tentativa plenamente satisfatória deste no plano da criação dramaturgica, como sabemos, *Eles não usam black-tie*. Numa entrevista concedida por Vianinha, no mesmo ano do lançamento da peça, não há dúvidas quanto a isso, ainda mais pela implacável autocrítica com relação a alguns dos seus aspectos:

Eu não escolhi o futebol como posição e nem parti para escrever uma peça sobre futebol partindo de uma idéia que me dirigisse a ele. O futebol é que chegou a mim. (...) Eu me interessei pela coisa e fui escrever. Agora, tenho impressão que isso é um reflexo, um sintoma, ainda, de um surto nacionalista de teatro. E *Chapetuba* sofreu muito disso, no sentido de trazer pro palco a nossa realidade, procurar retratá-la quase que cronisticamente, sem discuti-la muito, sem procurar levantar seus problemas, suas causas, suas origens – mas trazer simplesmente a nossa realidade, a nossa fala, a nossa maneira, e procurar pesquisar o sentido que nós temos. (Moraes, 1991, p. 63)

VIII.

Nelson Rodrigues, nas sua crônicas jornalísticas da segunda metade dos anos 60, passaria a cultivar escancaradamente uma postura política que lhe custaria muitos desafetos nos círculos intelectuais e a indelével imagem de “reacionário” para a opinião pública, rótulo que, por sinal, assumia, mais uma vez traíndo seu controverso senso de oportunidade. Porém, anos antes, sua opção ideológica à direita já lhe havia rendido alguns atritos com o hegemônico esquerdismo da classe teatral, que não perdoava sua impermeabilidade às causas a que tão fielmente haviam se filiado a geração contemporânea ao Arena e a que, sob sua influência, formara-se logo depois. Numa época em que a expressão “patrulha ideológica” ainda não havia sido cunhada (sua origem data do final dos anos 70), Nelson passou a ser uma espécie de alvo preferencial de intelectuais e artistas vigilantes quanto ao que entendiam como alienação cultural, o que só viria a emperrar o (tomado como certo) êxito do processo revolucionário maior para o qual se encaminhava o país, e para o qual a arte cênica deveria cumprir a função histórica de dar sua contribuição. O dramaturgo inicialmente consagrado de *Vestido de noiva* – que, imediatamente após tal consagração, havia decidido enveredar por um “teatro desagradável” e, de modo quase imperceptível (pelo menos para a crítica da época), ainda havia posteriormente deslocado a ação do drama para o subúrbio carioca –, podia não ser uma unanimidade entre os da esquerda teatral, mas não deixava de ter seu valor reconhecido por alguns poucos por haver introduzido uma contundência estética no palco brasileiro que, além de romper com determinados cânones da concepção cênica, punha a nu as instituições sociais que tão bem representavam o sistema estabelecido. O desmascaramento da hipocrisia das relações familiares, a problematização, mesmo tênue, do jogo de forças operado pela hierarquia social, eram

tópicos que até podiam fazer ganhar a simpatia dos menos sectários, embora devamos lembrar mais uma vez o caráter não programático das intenções dramáticas de Nelson Rodrigues.

Um tópico que salta à vista na distinção entre o projeto nacional-popular na cena brasileira e a dramaturgia rodrigueana diz respeito ao público. Como sabemos, desde a adoção do formato de arena do palco e da metodologia de interpretação ministrada por Augusto Boal, o teatro engajado vinha propondo uma interação mais estreita entre a platéia e o espetáculo. Com o objetivo de promover o despertar da consciência político-social da audiência, estas inovações técnicas, e outras que vieram em seguida, funcionavam segundo as regras específicas da encenação, que passavam então a demandar um esforço coletivo de todo o grupo.

Em contrapartida, a indiferença cultivada por Nelson pela assistência de uma peça sua – em que pese o quanto há de propositadamente folclórico em tal postura –, trai uma preocupação com a já referida construção de uma persona artística que, coerentemente com o espírito geral de sua obra, pusesse o indivíduo como o valor maior segundo sua assumida perspectiva humanista (“Qualquer indivíduo é mais importante do que toda a Via Láctea” [Rodrigues, 1997, p. 89], já disse uma vez). Quando, numa crônica escrita no final da década de sessenta, ao afirmar que “entendo que o teatro nada tem a ver com a platéia. Só reconheço na platéia uma função estritamente pagante. Não devia ter nem o direito do aplauso” (Id., p. 161) – repisando assim uma idéia que defendera mais de vinte anos antes, na entrevista a Daniel Caetano –, Nelson não estava deixando de dar a resposta que ainda julgava necessária à vertente politizada que passara a imperar no setor, e que, na sua ótica, representava uma ameaça não só para a forma de expressão artística em si, mas, como também queremos crer, para a manutenção do seu nome na condição vanguardística de “desbravador” do gênero dramático (assim o qualifica Sábato Magaldi no título ao capítulo de *Panorama do teatro brasileiro* que trata do lançamento de *Vestido de noiva*), e, portanto e por extensão, da arte cênica como um todo, no país (afinal, segundo a concepção crítica hegemônica à época da primeira montagem da segunda peça de Nelson, só o drama poderia vir a apresentar um renovador de fato da linguagem do texto teatral e da sua respectiva transposição à cena).

A introdução de aspectos populares no drama brasileiro, a partir de *A falecida*, não rendeu ao seu autor o reconhecimento da geração teatral que viria a lhe secundar na abordagem realista do cotidiano das zonas periféricas dos grandes centros urbanos. Da análise da fortuna crítica que, desde então, estabeleceu-se para delinear os contornos da produção dramaturgical daquela geração, depreende-se que não se confere mérito algum a Nelson neste sentido. Fica sempre omitido – quando não mesmo se lhe nega – o pioneirismo do enfoque sobre uma paisagem social que, anteriormente, só ganhava a atenção dos gêneros teatrais cômicos pertencentes a uma dita “baixa cultura”. Fernando Peixoto, por exemplo, em artigo a propósito de *Anti-Nelson Rodrigues* (1973) (peça curiosamente classificada por Sábato Magaldi como “psicológica”, apesar de seu motivo central ser evidentemente decalcado de uma crônica da *Vida como ela é...*, o que, em tese, poderia talvez fazê-la merecer o rótulo de “tragédia carioca”), faz um resumo das últimas obras da dramaturgia de Nelson (na sua grande maioria, detentoras de fato deste rótulo, “tragédias cariocas”) sob o prisma do que considerava supostas inovações de forma e conteúdo. Neste resumo, Peixoto empenha-se em desqualificar aquilo que pudesse ser tomado, desde *A falecida*, como os traços da singularidade do texto teatral rodrigueano que possibilitariam vinculá-lo, mesmo que marginalmente, a uma concepção do nacional-popular associada ao gênero dramático:

Num recente depoimento (...) Nelson afirmou que o teatro brasileiro, cretinizado por Marx e Brecht, passou a ser uma promessa eternamente adiada; e também queixou-se, com nostalgia, do tempo em que os jovens faziam teatro pelo teatro, arte pela arte, chegando a declarar: “Antigamente havia uma torre de marfim”. O paradoxal é que este homem que procura, segundo suas palavras, se aproximar do povo das esquinas e dos botecos, escrevendo uma coluna de crônicas esportivas, revela abertamente, em sua última peça, o que vinha evidenciando nas anteriores: vive numa torre de marfim, internamente revestida de espelhos. A realidade não o transforma nem ele faz qualquer esforço para apreendê-la. Escreve hoje como há dez anos atrás, ou como há vinte anos atrás: seu mundo de valores está estabelecido de uma vez por todas, definitivo e encerrado, imutável e estratificado num código de preconceitos estreitos. (...) Durante muito tempo, mito dentro do mito, Nelson Rodrigues foi considerado o dramaturgo que transformou a linguagem, criando um diálogo vivo, engravidado da sintaxe do cotidiano da população brasileira. Especialmente da classe média, da zona norte e subúrbio cariocas. E muitos críticos ficaram prostados na adoração da técnica sem se preocuparem em examinar o que estes diálogos diziam. *Anti-Nelson Rodrigues*, entretanto, revela que por trás das falas fragmentadas, dos conceitos interrompidos como “na vida como ela é”, dos três

pontinhos substituídos por pontos finais (recurso estilístico que repete até a exaustão, e que o impede, inclusive, de caracterizar seus personagens: todos falam igual), nada é dito. São efeitos superficiais, que procuram chocar pela revelação da vida interior agressiva e sórdida, contraditória e atormentada, de seus personagens. (Peixoto, 1980, p. 260-262)

Décio de Almeida Prado, quando se detém sobre os principais elementos da dramaturgia do Arena, em *O teatro brasileiro moderno*, aponta para quem de fato julga ser o responsável pela reformulação de feição naturalista das técnicas de interpretação da nossa tradição dramática – para ele, sintoma primeiro do seu ingresso no nacional-populismo. Além disso, apresenta uma peculiar concepção do popular que não admite a fauna suburbana de Nelson Rodrigues como sua legítima representante. O popular, assim, ficaria circunscrito a uma rigorosa especificação quanto aos limites do poder aquisitivo da classe social que, de modo exclusivo, deveria representá-lo:

O populismo das peças acarretava o da representação. Os atores faziam tudo para romper as convenções do palco, para escapar ao formalismo cênico, aproximando-se tanto quanto possível da maneira como de fato o povo anda e fala. Se é verdade que há dois Brasis (talvez haja muitos mais), o esforço do Arena sempre se fez no sentido de descobrir para o teatro o outro Brasil, o segundo Brasil – certamente não aquele visto por (...) Nelson Rodrigues, que nunca ultrapassa a classe média baixa. (Prado, 2001, p. 66)

Mais a frente, Prado parece querer se explicar melhor:

Se esta última (a classe média baixa do Rio de Janeiro) não se confunde nunca com o proletariado, não é por superioridade de rendimentos, que são mínimos e precários, mas apenas pela gradação estabelecida idealmente pela sociedade. O que significa na prática, para seus integrantes, uma luta dupla, primeiro pela subsistência (item de nenhum interesse para Nelson), e, depois, pela manutenção deste frágil *status*. (Id., p. 131)

Dias Gomes, em sua autobiografia *Apenas um subversivo*, quando trata da dramaturgia que se produzia no período imediatamente anterior ao da eclosão do nacional-populismo, afirma que

Já havia, sim, um movimento estético positivo no teatro brasileiro, mas esse movimento ainda não chegava à dramaturgia; Nelson Rodrigues era um caso isolado, uma ilha cercada de Pedros Blochs por todos os lados. E o surto de dramaturgia dos anos 50 e 60 nada tem a ver com ele. (Gomes, 1998, p. 123-124)

Essa é uma questão um tanto complexa, considerando ainda as perspectivas de cada qual – Nelson Rodrigues e o teatro engajado – no tocante ao real alcance de seu espectro temático. O viés social, tão explícito na dramaturgia assumidamente nacional-popular, também está presente nas “tragédias cariocas”, mesmo que de modo um tanto elíptico, sob o tratamento também tipificador de uma matéria popular inevitavelmente episódica, com indelévels traços caricaturais a lhes moldar o esboço geral. O diferencial rodrigueano talvez assente sobre o investimento na investigação psicológica a que submete os caracteres em cena, conferindo-lhes uma dimensão de universalidade sempre à luz de uma singular concepção da condição humana. Trata-se, antes de tudo, de uma fórmula metafísica totalizadora que dita desde o comportamento do coadjuvante mais obscuro, a figurar num típico cenário do subúrbio carioca, ao mais destacado protagonista, acossado por trágicos dilemas da consciência (Pereira, 1999, p. 117). Os elementos preponderantes dos outros ciclos da sua dramaturgia – mais uma vez, segundo critérios de classificação de Sábato Magaldi –, o “mítico” e o “psicológico”, também permeiam o texto das “tragédias cariocas”, concorrendo assim para uma maior amplitude no tratamento de temas e conflitos que se contextualizam à margem do nicho tradicional do drama burguês. Magaldi emite sua opinião nos seguintes termos:

Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo no cenário da Zona Norte do Rio, Nelson deu-lhes uma dimensão concreta no real, mas não abdicou da carga subjetiva anterior. O psicológico e o mítico impregnaram-se da dura seiva social. Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer os maus resultados literários do proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente. As tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade e os impulsos interiores, promovem a síntese do complexo homem rodrigueano. (Magaldi, 1990, p. 11)

Esse ciclo específico, que concilia uma tendência universalizante com a tipificação de um folclore suburbano de um determinado período da vida do país, é reputado como

mais amplo e complexo por um segmento minoritário, porém expressivo, da crítica especializada. Isto talvez se explique pela ótica rodrigueana não se deter quase que exclusivamente na exploração da cor local, com vistas a uma valorização das raízes populares da cultura nacional, como seria a prioridade do teatro eminentemente político. O fato é que o viés realista – refutado anteriormente por Nelson Rodrigues e razão mesma da consagração de seu nome na História do teatro brasileiro a partir de *Vestido de noiva* (muito graças ao empenho de parte da intelectualidade comprometida com um projeto de modernização cultural do país)⁵ – viria a constituir o filão pelo qual seriam então reelaborados os “nobres” motivos dos ciclos precedentes de sua dramaturgia. Os procedimentos realistas, consciente e calculadamente adotados pelo autor de *A falecida*, consistiram, sem sombra de dúvida, no fator crucial para a popularização do seu teatro, apesar de não raro ainda ter que ver-se às voltas com a censura oficial (e assim ainda seria por um bom tempo). Curiosamente, num depoimento dado por Nelson no ano de sua morte, 1980, ele afirma, de forma um tanto contraditória para com a postura que assumiu à época de seu lançamento como dramaturgo, que já pretendia imprimir, nesse início da sua trajetória no teatro, um tratamento popular à matéria dramática: “Mas eu tinha, eu tenho, o que me parecia ser um defeito, é que minhas peças não me pareciam populares. *A mulher sem pecado* não me pareceu popular e *Vestido de noiva* menos ainda”⁶. Descontando a inegável introdução de elementos pertencentes ao cotidiano dos grandes centros urbanos que apontamos em *Vestido de Noiva* – mesmo que de modo por demais sutil, como já foi destacado –, tal declaração de Nelson Rodrigues revela-se um tanto suspeita, caso considerarmos suas relações nos meios letrados oficiais e como se consagrou avidamente à campanha de promoção do seu nome como único renovador de fato do teatro nacional, não pretendendo outra coisa que não fazer jus ao título de “maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura”. Não custa lembrar que a vinculação a múltiplos aspectos da tragédia na sua acepção clássica – donde sobressaía a sugestão, quando não mesmo a transposição, de referências da mitologia ática –, a exploração de um temário afinado com categorias do pensamento moderno – donde sobressaía sem dúvida a psicanálise –, e a adoção de procedimentos técnicos caros às vanguardas teatrais dos centros culturais

⁵ Ver Pereira, V., 1998.

⁶ Ver entrevista de Nelson Rodrigues a Fátima Saadi in *Teatro: ensaio: Praia do Flamengo, 132*. Rio de Janeiro, Muro, 1980, p. 31.

estrangeiros, são fatores que parecem querer negar Nelson nesse seu tardiamente assumido intento de imprimir à cena do período referido uma feição eminentemente popular.

Do mesmo modo como se pode notar um tímido e involuntário pendor nacional-popular nas “tragédias cariocas” de Nelson Rodrigues (porque desvinculado de um programa ideológico tal como foi concebido, poucos anos depois, pelo Arena e seus seguidores), pode-se concluir, inversamente, que o influxo universalizante também figura, de modo peculiar, nos planos de alguns autores politizados. Deduz-se isto da exploração de um filão infalível na composição psicológica de personagens permanentemente sob o jugo das adversidades que determinam existências tão precárias: a inspiração de um sentimento de compaixão que os faça corresponder, em justa medida, às expectativas de um determinado público que então se pretendia atingir. Desse modo, elementos próprios do drama burguês não eram descartados, ganhando mesmo uma função de peso na elaboração dos conflitos dramáticos das peças socialmente comprometidas.

Mas a tônica nessa fase do teatro engajado é mesmo o realce da cor local. A opção por ambientar a ação dramática no nicho por excelência da cultura popular, a favela carioca – para o imaginário nacional do período, que fique entendido –, conferindo total protagonismo a seus habitantes, nada mais representava do que a observância a um postulado vital daquela geração: a urgência de formar um público novo de teatro no país. Considerava-se, então, que se deveria arrebanhar um contingente historicamente excluído das salas de espetáculo, já que estavam estas acostumadas somente a encenar peças que, além de não o retratar, primavam por reproduzir exclusivamente o universo burguês e seus valores. Daí, o desaburguesamento do drama ter implicado, na teoria, um compromisso com as causas identificadas como próprias da luta do povo brasileiro, e, no campo prático, ter se lançado ao palco com o intuito de despertar – ou elevar, no caso dos já iniciados – a consciência político-social desses espectadores recém chegados.

A História registra diferentes fases do engajamento político no teatro brasileiro. O ano de 1961 marcou o desligamento de Vianinha do Teatro de Arena e seu ingresso no Centro Popular de Cultura (CPC), com sede no prédio da União Nacional dos Estudantes (UNE). Assim, ficavam estabelecidas novas diretrizes para a arte cênica, com as vertentes nacional e popular ficando ainda mais à sombra dos dogmas da esquerda oficial, donde a popularização da cultura era a principal bandeira do grupo, que buscava afastar-se dos

temas e de um público que guardassem qualquer ranço elitista.⁷ As peças ganhavam um elevado grau de didatismo que se punha a serviço de um programa de conversão ideológica que visava somente atingir àquele novo público que se queria então formar. Retomava-se – agora com renovado ânimo – a empresa iniciada pelo Arena de levar para os espaços públicos exclusivamente freqüentados pelas classes baixas, as encenações de forte conteúdo doutrinário que viriam a contribuir no processo de conscientização político-social da massa. Mais uma vez, o resultado não foi o esperado. O poeta Ferreira Gullar, último presidente do CPC, numa entrevista publicada em 1980, reconhece e explica as razões do malogro da iniciativa:

De fato o CPC radicalizou demais as suas posições, no que se refere à conceituação da cultura e a apreciação das relações entre a cultura e a política. Houve efetivamente um exagero nessas colocações. Mas era uma coisa inevitável, naquelas circunstâncias. Era produto, inclusive, de nossa inexperiência com relação ao uso da cultura no plano político. (...) Ficou patente que um certo esquematismo na conceituação do problema cultural nos levou de fato a baixar a qualidade do trabalho artístico, na esperança de, com isso, alcançar o grande público. Sem levar em conta uma série de outros fatores que na verdade dificultava a possibilidade de comunicação com o público dos sindicatos e das favelas. A falta de hábito cultural, a falta de hábito das pessoas irem ao teatro, a falta de informações que completassem o seu entendimento eram fatores de dificuldade. Além disso tinha a repressão, que dificultava também o trabalho. Aqui no Rio, (o governador Carlos) Lacerda já tinha instaurado uma espécie de ditadura. Em certas circunstâncias, enfrentávamos mesmo a repressão policial. Tudo isso tornava a coisa difícil.⁸

A respeito da encenação de *Pátria o muerte*, drama sobre a então recente Invasão da Baía dos Porcos – uma fracassada tentativa patrocinada pelo governo norte-americano de derrubar o regime castrista –, criou-se uma polêmica, através da imprensa, entre seu autor, Vianinha, e Nelson Rodrigues. Esta polêmica pode ser hoje encarada como historicamente emblemática do antagonismo entre o projeto dramático rodrigueano e a concepção de teatro daquela geração politizada. Esta primou por desvirtuar-se, desde o início, dos caminhos traçados pela atribuída modernidade de *Vestido de noiva*, a despeito do mérito

⁷ Ver entrevista de Ferreira Gullar a Dejair Cardoso da Silva in *Teatro: ensaio: Praia do Flamengo*, 132. Rio de Janeiro, Muro, 1980.

⁸ *Idem*, p. 47.

convencionalmente conferido ao seu autor de pavimentá-los para as tendências dramáticas que viriam a se suceder a partir de então. Afinal, o teatro de Nelson tinha a reputação, entre os mais radicais, de compactuar com o solene modelo hegemônico do TBC, pois nada mais faria do que reproduzir a psicologia do universo burguês do qual era tomado como um seu genuíno representante. Para estes, tal juízo não se arrefeceria nem mesmo com o advento das “tragédias cariocas”, já que a ótica universalizante do individualismo rodrigueano sempre punha a problemática social como um quase invisível pano de fundo a não comprometer o desenvolvimento do enredo dramático. O enfoque da dramaturgia de Nelson incide sobre a sua concepção da problemática humana universal, um espaço arquetípico em que se constrói sua subjetividade ímpar, ditada sobretudo pelos conflitos que trava com a ordem objetiva das coisas que dela deriva. (A trágica relação dialética entre sujeito e objeto será abordada na segunda parte deste trabalho à luz do sociólogo Georg Simmel.) Tal postura ainda rende graves restrições à perspectiva dramática assumida por Nelson, como se pode depreender dos comentários do dramaturgo contemporâneo Fernando Bonassi, que, mesmo sem vínculos formais com a cartilha tradicional do teatro engajado, acusa o autor de *A falecida* de gozar

de prestígio entre intelectuais, artistas e acadêmicos em geral. Nelson olha para as mazelas com esgar de madame, consegue gargalhar com elas, mas é essa gargalhada de escárnio, como se o lixo social brasileiro fosse apenas resultado de amoralidade e burrice atávicas. (Bonassi, 2001, p. 180)

Para dar prova do abismo artístico-cultural que distanciava Nelson Rodrigues do tipo de tradição teatral que se pretendia criar no país, faz-se necessária a transcrição de alguns trechos de uma réplica de Vianinha, publicada no semanário *Brasil em Marcha*, ao artigo de Nelson intitulado “A cambaxirra da revolução”, em *Última Hora*, que veio a detonar a polêmica, e a resposta final deste, num outro, publicado também em *Brasil em marcha*. Eis o que diz no artigo o autor de *Pátria o muerte* sobre o autor de *A falecida*, entre outras coisas (como, por exemplo, repetir insistentemente a acusação de que está se dirigindo a um reacionário):

Na superficialidade de sua constatação do real você sobrepassa a ordem capitalista e ataca o humano, negando o conhecimento. Seus personagens nunca têm um problema racional, de consciência, em

que as ações subordinam-se a um projeto, a razões e motivos retirados de uma perspectiva que o homem tem de seus condicionamentos. São sempre paixões desencadeadas que, para serem cumpridas, precisam chocar-se com a ordem dada. Mas a ordem é a história, de sempre e para sempre, discutida.

Todos os seus personagens quando pensam, degradam-se. Quando não são imediatos, irrefletidos, instantâneos, fulgurantes é que abaixaram a crista e entram pelo cano. Entregaram-se ao que é preciso ser feito apesar disto ser insuportável para eles. E não há perdão ao homem que pensa e, portanto – para você –, se acomoda. Você é inflexível, Nelson; nada de nove horas. Suas peças têm um vigor e uma violência nascidos daí; seu diálogo é ríspido, seco, sem poréns e lantejoulas: suas palavras se desencontram, não cabem exatamente numa ordem lógica e sossegada. Seu diálogo, bom pra chuchu, expressa sua intransigência. Você não dá folga ao pequeno burguês, sempre amarrando suas aspirações e vontades para se alienar ao assim é melhor, ao por aqui dá mais jeito. Sua fúria martiriza o homenzinho covarde que se autoflagela para tão somente vivericar por aí.

Mas isto na sua obra é secundário. Acima de tudo você propõe que o homem não reflita, que lasque a pua sem contar até dez. Você não quer trocar a ordem configurada por uma outra onde o homem possa adequar sua paixão natural, para si. Não. Você não quer ordem, quer a paixão pura e limpa, como se ela não precisasse de um fundamento ideológico para se manifestar e existir.

Eu acho, Nelson, que a sociedade formou um homem novo, social como nunca houve até aqui, ligado a um outro para sobreviver, para se alimentar, para se divertir, tudo. A consciência social precisa admitir esse fato, adaptar-se a ele, dominá-lo e tocar pra diante; mas a ordem capitalista a amarra. (...)

Você nega o conhecimento, única arma que o homem possui para sobreviver. Você acha que o que atrapalha são, exatamente, as instituições, as leis; não determinadas leis, todas elas. (...)

(Sua visão limitada do problema dos pequenos burgueses que somos generaliza indevidamente. Suas peças não saem dos quartos. A localização geográfica delas é sempre onde o homem consome; nunca onde produz.) Suas peças exaltam o indivíduo que abdicou de sua máxima aspiração de dominar o real e resolveu passar o resto da vida se desencontrando, fulgurante, urrando e batendo no peito como um animal, feliz por não ter de pensar. Exaltação da marginalidade. Exaltação e loas ao homem que deixou de ser homem. (...)

Já não é mais ponto pacífico que no Brasil não precisamos conhecer bulhufas (...) Há uma sede de pensar varrendo o Brasil. (...)

Nelson, você está ficando para trás. (...) Você sabe que o projeto de teatro brasileiro que se instalou é irreversível e deixa você longe vários corpos. Nada de concreto foi realizado, é verdade, a não ser no duro o *Black-tie*, primeira peça que atira o homem diante do seu conhecimento. (Peixoto, 1999, p. 84-85)

Por sua vez, Nelson Rodrigues responderia assumindo um tom mais sarcástico, de certo modo já antecipando o estilo das polêmicas do mesmo tipo que travaria abertamente em suas crônicas no final da década:

Vejam vocês como é inexequível o diálogo entre duas gerações! Eu e o Vianinha falamos a mesma língua, isto é, eu falo a brasileira e o Vianinha a cubana. (...)

Por que me “escracha” o meu colega cubano? Digo cubano e explico: – o Vianinha mora fisicamente no Brasil; mas sua residência sentimental, ideológica – é Cuba. Seu processo de alienação pode levá-lo a confusões ainda piores: ainda hei de ver o Vianinha consultando um guia turístico para saber onde é a Avenida Rio Branco. (...)

Então, no seu ressentimento, o Vianinha nega, de alto a baixo, o meu teatro. E por que nega? É simples: – porque eu não faço propaganda política, porque não engulo a arte sectária. Em suma, o Vianinha queria que o “Boca de Ouro” parasse a peça e apresentasse um atestado de ideologia. Mas ele quer mais. Não basta o personagem. Exige também do autor o mesmo atestado. A minha vontade é perguntar ao Vianinha: “Ó rapaz! Você é revolucionário ou tira?” (Id., p. 87-88)

O então presidente do CPC, Carlos Estevam, redigiu neste mesmo ano um artigo no *O Metropolitano*, periódico da UNE, no qual, ao fazer a apologia radical de uma concepção popular de teatro, aproveitava para taxar Nelson de reacionário. A resposta veio logo depois em *Brasil em Marcha*, num artigo intitulado “Teatro popular”, em que se pode constatar – além da propositada troca de nome do presidente da referida entidade cultural da UNE – o alcance do escopo temático que a perspectiva rodriguesana incumbem-se de assumir quanto à arte cênica (e, por extensão, aos outros gêneros da sua obra):

Segundo sua concepção, o “teatro popular” há de ter o “mínimo de teatro” e há de excluir, como inútil trambolho, o ser humano. O José não admite a presença do homem em cena nem para carregar bandejas, nem para dar recados. Levando ao último extremo a “desumanização do teatro”, eis o que propõe o José: – em vez de amor, em vez de ódio, em vez das paixões que lembram a besta humana, o “revolucionário burro” quer o petróleo e seus derivados, quer manganês, quer minérios, quer batatas, quer abacates. E, nessa altura dos acontecimentos, percebemos que o ensaísta é um centauro de Marx de galinheiro com Brecht também de galinheiro. Vejam vocês: – um “teatro popular” que exclui o homem e que vai mais longe: – exclui o próprio teatro. Pode-se imaginar que o dramaturgo já não seria mais dramaturgo, que seria apenas uma arara da mais rasante palavra de ordem. (Castro, 1992, p. 320)

Há evidências de caráter estético, e mesmo sociológico, na distinção entre o tratamento particular da realidade do subúrbio carioca, em Nelson Rodrigues, e o tratamento da realidade da favela carioca, nas obras iniciais de Gianfrancesco Guarnieri, por exemplo.

A manipulação simultânea de elementos cênicos não ilusionistas e o que há de mais ordinariamente verossímil, podendo até chegar às raias do “mau gosto” (e assim remeter a realidade banal à esfera do grotesco de tipo expressionista, para que se efetue a quebra da “ilusão de realidade”) nas “tragédias cariocas”, serve de principal argumento para quem aponta a diluição do impacto sócio-político na recepção deste convencionalizado ciclo específico da dramaturgia rodrigueana. Os componentes pícaro, lúdico e farsesco, nele visivelmente presentes, a enformar de tal maneira a arquitetura dramática da grande maioria das peças escritas por Nelson desde 1953 (e até 1978, ano da sua última, a também “tragédia carioca” *A serpente*, formando um total de oito), desempenham sua função de pura teatralidade para corresponder, primeiramente, à singular concepção do dramaturgo acerca da condição humana, de que fatalmente participam as mais variadas dicotomias metafísicas, com suas instâncias trabalhando em grau variável de oscilação (dependendo sempre dos indivíduos representados em cena): o sublime e o grotesco, o bem e o mal, a luz e a treva, o vício e a virtude, o gozo e a dor etc. Num nível menos universal e subjetivo, a opção de buscar apresentar no palco aquilo que se poderia tomar como a totalidade da experiência ontológica do Homem (na sua devida encarnação suburbana carioca), parecia ser, no contexto histórico-cultural brasileiro de 1953, a solução mais indicada para um autor dramático que vinha progressivamente perdendo crédito junto à crítica e ao público. Somos levados a crer que, talvez fazendo uso de seu experiente faro de profissional da imprensa, Nelson tenha percebido as vantagens de popularizar seu teatro, o que significava, antes de tudo, não negligenciar o sentido literal do verbo “popularizar”. Assim, deduz-se que tornou-se do seu interesse pôr em cena o folclore da fauna de tipos da baixa classe média suburbana do Rio de Janeiro que figuravam na sua *A vida como ela é...*, com todo seu repertório de cacoetes e modalidades comportamentais próprios do cotidiano do então centro cultural mais influente do país.

Guarnieri também não parecia poder ficar indiferente aos apelos de uma cidade que contava com este *status*. Radicado em São Paulo, não à toa fez ele ambientar suas duas primeiras peças – ao melhor modo da voga populista – no *locus* por excelência da cultura popular do Brasil no período: a favela carioca. Segundo sua visão, na favela há, antes de tudo, uma gente naturalmente humilde, de boa índole, que se mantém unida graças a laços de solidariedade que não se rendem facilmente às adversidades de uma vida tão à margem das expectativas. A figura do fora-da-lei – tão associada ao meio – ou é inevitavelmente resultante de circunstâncias sociais que devem ser apropriada e minuciosamente elucidadas pela trama – nada restando de uma sugestão de má índole que poderia vir a lhe moldar a psicologia individual –, ou, apenas, não passa de um desvio comportamental que acaba por não merecer tanta atenção dos personagens centrais do enredo (analisaremos isso melhor mais adiante). O caráter idílico deste espaço urbano é a tônica de peças da dramaturgia nacional-popular que o escolhiam como cenário preferencial e que, a despeito das suas diferentes motivações dramáticas, tinham como denominador comum a crença num *ethos* de brasilidade embasado na cordialidade intrínseca do homem do povo (*Pedro Mico* [1957], de Antonio Callado, permite uma interpretação ainda mais abalizada disto, como procuraremos comprovar também mais adiante). O esquematismo da caracterização dos favelados em cena, e também do andamento da trama, ia ao encontro do propósito de se atribuir à massa o papel revolucionário que a História lhe reservava, e para o qual artistas como Guarnieri deveriam servir como os fomentadores da sua necessária tomada de consciência.

Em contrapartida, Nelson Rodrigues, numa entrevista publicada em 1980, expressou sua sucinta opinião a respeito das motivações da esquerda teatral em seu programa doutrinário. Com ela, parecia querer dar conta de apontar a verdadeira empresa a que um artista deveria se dedicar. Talvez de forma um tanto incoerente com a essência do seu credo humanista cristão, afirmava ele:

Eu acho ideologia muito boa pro teatro fracassado. Já dizia André Gide, tudo é possível menos a obra de arte com bons sentimentos. Os bons sentimentos valem muito numa creche, com as crianças lá,

passando fome, mamando em horas certas. Não há nada mais idiota que o bom sentimento aplicado artisticamente.⁹

Apenas como fecho para esta primeira parte do trabalho, cremos que cabe a menção a uma curiosa coincidência com relação a esses dois (convencionados) marcos históricos precursores do drama de cunho popular no Brasil: *A falecida* e *Eles não usam black-tie* (entenda-se que atribuídos por nós, no caso do primeiro, e por uma fortuna crítica que, digamos assim, ganhou legitimidade ao longo do tempo, no do segundo). Esta coincidência atende pelo nome do cineasta Leon Hirszman.

Em 1965, a primeira “tragédia carioca” de Nelson Rodrigues ganharia as telas sob sua batuta. Justo ele, um ex-membro do CPC, que, para muitos de seus antigos colegas, cometia o equívoco de conceber um filme em diversos aspectos contrário aos dogmas a que estava filiado há pelo menos um ano antes da sua entrada em cartaz (não esquecer que o CPC teve decretado seu fim com o golpe militar de 1964). O resultado não foi do agrado nem mesmo de Nelson – sempre apto a receber positivamente qualquer adaptação de obra sua para o cinema –, que acabou considerando o lúgubre preto-e-branco de *A falecida* de uma densidade por demais característica do cinema europeu que vinha se fazendo na época. (Castro, 1992, p. 339-340) O universo cultural do subúrbio carioca – que é preciso admitir, é de alguma forma preservado no filme, com a transposição fiel de cenários e tipos humanos próprios dessa ambientação social – ganhou assim uma atmosfera soturna e introspectiva que foge ao tratamento carnavalizador e algo irresponsável que o tom farsesco original da peça apropriadamente lhe confere. É preciso lembrar que Hirszman teve seu nome intimamente ligado ao maior êxito do núcleo cinematográfico do CPC, *Cinco vezes favela*, produção independente realizada em esquema de cooperativa que referendava, como poucas iniciativas culturais do grupo, seus princípios mais elementares.¹⁰

Eles não usam black-tie ganharia adaptação para o cinema em 1980, com seu autor, Guarnieri, de volta ao elenco, agora no papel do pai do personagem que interpretara na

⁹ Ver entrevista de Nelson Rodrigues a Fátima Saadi in *Teatro: ensaio: Praia do Flamengo 132*. Rio de Janeiro, Muro, 1980, p. 32.

¹⁰ Ver entrevista de Leon Hirszman a Márcia Nahu in *Teatro: ensaio: Praia do Flamengo, 132*. Rio de Janeiro, Muro, 1980, p. 50.

montagem original da peça, em 1958, como sabemos, seu antagonista direto no conflito central do enredo. Apesar de passados tantos anos, Leon Hirszman parece ter conseguido, nesta versão, um resultado que talvez possa ser considerado mais fiel na totalidade dos aspectos de forma e conteúdo que a transposição fílmica de *A falecida*. Fato que talvez se explique pelo acentuado nível político do entrecho, que poderia vir a circunscrever o espectro das possíveis licenças que o diretor desejasse tomar (imaginamos também em que medida a presença quase diária do autor de *Eles não usam black-tie* no set de filmagem pudesse contribuir para tal fidelidade).

SEGUNDA PARTE

I.

Qualquer conhecedor marginal da obra de Nelson Rodrigues não ignora a presença recorrente do canalha como um tipo singular inarredavelmente associado a ela. Seja no texto teatral (com especial destaque no ciclo das “tragédias cariocas”, como nos interessa aqui), no conto, na crônica ou no romance rodrigueanos, tal figura é sempre concebida sob uma aura obsedante. Em todos estes gêneros, tal personagem – cuja peculiaridade assenta sobre a absoluta falta de escrúpulos – ganha uma caracterização à parte, correspondendo ou não, segundo o gosto de Nelson, às expectativas que o imaginário social deposita sobre ele.

Enquanto um produto inevitável da condição humana, o canalha (ou pulha, facínora, mau-caráter etc, dentre tantos outros adjetivos com que o autor de *Boca de Ouro* o define) é percebido exatamente através de sua dimensão de Homem que vive a realidade como um drama irremediável. A tipificação desse anti-herói – para não dizer caricatura, caso considerarmos o estilo hiperbólico do autor – guarda coerência com outros da galeria de personagens rodrigueanos no sentido de determinar, dentro do enredo de cada gênero (peça, folhetim, crônica jornalística etc.), a sua singular função dramática; sintetizando assim todos os traços específicos do seu caráter. Daí, o canalha fazer jus, em cada mínimo trejeito de sua personalidade, à fatal atribuição que o destino lhe reserva como tal. “Palhares, o canalha”, personagem arquetípico de suas crônicas e paradigma emblemático do nosso objeto de estudo, é uma prova irrefutável disto (o seu maior feito, responsável por sua notoriedade, foi ter ousado beijar o pescoço da cunhada, no corredor da casa em que habitava toda sua família). Outros tipos característicos da obra do autor seguem a mesma lógica implacável, como a adúltera, o marido traído, a viúva machadiana, a tia solteirona, a grã-fina das narinas de cadáver, o homem de bem – contraponto existencial do anti-herói rodrigueano – e outros personagens.

Para Nelson, a falta de escrúpulos ganha vulto como uma legítima tendência do caráter nacional (mesmo com a atuação do canalha se restringindo quase que exclusivamente à vida carioca), adquirindo assim *status* de um fenômeno presente na formação de nossa identidade cultural. Nas “tragédias cariocas”, a dita condição de canalha

revela-se um traço definidor do nosso *ethos* nacional; assim, seu espectro passa a se estender sobre todos os indivíduos da coletividade social brasileira: – a partir daí, vê-se então que não é possível escapar a esse imperativo sócio-cultural. Assim, ninguém estaria imune a faltar com os valores próprios da dita boa índole, e incorrer afinal numa modalidade de comportamento que a sociologia rotula de desviante. Ainda neste mérito, seria pertinente referir o canalha como uma encarnação arquetípica do referido *ethos* do brasileiro médio. Ou, metafisicamente falando, algo como parte de sua essência ontológica, ou da sua natureza essencial, em permeio com outras características mais, que também poderiam defini-lo à luz da ciência de Max Weber. E, já que nos situamos propriamente na esfera da sociologia, é preciso lembrar da importância do conceito de *anomia*, oriundo de *disnomia*, em Émile Durkheim, que tão bem circunscreve a atuação do canalha. No que tange mais ao âmbito da brasilidade, é preciso não esquecer a associação com uma outra figura do folclore urbano nacional tão próxima à do canalha: o malandro. Este tipo é portador de significados culturais mais maleáveis pela sua vinculação, segundo o imaginário popular, a uma aura carismática, talvez menos à sombra do específico estigma da canalhice (o malandro parece pedir uma leitura mais carnavalizadora da sua significação cultural). Afinal, como já se imortalizou na fala do amoral Peixoto, personagem de *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, “No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”.

A razão de uma análise crítica do objeto em questão repousa inicialmente na necessidade de se compreender no que ele consiste também para o senso comum, fora do âmbito propriamente literário. É então vital remetê-lo, aqui, a uma perspectiva mais ampla, que o tome em suas implicações psicológicas, sociológicas (como já referimos), culturais etc. na estrutura social maior de onde ele migrou para a ficção. Aqui, entende-se que seu comportamento é visto como um nítido sintoma de inadaptação à ordem social, cujos códigos morais são sempre postos à prova por ele.

Já no âmbito da ficção, é vital considerá-lo no corpo dramático da obra: saber o que há de distintamente seu no papel que desempenha e como se articula com outros personagens do enredo. Sem esquecer que o critério de similaridade/diferenciação entre o que afirma a primeira pessoa do autor (no que muito contribui a projeção da imagem pública de Nelson Rodrigues, principalmente através das tomadas de posição nas suas

crônicas jornalísticas) e o que é enunciado por meio dos personagens do seu universo dramático, é fundamental para a justa apreciação crítica da importância do canalha nas suas “tragédias cariocas”. Isto nos parece muito pertinente, ainda mais se levarmos em conta que não raro Nelson é tomado como uma espécie de “personagem de si mesmo”, já que, figura pública que foi, suas polêmicas despertavam no senso comum uma inarredável associação entre autor e obra (a célebre “Toda mulher gosta de apanhar” é uma máxima, neste caso, inevitavelmente alusiva ao nosso objeto de estudo). Associação para a qual muito contribuiu a projeção de sua imagem na mídia: nas crônicas que escreveu, fossem elas de cunho memorialista ou confessional, não deixava de registrar impressões que sempre traíam sua ótica incomum e eminentemente subjetiva, quando debruçava-se sobre o cotidiano, os comportamentos próprios de classe, ideologia, faixa etária, nacionalidade e os valores morais de diferentes épocas.

Como herdeiro espiritual de Dostoiévski – o que nos obriga a não prescindir de uma abordagem que o tome como um autor profundamente cristão, como já mencionamos –, conclui-se que o canalha, no conjunto da obra rodrigueana (e não somente na sua dramaturgia), deve ser considerado como um ente que, mesmo estando voluntariamente à margem da vida moral, não está de todo isento de redenção. Não à toa muitas das expressões e imagens do seu estilo singular devam tanto às Escrituras. A respeito desse ser sem fé, Nelson já registrou que

Há um momento em que, no meu dilacerado otimismo, imagino que até o canalha e, repito, até o mais degradado dos seres, há de ter uma nesga de azul, um momento de compaixão, um gesto de amor, ou de sonho, ou de pena. (Rodrigues, 1997, p. 35)

II.

O tema geral da falta de escrúpulos ganha aqui um particular viés de interpretação que se afigura como de grande pertinência para uma melhor apreensão do nosso objeto. Portanto, a opção por uma análise sob o signo trágico da dialética entre sujeito e objeto, à luz do pensamento do sociólogo alemão Georg Simmel, nas “tragédias cariocas” rodrigueanas, deve deter-se sobre questões recorrentes à sua problematização que acabam por encontrar, muito singularmente, neste universo ficcional, um terreno demasiado fértil. Tentaremos

prová-lo a seguir, endossando antes, apenas, a tese da dimensão de tragicidade em Nelson pelo prisma biográfico.

Como já foi dito anteriormente, parece óbvio que, ao traçar um esboço de investigação psicológica das possíveis causas que levaram Nelson a enveredar por sua esfera temática, o acúmulo de eventos infelizes da sua vida pessoal tenha vindo mesmo a definir a natureza primordialmente trágica da sua dramaturgia (mais uma vez, não podemos esquecer do assassinato de Roberto Rodrigues como um traumático incidente deflagrador dessa sucessão de reveses). Para melhor compreender a presença do elemento trágico no teatro rodrigueano, parece necessário, aqui, transcrever um sintético perfil autobiográfico seu, redigido numa crônica publicada em *O Globo*, em 1968:

Sofri muito na carne e na alma. Primeiro, foi em 1929, no dia seguinte ao Natal. Às duas horas da tarde, ou menos um pouco, vi meu irmão Roberto ser assassinado. Era um pintor de gênio, uma espécie de Rimbaud plástico, e de uma qualidade humana sem igual. Morreu errado ou, por outra, morreu porque “era filho de Mário Rodrigues”. E, no velório, sempre que alguém vinha abraçar meu pai, meu pai soluçava: – “Essa bala era para mim”. Um mês depois, meu pai morria de pura paixão. Mais alguns anos e meu irmão Joffre morre. Éramos unidos como dois gêmeos. Durante quinze dias, no Sanatório de Correias, ouvi a sua dispnéia. E minha irmã Dorinha. Sua agonia foi leve como a euforia de um anjo. E, depois, foi meu irmão Mário Filho. Eu dizia sempre: – “Ninguém no Brasil escreve como meu irmão Mário”. Teve um enfarte fulminante. Bem sei que, hoje, o morto começa a ser esquecido no velório. Por desgraça minha, não sou assim. E, por fim, houve o desabamento de Laranjeiras. Morreu meu irmão Paulinho e, com ele, sua esposa Maria Natália, seus dois filhos, Ana Maria e Paulo Roberto, a sua sogra, d. Marina. Todos morreram, todos, até o último vestígio.

Falei do meu pai, dos meus irmãos e vou falar também de mim. Aos 51 anos, tive uma filhinha que, por vontade materna, chama-se Daniela. Nasceu linda. Dois meses depois, a avó teve uma intuição. Chamou o dr. Sílvio Abreu Fialho. Este veio, fez todos os exames. Depois, desceu comigo. Conversamos na calçada do meu edifício. Ele foi muito delicado, teve muito tato. Mas disse tudo. Minha filha era cega. (Rodrigues, 1995, p. 15)

Georg Simmel, na primeira frase de *O conceito de tragédia da cultura*, estabelece que a relação dialética de sujeito e objeto é originalmente derivada da desvinculação e conseqüente oposição do homem à natureza:

O homem não se ordena à realidade natural do mundo como o animal, antes ele se arranca dela e se contrapõe a ela, exigindo, lutando, violentando e sendo violentado – com este primeiro grande dualismo, inicia-se o processo infundável entre o sujeito e o objeto. (Simmel, 2005, p. 77)

Segundo Simmel, a condição humana, por si mesma, determina inicialmente o caráter desse conflito que, então, acaba por ganhar uma dimensão mais transcendente, quando conclui-se que estamos lidando com um ente que é dotado da singularidade de ser portador de um espírito, categoria esta que o distingue dos demais entes da natureza. Trata-se de um raciocínio que encontra afinidade com o pensamento rodrigueano, na medida em que também o autor de *A falecida* tem por princípio fundamental a crença de que são inconciliáveis o homem – em sua espiritualidade intrínseca – e o mundo empírico, factual, que lhe coube como morada:

O mundo é a casa errada do homem. Um simples resfriado que a gente tem, um golpe de ar, provam que o mundo é um péssimo anfitrião. O mundo não quer nada com o homem, daí as chuvas, o calor, as enchentes e toda sorte de problemas que o homem encontra para a sua acomodação, que, aliás, nunca se verificou. O homem deveria ter nascido no Paraíso. (Rodrigues, 1997, p. 115)

A dialética de sujeito e objeto, em Simmel, assume a forma do dualismo de espírito e formações (ou de vida e forma), o que define, então, os contornos da tragédia da cultura. Assim, entende-se que o espírito é responsável pela produção das formações da vida cultural, que acabam por ganhar vida independente da sua matriz. Isto se dá através da conversão do elemento subjetivo original, que compõe o espírito, em objeto. O preço da autonomia decorrente dessa cristalização é o permanente embate entre essas duas instâncias – um antagonismo trágico que distancia inapelavelmente o homem e suas criações. Um fenômeno definido por Simmel da seguinte maneira:

O sujeito vivencia incontáveis tragédias nesta profunda contradição de forma entre vida subjetiva infatigável, mas temporalmente finita, e seus conteúdos, que, uma vez criados, são estáticos, mas têm uma validade atemporal. A idéia de cultura encontra-se no meio deste dualismo. (Simmel, 2005, p. 77)

Ou seja, pode-se afirmar que, para Georg Simmel, o sujeito é uma categoria entendida como reflexo de seus conteúdos infinitos, mas que não tem eternidade (já que o homem é finito porque morre); enquanto que o objeto é o produto da subjetividade humana, portador que é de uma forma única e perene. Daí, os produtos espirituais objetivos assumirem as mais diversas formas, como: as criações artísticas, os credos religiosos, a ciência, a técnica e toda uma série de dados imanentes à vida social, como os conhecemos. Pode-se dizer que, no mérito do espectro temático explorado por Nelson Rodrigues nas “tragédias cariocas”, os objetos que ganham mais vulto são: os costumes; o dinheiro e sua rede simbólica na ordem capitalista geral e mais particularmente na vida brasileira; as normas sociais; as instituições que as legitimam e resguardam; os valores morais que se sedimentam em tabus, com sua influência coercitiva sobre os indivíduos etc. Nas peças deste ciclo impera a realidade trágica da vida, a fatalidade de não se conseguir conciliar os conteúdos subjetivos inerentes à condição humana – que invariavelmente assumem uma inescapável dimensão passional (com uma qualidade não tão explicitamente à sombra do signo mítico, como em obras anteriores) – e a ordem ideal constituída pelas noções consagradas de moral, ética, bom senso, virtude etc. Este trágico entrechoque, que culmina sempre na explosão catártica de taras e obsessões – que Nelson atrela indelevelmente às atribuições humanas –, acaba por ferir a suscetibilidade das instituições responsáveis pelos valores oficialmente legitimados da cultura que acabam por concorrer, afinal, para a almejada estabilidade social. As instituições têm em seu poder os mecanismos de contenção do fluxo permanente de pulsões, sentimentos e emoções que habitam a psique humana e que anseiam por se desreprimir, para se converterem, afinal, em experiência concreta. São elas, por excelência, os objetos externos criados pela vida subjetiva que exercem o controle e a coerção sociais, mantendo-se numa imobilidade monolítica que lhes outorga a devida validade, com seu caráter de portadoras de verdades universais invioláveis.

Essa trágica relação dialética adquire um particular significado metafísico se considerarmos que muitas das abstrações que compõem a esfera objetiva da vida humana, desempenham a função espiritual de representar a inevitabilidade da opressão contra a qual o indivíduo se choca eternamente. Ao tratar do papel da morte no esquema trágico rodrigueano – particularmente na fase das peças “desagradáveis” (o que não invalida sua pertinência teórica para a investigação que fazemos do ciclo suburbano de sua dramaturgia

no qual nos detemos) –, Victor Hugo Adler Pereira, em *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*, destaca o depoimento do autor de *Anjo negro*, mencionado por Ângela Leite Lopes, em *Nelson Rodrigues e o fato do palco*, de que “o homem é sórdido porque morre. No seu ressentimento contra a morte, faz a própria vida com sangue e excremento” (Pereira, 1999, p. 118) (máxima coerente com uma outra de sua autoria, que diz que “o homem é triste porque vive”¹). Consequentemente, Pereira aponta para as implicações deste raciocínio com o conceito de vontade, tal como Schopenhauer o concebe, servindo assim como uma referência teórica pertinente para a corroboração da já referida afinidade que o autor das ditas peças “desagradáveis” mantinha – como fator de legitimação da sua produção dramaturgica – com muitos dos cânones do pensamento moderno (Pereira ainda nos lembra que Nietzsche e Freud também viriam a deter-se sobre o mesmo conceito [Pereira, 1999, p. 118-119]). Porém, no confronto com a específica perspectiva simmeliana que tomamos de empréstimo para a análise da figura do canalha nas “tragédias cariocas”, conclui-se que a vontade, em Schopenhauer, tem uma dimensão irremediavelmente fatalista, por conta do seu arraigado pessimismo trágico. Neste, há “um sofrimento inerente à condição humana, que está acima de qualquer causa particular” (Id., p. 119). Desse modo,

Nem uma ordem moral, nem a vontade individual servem como explicação à prevalência da dor e do absurdo no mundo. E a tragédia revela a eclosão dessas forças que superam qualquer determinação individual e se abatem sobre qualquer indivíduo, sem critério ou razão. A concepção de vontade schopenhauriana não coincide com uma escolha individual; ao contrário, corresponde a uma força vital que atropela a consciência do sujeito e age a despeito desta. A integridade do sujeito dilui-se pela ação dessa força, perspectiva que demonstra o cruzamento do biologismo com a herança metafísica em sua doutrina. (Ibidem)

O embate da subjetividade do homem com a ordem objetiva das formações abstratas da vida social ainda supõe, na leitura que fazemos de Nelson Rodrigues à luz de Simmel, a possibilidade, mesmo que tênue (e embora situemo-nos na esfera do trágico), do livre-arbítrio. A vontade é uma atribuição humana, e sua realização no plano empírico tanto depende, em Nelson, dos expedientes a que recorre o indivíduo, desde que, obviamente,

¹ Ver Especial de TV Nelson Rodrigues: personagem de si mesmo. TVE, 1996.

seja ele detentor de uma subjetividade que se oponha, pelo menos em princípio, à ordem vigente instituída pelas convenções e instituições sociais (podemos ver isto mais claramente quando nos ocuparmos mais adiante dos casos de *O beijo no asfalto* – aqui, o livre-arbítrio é inapelavelmente punido – e *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* – nesta, o desfecho renega a fatalidade trágica).

Adriana Armony afirma que, tanto no dramático quanto em Nelson Rodrigues, mais uma vez repertoriando os cruzamentos possíveis entre a obra deste e a de Dostoiévski, de forma distinta à concepção trágica clássica – que faz submeter tudo à Moira grega, donde resulta que “A vontade do herói é uma miragem, é parte de uma ordem superior, a do destino” (Armony, 2002, p. 55) –, o conceito de vontade assume então uma conformação ao gosto do cristianismo, que assim “se ergue sobre um fundo de indiferenciação, sofrimento e melancolia” (Idem, p. 54) que caracteriza a ótica de Nelson e a do autor russo de sua particular predileção. Armony ainda assinala que,

Segundo [Hanna] Arendt, a descoberta da vontade resultou de experiências tipicamente cristãs. Antes do surgimento do cristianismo, não encontramos qualquer noção de uma faculdade do espírito correspondente à idéia de liberdade. Para o cristianismo, há um criador no princípio dos tempos – “No princípio Deus criou os céus e a terra” – e um fim definido, o juízo final. Além disso, foi em ligação estreita com a preparação para a futura vida após a morte que a vontade e sua liberdade foram, em toda sua complexidade, descobertas primeiro por São Paulo. Essa liberdade não era mais a objetiva do eu-posso, como no pensamento pré-cristão, mas a do eu-quero, um dado da consciência e do espírito só possível com a descoberta do homem interior. (Ibidem, p. 55)

Mesmo não prescindindo do visível influxo da tradição trágica na fatura do drama rodrigueano (como já destacamos, com maior intensidade no período “desagradável”), nota-se que há, principalmente nas “tragédias cariocas”, a presença do livre-arbítrio como um dos móveis das ações dos personagens em cena, cabendo a eles responderem pelo seu emprego sob a prevalência de uma ética baseada nas raízes morais da cristandade, ou, inversamente, na negação absoluta desta, mas sempre no interior de uma estrutura sócio-cultural que a tem como uma referência paradigmática. Ou seja, essa vontade a que nos referimos é um valor determinante para a configuração dos conflitos que ditam a ação dramática, como mesmo da natureza psicológica dos dilemas que atormentam a consciência de determinados personagens. Adriana Armony, ainda no mérito específico da tradição

cristã de que se serve Nelson na sua perspectiva ficcional, atenta para a questão da vontade atrelada à liberdade, como um fator de peso para o delineamento das relações sociais (percebe-se, aqui, um ponto de contato com Simmel):

Mas, como conciliar as alegações de uma vontade livre com a fé em um Deus todo-poderoso, ou com as leis da causalidade ou da História? Spinoza afirma que os homens são subjetivamente livres mas objetivamente assujeitados; eles acreditam ser livres simplesmente porque são conscientes de suas ações, sem ter consciência das causas pelas quais essas ações são determinadas. E, para Schopenhauer, a água que desce a montanha ou se ergue numa fonte, se tivesse consciência, também se julgaria livre. Daí a concepção schopenhauriana de Vontade como uma força metafísica geral.

De qualquer forma, a idéia de vontade como instância de liberdade do indivíduo é parte do processo de construção de uma subjetividade cristã, fundada no homem interior, na culpa e na confissão. (Ibidem, p. 57)

Mais no tocante à objetividade de ordem material, Nelson Rodrigues parece-nos de uma elaboração *sui generis*, principalmente quando lida com dois temas que lhe são particularmente obsedantes: o sexo e o dinheiro. Eis aqui o elemento natural do canalha, produto da opressiva preponderância destes dois objetos espirituais na vida moderna.

Quanto ao sexo, é estabelecida uma dialética peculiar, que serve como o fundo e mesmo o motivo condutor de uma série de enredos. Nelson ainda nos lembra que, ao mencioná-lo, não se pode negligenciar a dimensão do amor. Passemos-lhe a palavra:

A nossa tragédia começa quando separamos o sexo do amor. Vejam as doenças da carne e da alma, do câncer no seio às angústias sem consolo. Os nossos males têm, quase sempre, esta origem fatal: – o sexo sem amor. (Rodrigues, 1997, p. 15)

O personagem Salim Simão, na já referida “peça psicológica” *Anti-Nelson Rodrigues*, alerta sua filha, que sofre incansável assédio do chefe no ambiente de trabalho: “O sexo é uma selva de epiléticos. O sexo nunca fez um santo, o sexo só faz canalhas.” Daí, a conclusão rodrigueana de que a única redenção possível para o homem reside na sublime dimensão do amor. Platonicamente, esta dimensão constitui a essência da esfera da subjetividade, idealmente preservada do contágio da carne, que é, antes de tudo, a

encarnação da vil materialidade do sexo, pertencente que é apenas à ordem objetiva do mundano, conspurcada pelos mais baixos instintos. Eis, então, o lugar a que Nelson condena inapelavelmente a pulsão da libido, pois entende ele que o sexo “nada tem a ver com o pobre e degradado ser humano. É um problema dos bezerros, vira-latas e cabras”(Id., p. 153) ou que “O sexo é o que restou da pré-história, do vil passado do homem.” (Ibidem)

Devemos considerar que, em princípio – fora da ótica rodrigueana –, a condição intrinsecamente subjetiva da sexualidade humana sofre um coercitivo processo de fetichização, determinado sobremaneira por valores culturais que acabam por lhe remeter à esfera da objetividade. Desse modo, a condição básica de satisfação natural dos instintos a que se atrela por definição a sexualidade é transcendida, apontando para a configuração de uma noção objetivada e mesmo desnaturalizada do seu repertório de práticas, concorrendo afinal para uma espécie de autonomização da pulsão erótica. Daí, vê-se que o referido fenômeno da preponderância deste específico objeto espiritual cumpre sua função ao fazer integrar à ordem empírica – estipulada como “natural” – das coisas, os valores do credo materialista referido ao âmbito da sexualidade.

Em tese, segundo a concepção radical de Nelson Rodrigues, esse processo cultural de fetichização inexistiria, pelo simples fato de que a sexualidade, por si mesma, não teria relações com as atribuições da subjetividade, esta ficando assim sempre idealmente à sombra de uma incorruptibilidade integral. Sendo então o sexo, por natureza, “um problema dos bezerros, vira-latas e cabras”, restaria ao Homem viver a tragédia dos conflitos que lhe inspiram as tentações dessa suposta distorção do seu caráter essencial. Os impulsos indomáveis referidos à esfera dicotômica amor/sexo, que se constituem na tônica do comportamento da maioria dos personagens da dramaturgia de Nelson – e não nos referimos exclusivamente às “tragédias cariocas”, aqui –, fazem com que não raro deparemo-nos com as mais bruscas contradições, deslindando dessa maneira a possibilidade de uma coesão orgânica na sua caracterização geral, assim como das situações que o enredo lhes cria.

Eis um tema caro ao ideário rodrigueano, que, considerando sua natureza eminentemente paradoxal, é de uma complexidade que exigiria uma análise à parte, fora deste trabalho. Limitamo-nos a lembrar que, o que afirma a primeira pessoa do autor, traindo sua parcialidade, pode muito bem não corroborar o que diz ou faz um ou outro

personagem de sua obra, não garantindo assim a suposta coerência que se poderia atribuir, em princípio, à totalidade do seu pensamento singular, dentro ou fora do âmbito da criação ficcional. Por ora, referimo-nos ao sexo, mas o mesmo se dá com outros temas de igual relevância tratados por Nelson. Em suma, estamos lidando com uma literatura dramática que prima – ironicamente, de forma coerente com a marca histórica deixada por *Vestido de noiva* – pela fragmentação de seus motivos e tipos, afetando até mesmo alguns aspectos de linguagem (no tocante às peças escritas após *A falecida*, lembramos o papel exercido pelo registro das falas entrecortadas dos personagens, como era do particular desagradado de Fernando Peixoto [Peixoto, 1980, p. 262]).

Leopoldo Waizbort (estudioso brasileiro do pensamento de Georg Simmel) se refere à dialética de sujeito e objeto como um fenômeno que

oscila entre a nostalgia e a antecipação de uma reconciliação. Nostalgia que remete a um passado de indiferenciação, a uma “unidade originária, anterior à diferenciação” (Simmel), caracterizada por uma identidade inocente de sujeito e objeto, quando o espírito e a natureza não se distinguem. Antecipação de um futuro na verdade utópico, no qual a cisão radical de sujeito e objeto passa a ser superada; reconciliação que significa que a relação de espírito e natureza não se faz mais sob o signo da dominação. (Waizbort, 2000, p. 119)

Essa visão idealizada, algo rousseauiana, eivada de uma concepção de pureza original ainda não maculada pelos efeitos do fenômeno trágico moderno da preponderância do objeto sobre o sujeito, constitui uma das apologias mais caras ao referido ideário rodrigueano. Com sua apaixonada adesão à perspectiva subjetiva em detrimento da objetiva, Nelson dá testemunho de um inabalável e particular humanismo, ao não admitir as “verdades” estipuladas pelos “idiotas da objetividade”, denominação sua para os engajados nos credos materialistas da era moderna. O seu sectarismo com relação à dimensão subjetiva do homem se estendia aos méritos mais insuspeitos, como, por exemplo, o advento dos recursos técnicos da indústria midiática, que marcaram época e são de uso corrente até hoje. Especificamente, a função do *copy-desk*, responsável pela padronização estilística do texto jornalístico – a lhe abortar qualquer possibilidade de traço autoral –, e, mais radicalmente, o uso do *video-tape* que, na sua reprodução empírica dos lances duvidosos de uma partida de futebol, expunha evidências que só eram refutadas pela

temerária lógica subjetivista de Nelson. E já que estamos situados em âmbito sociológico, parece pertinente aqui referir uma insólita afinidade entre o autor de *Álbum de família* e Émile Durkheim no tocante a este aspecto do apego inflexível à interpretação subjetiva do real. De fato, o sociólogo francês primava pela mesma ótica: “Na École Normale Supérieure, em Paris (...), quando o argüiam, afirmando que os fatos negavam suas teorias, ele costumava replicar (...) dizendo: ‘Os fatos estão errados’” (Murad, 1996, p. 31). Sem dúvida, trata-se de algo como uma versão precursora do “pior para os fatos” que Nelson atribuía a um imaginário profeta tricolor, como resposta aos que lhe lembraram que o Fluminense não fora o campeão estadual de 1963, como havia previsto, sem nenhum traço de isenção.

A já citada sentença “O homem devia ter nascido no Paraíso”, denuncia o entranhado moralismo – que poderíamos, talvez, chamar de anímico – de Nelson Rodrigues (moldado, em muito, pela sua particular leitura da obra de Dostoiévski), em que se nota o anseio pelo resgate do estágio da espiritualidade essencial que permanece sem mácula e ainda ao alcance do homem (não importando o quão raramente) que, lembramos, mesmo podendo ser “o mais degradado dos seres, há de ter uma nesga de azul, um momento de compaixão, um gesto de amor, ou de sonho, ou de pena.” Uma postura que já levou Ruy Castro, seu biógrafo, a qualificá-lo como “o autor que, até hoje, menos se conformou com o dito Pecado Original.”² Conclui-se, por essas colocações, porque Nelson não acreditava no “canalha integral”, sempre reservando à suposição da existência deste a possibilidade de uma dimensão de santidade. Afinal, “O vampiro de Düsseldorf não pode ter sido apenas o vampiro de Düsseldorf. Assim como o justo pode ter a nostalgia do reles, o pulha pode sentir a nostalgia do sublime” (Rodrigues, 1997, p. 35), afirmava ele.

A “tragédia carioca” que melhor trabalha a questão da dicotomia amor/sexo é *Toda nudez será castigada* (1965). Na peça, há visíveis pontos de contato com a produção dramatúrgica anterior de Nelson Rodrigues, e que denunciam seu arraigado apego a elementos da tradição da tragédia clássica. O de maior evidência é a presença de uma opressiva fatalidade que – qual um estigma quase sobrenatural – preside a vida da família do protagonista: o pudor carnal. Assim como em *Dorotéia*, a responsabilidade de vigília

² Ver Especial de TV Nelson Rodrigues: personagem de si mesmo. TVE, 1996.

sobre essa virtude vital fica por conta do coro, representado, especificamente nesta peça, pelas tias solteironas de Herculano. Mais uma vez fica comprovada a confluência peculiar de referências díspares no programa dramático das “tragédias cariocas” rodrigueanas.

Os conflitos do enredo são elaborados por Nelson conforme as oscilações próprias da instabilidade emocional com que caracteriza os personagens centrais, todos eles reféns de impulsos irreprimíveis, inspirados exclusivamente pelas paixões das quais caem como vítimas extremamente vulneráveis. A ânsia de uma pureza ideal, encarnada pelo sublime do sentimento amoroso, vai de encontro ao que há de mais sórdido da busca de satisfação dos desejos da carne. O viúvo Herculano, instigado por seu inescrupuloso e vingativo irmão Patrício (o canalha por excelência da peça), acaba por romper o voto de castidade feito em respeito à memória da esposa falecida, quando é fulminado pela paixão irresistível que lhe inspira a prostituta Geni. Amor e sexo, instâncias originalmente pertencentes à subjetividade humana, como nos convence o senso comum (e não ao autor da peça, inimigo declarado de muitas das suas facetas, e, talvez por isso mesmo, como já foi referido, exclua o segundo das atribuições da subjetividade), integram um amálgama no qual torna-se quase impossível discernir nitidamente a natureza de cada uma delas. A súbita irrupção de sentimentos e atos os mais inesperados – e sempre dentro de uma particular dinâmica de recíproca atração e repulsa entre personagens cujos respectivos comportamentos podem ser caracterizados original e convencionalmente como apolíneo e dionísíaco –, dita o encaminhamento da trama, com o motivo do casamento do viúvo e da prostituta a lhe conferir mesmo sua razão de ser.

A idéia do casamento parte do oportunista Patrício, receoso (juntamente com as tias solteironas) da falência da família, que parece vir se avizinhandando desde que a esposa de Herculano faleceu vitimada por um câncer no seio. A depressão do viúvo só parece ter mesmo solução com esta insólita união, arditosamente planejada por Patrício. Sabendo do interesse despertado por Geni em seu irmão, num determinado momento da ação ele chega a aconselhá-la: “Você diz. Diz! (...) Só toca em mim casando! Só casando. Diz isso à besta do Herculano. (...) Só casando!” A manipulação das situações do enredo que o motivo do casamento propicia, dá a Patrício, embora não apareça tanto em cena como outros personagens, o papel de fundo da peça, que acaba por lhe determinar o arcabouço do seu desenho dramático (não deixa ele de ser uma espécie de Iago, talvez menos atuante que o

original shakespeariano). Ele desempenha a função de antítese do “homem de bem”, tipo encarnado por Herculano, sempre cioso da observância ao legado de circunspeção da família, ainda mesmo quando se envolve com Geni (*homem de bem* era justamente o nome de outro personagem arquetípico das crônicas rodrigueanas, contraponto moral do Palhares, e cuja personalidade ninguém suporta, por viver alardeando suas virtudes).

(*Toda nudez será castigada* ganhou as telas de cinema em 1973, sob a direção de Arnaldo Jabor, angariando sucesso de crítica e público. Fenômeno este explicável pela conjugação de determinada sobriedade estética – que viria a se provar pouco comum nas adaptações cinematográficas posteriores do teatro rodrigueano – com o respeito pelo texto original da peça. Jabor também é responsável pela não tão feliz filmagem de *O casamento*, de 1975, romance escrito por Nelson em 1966, que, pelo menos, tem o mérito de também ser protagonizado pelo mesmo ator, Paulo Porto, o Herculano da versão cinematográfica de *Toda nudez será castigada*. Desempenho dramático este que reforça a impressão de que tais personagens têm, originalmente, uma profunda afinidade no seu conflito interior, que é marcado, sobretudo, pelo desejo e a interdição moral, onde a culpa acaba por ser a nota dominante na composição psicológica de ambos.)

Motivos semelhantes estão em *A serpente*, peça em um ato e última de sua lavra dramática, que também trata da dicotomia amor/sexo, só que através do velho tema rodrigueano da relação entre duas irmãs que disputam o amor do mesmo homem (na sua obra teatral, *Vestido de noiva* e *Os 7 gatinhos* [1958] são os exemplos que vêm mais imediatamente à lembrança). A propósito, Sábado Magaldi já destacou que a personagem Guida, em determinado momento da intriga, diz para a irmã: “‘O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar.’ Nessa separação estaria a origem da queda paradisíaca – a tragicidade da condição humana.” (Magaldi, 1990, p. 45)

O tópico da trágica preponderância do objeto sobre o sujeito parece ganhar mais vida, em Nelson, quando o objeto em questão é o dinheiro. Gastão, personagem de *Anti-Nelson Rodrigues*, constata que “Dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”, definindo, assim, que o móvel primordial do comportamento humano é, de fato, o vil metal – “Há homens que, por dinheiro, são capazes até de uma boa ação”(Id., p. 53), já concluiu Nelson em uma de suas crônicas.

Particularmente em duas “tragédias cariocas”, há, na caracterização de seus respectivos personagens-título, claros indícios que vêm a explicitar essa preponderância. Trata-se, sem dúvida, de um fenômeno que culmina num processo particular de reificação, já que assume fatalmente a forma de obsessão única a orientar suas vidas. Estes personagens acabam por incorrer em modalidades de comportamento anti-social, conseqüência da voluntária assimilação de valores não legitimados – pelo menos em nível teórico – quase que arquetipicamente pela coletividade social. Referimo-nos à *A falecida* e *Boca de Ouro*.

Na primeira, a protagonista Zulmira sofre de um profundo complexo de inferioridade por conta de sua humilde origem suburbana. Para cura-se desse complexo que tanto a constrange, busca garantir, obstinadamente – motivada por um peculiar mecanismo psíquico de compensação –, uma suntuosa cerimônia fúnebre que venha a ficar eternizada na memória da vizinhança, mas que, decididamente, não condiz com sua condição financeira. Para realizar essa fixação, trai o marido com um empresário de má reputação do ramo de transportes que ela sabe capaz de lhe custear o tão sonhado funeral. O adultério é o recurso mais indicado, consistindo numa falta que será devidamente punida pelo marido traído ao final do entrecho.

Na segunda, o protagonista que dá nome à peça, um poderoso bicheiro de Madureira – também permanentemente à sombra de sua estigmatizada origem –, anseia por ser enterrado num caixão de ouro. Mas não se contenta apenas em se redimir do seu nascimento inglório (foi parido na pia do banheiro de uma gafeira, e, lá, abandonado pela mãe) através de seu dourado repouso eterno (como se fosse um “deus asteca”); ao longo da própria existência, sente uma necessidade premente de ser reconhecido, respeitado. Como nome de peso do submundo criminal, sabe a importância de sustentar seu poder; daí, a opção pela emblemática dentadura de ouro, que substitui uma perfeita dentição natural. Este artefato exótico (e de inconfundível “mau gosto”, coerentemente com a proposta estética do ciclo suburbano do teatro rodrigueano) é, antes de tudo, o objeto simbólico que lhe confere identidade própria no meio da contravenção – pois o rebatiza, como num rito de passagem. Tem, de fato, o valor de uma insígnia que o projeta hierarquicamente, outorgada que foi pelo estágio final do consagrado processo de fetichização a que chegou seu desejo de externar a condição de homem proeminente do bairro de Madureira.

Também não esqueçamos que, em *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária* (peça a ser mais detidamente analisada aqui), há a cena da festa na mansão dos Werneck, onde subitamente se inicia uma sessão de “psicanálise de galinheiro”, em que a crença no espectro da influência da máxima que conduz a trama, “O mineiro só é solidário no câncer” (a significar simbolicamente que a condição humana é essencialmente venal), é finalmente exponenciada através da curra ritual das virgens, evento cuja impunidade é garantida pela intervenção do Poder Econômico (assim mesmo, com iniciais maiúsculas), como assegura Dr. Heitor Werneck, mestre-de-cerimônias dessa celebração hedionda, que não hesita em sentenciar: “Vou indenizar (...) pai, mãe, as pequenas. Tapo a boca da família (...) O negócio dá em nada.” Mais uma vez, impera a lógica de que “Dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”. Essa improvisada sessão de psicanálise grupal funciona, no trecho, como o momento catártico por excelência através do qual se configuram, longe da dúvida instaurada pelo uso da máscara social, os caracteres em cena (com todos eles fatalmente implicados na aceitação ou não da referida máxima que estrutura a ação dramática da peça).

O mesmo se verifica em *Os 7 gatinhos*, quando “Seu” Noronha promove o ritual de purgação de todos os recalques e complexos que habitam o seio da sua família. Ele, que já havia há tempos convertido as filhas em objetos de comércio sexual, decide agora que elas deverão atender seus clientes no sacrossanto recesso do espaço domiciliar, e não mais negociar seus michês na rua, assumindo sem medo que, tal como Peixoto declara a Edgard, em *Bonitinha, mas ordinária*, “toda família tem um momento em que começa a apodrecer”. O lar/bordel de filhas figura, na peça, como um tópico pertinente à cara questão da reificação, à luz de Simmel, apesar do sublime propósito inicial que justificava moralmente a prostituição das quatro irmãs mais velhas de Silene: preservá-la virgem para um casamento redentor que viesse a livrar a todos da ameaça do “apodrecimento” da família. Fato que inevitavelmente se consuma quando se descobre que Silene está grávida. Esvai-se, assim, a nobreza de um sacrifício cometido em nome de uma urgente pureza vital, restando agora apenas admitir que a ordem objetiva das necessidades materiais consiste no único horizonte que se estende à frente da família Noronha. Ao final, a perdição total da família é a única realidade tangível (algo próximo ao “assumir a própria lepra”, fórmula sintética rodrigueana, ao modo de “moral da estória”, que dá sentido ao acúmulo de excessos que permeia e estrutura o romance *O casamento*).

O convencional rótulo de “tragédia carioca” talvez venha mesmo a assentar a *Os 7 gatinhos* (Nelson, na verdade, deu-lhe o subtítulo de “divina comédia em três atos e quatro quadros”), pelo fato de que, na sua construção dramática, haja uma verificável observância a muitos dos pressupostos do gênero. Primeiramente, precisamos considerar que a maldição da família Noronha é primordialmente de ordem moral. Na condição arquetípica de emblema (algo mítico) da raça, seu destino é marcado pelas agruras que a faz sofrer a inescapável concupiscência humana. A reserva de beatitude que, por princípio, Silene encarna para a necessária redenção dos seus, funciona como a exata antítese da degradação a qual estamos todos fadados. Tal condenação é de um fatalismo tão opressivo que não permite quaisquer resistências, daí o malogro da empresa da família representado na falta de Silene: sua gravidez. Dada a incoseqüência de seu ato, talvez não seja ela a encarnação por excelência da heroicidade trágica conferida a quem protagoniza o enredo; este papel parece estar mesmo mais reservado ao patriarca dos Noronha, obcecado pelo que lhe dizem as profecias das sessões espíritas que frequenta. Eis o que ele comunica à família no segundo quadro do primeiro ato:

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! (...) O Dr. Barbosa Coutinho! (toma respiração) O Dr. Barbosa Coutinho, que morreu em 1872, é um espírito de luz! (...) 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. (...) E, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. (arcejante) Pois bem: olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem: dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (com súbita violência) O pior é que só o olho maior chora e o outro, não. (Rodrigues, 1966, p. 139-140)

Os augúrios que orientam “Seu” Noronha, nessa busca de anular a perdição que arrasta os seus entes mais próximos, ganham uma função de destaque no arcabouço de tipo trágico da peça. Eles acabam por lhe determinar o andamento da ação, que vem a ter na fatalidade seu móvel primordial. O desfecho segue à risca o roteiro trágico, por fazer surpreendentemente de “Seu” Noronha – de certo modo, tal como Édipo – o responsável involuntário pela desgraça que aflige sua família. Ao longo do entrecho, ele quis convencer a todos de que os sinais proféticos não falham, atentando para a punição daquele que

chorava por um só olho. Na última cena, suas filhas preparam-se para matá-lo, após finalmente descobrirem que era ele de fato o único com esta singularidade, assim como acenavam os augúrios.

Pode-se afirmar que o personagem da peça que, num nível aparente, mais chafurda na canalhice (não esquecer que sob a atmosfera onipresente de inescrupulosidade que domina o enredo) é Bibelot, chamado assim, segundo o próprio, por sua reputação com o sexo oposto. Por essa sua inconfundível cafajestice, é ele quem parece reunir todos os pré-requisitos para ser o algoz moral da família, afinal, uma das filhas de “Seu” Noronha, Aurora, não resiste ao seu magnetismo pessoal (como ele é casado, chega mesmo a lhe confidenciar: “Ah, eu preciso ter sempre uma mulher na zona!”), e, levando em conta os rumos da trama, a caçula Silene não poderia mesmo ficar grávida senão dele.

III.

De um modo geral, é evidente o fenômeno da ênfase cultural dada ao êxito em qualquer sociedade capitalista. Fenômeno que é entendido como um objetivo superior, ao qual consagra todo o esforço o indivíduo que ambiciona o prestígio que dele advém. Há obrigatoriamente, aqui, a implicação de uma certa lógica da competitividade, que interpreta a dinâmica social como um jogo. O reconhecimento social do êxito é, portanto, perseguido como um valor que se coloca acima dos outros e que faz subentender ser qualquer meio válido para sua obtenção. No caso brasileiro, tal fenômeno assume uma peculiar dimensão.

Segundo o sociólogo Robert Merton, a estrutura social é organizada, mantida e sempre fortalecida por valores de uma determinada estrutura cultural que estimula a competitividade entre os indivíduos. Isso se dá como um esforço de aprimoramento das estratégias sociais – orientadas, em princípio, por normas institucionais referendadas pelo conjunto da sociedade – para o êxito final das aspirações desses mesmos indivíduos. O fenômeno da *anomia*, ou “comportamento aberrante”, é o resultado de uma “dissociação entre as aspirações culturalmente prescritas e as vias socialmente estruturadas para realizar essas aspirações.” (Merton, 1970) Percebe-se, então, uma tensão, um desequilíbrio estrutural entre essas duas categorias – mais regularmente mencionadas, em sociologia, como metas culturais e meios institucionais –, o que possibilita a identificação das

diferentes modalidades de comportamento num dado sistema social, inclusive as que destoam do padrão estabelecido (como é essencialmente o caso da manifestação da falta de escrúpulos, como nos interessa aqui, em sua condição de reflexo de uma específica crise de valores da estrutura cultural). Considerando as diferentes sociedades humanas, conclui-se que esse desequilíbrio tem caráter oscilante, com ênfase ora em uma dessas categorias, ora em outra.

No mérito específico da categoria dos meios institucionais, nota-se uma distinção dual quanto à adoção do gênero de norma para a realização final dos objetivos culturais: há as normas institucionais e as normas técnicas: ambas a orientar as ações sociais dos indivíduos.

As primeiras constituem um tipo explicitamente referido a valores consagrados, considerados legítimos, de dada cultura. Repercutem positivamente no seio de um grupo social que as toma por fator de estruturação, ordenação e organização do sistema. Almejando sempre o atingimento das metas, esse gênero de norma se faz viável pela ação dos expedientes formalmente aceitos. Estes são garantidos por uma concepção moral prévia que sustenta haver um padrão fixo de ações que exclui necessariamente práticas tidas como ilícitas. Espera-se, em princípio, que o comportamento social tido como saudável prime pela observância a essas normas.

Já as normas técnicas são o produto da índole pessoal, remetem aos valores alternativos de cada indivíduo, priorizando exclusivamente o aspecto da conveniência do meio de alcance do resultado imediato. São elas, em princípio, uma resposta pessoal e intransferível (na sua condição de estratégia) do indivíduo isolado à demanda do êxito social. Ajusta-se, nessa conceituação, o perfil das tendências divergentes, cuja realização através do desvio de comportamento é um objetivo traçado em termos pragmáticos, algo que se dá sem grandes considerações de ordem moral. Escrúpulos não podem existir para o livre curso das ações não abalizadas pela moral comum, pois, afinal de contas, o canalha é consciente do caráter da sua opção de vida e, por conseguinte, de sua identidade social. Ocorre então o fenômeno de interiorização, que não é outra coisa que o processo que expõe a relação que o objeto do estigma (o canalha) tem com o próprio estigma (segundo o sociólogo norte-americano Erving Goffman, estigmatização é “a deterioração da identidade

do indivíduo a partir de uma característica [física ou comportamental]” [Goffman, 1975, p. 31]). Assim, interiorização é

o conceito que se sustenta sobre os desviantes como pessoas ‘imorais’, ‘turbulentas’, ‘perigosas’ etc., permeia todo o sistema e desemboca afinal na representação que eles próprios se assumem sobre si mesmos... (Goldwasser, 1985, p. 30)

Fenômeno este que pode ter como conseqüência uma sublimação dos casos de divergência social a níveis imprevisíveis. Mas talvez não tão assim fora de prognóstico, pois que qualquer ato divergente responde, por força do estigma, às expectativas da estrutura social quanto ao comportamento do indivíduo cuja personalidade é concebida como inescapavelmente problemática.

Em tese, a figura do canalha vive a maior parte do tempo à sombra do estigma da divergência. A divergência é, em princípio, um conceito muito amplo e que pode ser aplicado a comportamentos específicos, referidos estes a contextos sociais inteiramente distintos entre si, sendo que, em essência, o que o define é o fato de se colocar, como já foi dito, em um plano de confronto com as normas institucionalmente estabelecidas – ou seja, sua natureza é, necessariamente, contra-ideológica. Pode-se dizer que a divergência instaura uma espécie de “inversão do código vigente” (Murad, 1996, p. 25), da qual nos fala Mikhail Bakhtine, na sua teoria da carnavalização, pois trata-se sobretudo de um “deslocamento de verdades” (Idem). Cremos que, segundo a lógica da nossa estrutura cultural, este caráter de inversão, de contra-ideologia, fica um tanto embaciado por conta da institucionalização informal que se confere à *anomie* na qual freqüentemente incorremos. Esta, por só priorizar o ganho acima de tudo, a despeito das possíveis conseqüências dos atos que se cometem na práxis social, tem o seu peso moral amenizado mediante a apresentação positiva de seus resultados.

Assim, o divergente (o canalha) pode ser classificado como uma das

pessoas consideradas engajadas numa espécie de negação (coletiva) da ordem social (...), falta-lhes moralidade, elas representam defeitos nos esquemas motivacionais da sociedade (...), ostentam sua recusa em aceitar seu lugar. (Goffman, 1975)

Merton observa que, por haver necessariamente em qualquer estrutura social um inerente mecanismo de condicionamento cultural, uma postura não-conformista por parte dos indivíduos que a compõem fica assim teoricamente prevista. O que obviamente torna a manifestação do desvio de conduta um fenômeno geral e potencialmente gerador de *anomie*. Chegamos aqui à distinção – definida pelo antropólogo Gilberto Velho, com base na análise mertoniana da divergência –, entre duas categorias teóricas que, a seu modo, associam-se à amplitude deste fenômeno.

Anomie significa um estado ou situação de instabilidade, desorganização, má-integração ou de “doença” de um sistema. É a “... condição do ambiente social, não de indivíduos particulares” (Velho, 1985, p. 14) ou “... propriedade de um sistema social, não o estado de espírito deste ou daquele indivíduo dentro do sistema”. (Idem) Constitui, então, um desvio de conduta em nível grupal, eventualidade passível de ocorrer quando se dá o referido fenômeno de tolerância para com o comportamento amoral do canalha. Isto é tão mais possível quando há, numa determinada estrutura cultural, valores que acabem por contribuir na promoção das estratégias menos ortodoxas para a consecução de objetivos previamente traçados na dinâmica social. Casos como o da sociedade brasileira, com todo o legado da sua formação histórico-cultural, em que o senso comum ostenta visivelmente seu apreço pelos mais endinheirados – por exemplo – e a respectiva ascendência que estes exercem sobre os demais (que deriva diretamente desta condição sócio-econômica), comprovam a pertinência do pensamento mertoniano, em sua aplicabilidade teórica numa sociologia da vida nacional. Não esqueçamos também de outras modalidades de ascendência social estimadas pela particular estrutura cultural brasileira, como referimos, potencialmente inclinada a inverter a concepção dita normal dos valores da moral ortodoxa. Em suma, a produção de representações coletivas que a nossa experiência cotidiana enseja, e que acaba por refletir a convencionalizada noção de brasilidade que teoricamente nos explica, concorre para a cristalização da idéia de que subjaz na índole do brasileiro médio o indício de um inequívoco pendor ao desvio de conduta. O psicanalista Joel Birman, ao debruçar-se sobre a contemporaneidade, já conclui esta questão nos seguintes termos:

no atual contexto social e político, a valoração negativa de uma série de acontecimentos terríveis tem como contrapartida sua naturalização, ou seja, existe um paradoxo no qual a repulsão e a censura moral convivem com a naturalização, como se um dos enunciados em jogo não tivesse o poder

crítico de desalojar o outro e, assim, acabasse por conviver com ele, reconhecendo de certo modo sua validade e pertinência. O resultado é que a avaliação negativa inicial se dilui progressivamente. Com isso, a postura moral de cinismo se institui em larga escala, com as pessoas tendendo a acreditar que, embora devessem ser diferentes, as coisas são assim. Como esse “devessem ser diferentes” não promove mudanças, o cinismo e a impotência se impõem nesse cenário macabro. (Birman, 2002, p. 48)

Já *anomia*, propriamente, é a categoria que implica a divergência apenas na esfera individual. Pode ela corresponder a um reforço do processo de estigmatização do canalha. Isso, obviamente, quando mantém-se, pelo menos num nível aparente, o casuísmo com relação aos padrões de comportamento instituídos por um código oficial de valores morais. É a partir dessa premissa teórica que as análises da divergência e do particular fenômeno *anômico* se desenvolvem.

Há entre os dois conceitos uma nítida relação:

a desorganização de normas e valores vai fazer com que o ambiente social seja favorável ao aparecimento de indivíduos ‘anômicos’” (...), a ausência ou conflito de normas faria com que as pessoas procurassem estratégias e soluções individuais, não sancionadas por uma escala de valores consensual. (Velho, 1985, p. 14-16)

IV.

A escolha da peça *Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária*, para a justa apreciação da figura do canalha na realidade brasileira, repousa sobre o fato de ser ela a que mais evidentemente traz à tona o problema moral e ético na dramaturgia rodrigueana. Assim como nas outras sete “tragédias cariocas”, a canalhice é vista, nela, através de uma ótica que a dimensiona como um fenômeno que se manifesta segundo circunstâncias específicas e disposições inatas as mais variadas, mas que sempre remetem inevitavelmente a uma atribuição própria do caráter humano. De um modo geral, praticamente todos os personagens da trama deparam-se com situações que põem sua índole à prova, quando não se considera os que já explicitamente adotaram a falta de escrúpulos como norma de

conduta. Mais uma vez, é preciso dizer que esta é a peça mais indicada para a presente análise da figura do canalha.

Com sua veia de preciso cronista de tipos e comportamentos da vida nacional, Nelson Rodrigues elaborou situações em *Bonitinha, mas ordinária* que, em sua primeira montagem, como já era praxe em sua carreira, escandalizaram a recatada platéia de 1962. Seu texto contém referências a taras, perversões e excessos – tão caros ao universo psicológico criado pelo dramaturgo –, não prescindindo mesmo do uso do palavrão, ainda pouco assíduo nos palcos de então. Por isso, levando em conta a dialética criador/criação – que talvez seja negligenciável em tantos outros autores – e procurando não fazer disso um mero clichê de interpretação crítica, torna-se pertinente aqui um complemento à já esboçada reflexão sobre o caráter controverso da persona de Nelson no tocante à questão moral.

Avaliando todo o espectro de sua obra – seus personagens emblemáticos, suas obsessões temáticas, suas tipificações peculiares de situações e modos de vida etc. –, em conjunto com a veiculação de sua imagem pela mídia, pode-se concluir que ele era, de fato, um moralista, mas no sentido em que outros escritores também o foram, ao terem priorizado a problematização de valores morais em suas obras. Por mais que se considere suas opiniões políticas à direita (que, diga-se, só tinham espaço nas crônicas jornalísticas), esse moralismo não fazia jus de todo ao rótulo de reacionário que a si próprio atribuía. Como autor fortemente vinculado a um tipo singular de subjetivismo, sempre à sombra do legado dionisíaco da expressão artística na exploração das paixões humanas, Nelson não abria mão do seu entranhado credo humanista. Por mais hiperbolicamente romântico que pudesse parecer em muitos aspectos de forma e conteúdo, e por suposto colecionando assim motivos para não ser julgado tão racionalmente ou mesmo levado a sério, seu estilo pessoal era, como sabemos, sempre alvo de críticas as mais radicais, fossem elas de tipo conservador ou progressista. Mesmo involuntariamente, ele cultivava, para a opinião pública, uma imagem que oscilava entre a do irrecuperável tarado e a do retrógrado intransigente; cada uma a seu tempo, nunca simultaneamente. Sua auto-definição, “anjo pornográfico”, parece querer dar conta em definitivo dessa paradoxal duplicidade de caráter. Décio de Almeida Prado prefere concluir essa questão da seguinte maneira:

A fusão entre a matéria dramática e a escrita cênica dá-se de modo tão completo que não se pode dizer onde termina a compaixão e onde começa o sarcasmo, o que é autêntico sentimento popular e o que já surge como paródia, *kitsch* intencional.

Tal ambigüidade, às vezes de tom e quase sempre de conteúdo, se não representa qualquer falha artística, impede que, esgotado o ciclo das peças de Nelson Rodrigues, dele se extraia algo que se assemelhe a um pensamento unitário a respeito dos homens e do mundo. Possui o autor afinidades com o sentimento religioso em algumas de suas formas? Crê em Deus? Não crê? Ou, para tomar outro ponto repisado à exaustão, qual é a sua verdadeira posição (no teatro, não nas crônicas) em face do sexo? Está com os puritanos, que com tanta ferocidade caricaturizou? Esconde no fundo de si mesmo uma ponta de simpatia pelas condutas sexuais aberrantes que reproduziu em cena com uma espécie de frenesi? É moralista (às avessas) ou imoralista? Materialista ou espiritualista?

Talvez tais perguntas sejam destituídas de sentido, quando endereçadas a um escritor que projeta no palco não concepções racionais mas imagens humanas entre reais e oníricas, nascidas menos da inteligência que de sua inquieta e inquietante imaginação. Ou talvez ele as contestasse, se pudesse e quisesse, alegando que, como artista, puro dramaturgo, reserva-se o direito de não optar moralmente por nenhuma de suas personagens, rejeitando-as todas e confirmando a vocação que Sábato Magaldi argutamente lhe descobriu de “realista que tem horror da realidade”. (Prado, 2001, p. 134-135)

V.

Como sabemos, atribui-se à reelaboração do texto principal (em dramaturgia, entenda-se: as falas dos personagens) do teatro rodrigueano, a emergência do coloquial como caro recurso à representação da vida carioca nas “tragédias cariocas”. Com o deslocamento do foco dramático o subúrbio, com sua fauna de tipos peculiares, que, ao migrarem das ruas para o proscênio, fazem da oralidade própria do cotidiano um componente algo lúdico na composição do texto – e posterior encenação – de qualquer peça deste ciclo.

A personagem-título da obra (não Otto Lara Resende – cuja menção onomástica será devidamente contextualizada algumas linhas abaixo – mas aquela a quem se chama de bonitinha, mas ordinária) é deflorada num estupro coletivo. Cinco negros se revezam nesse ato, num terreno baldio. Como se trata de uma jovem pertencente a uma das famílias mais tradicionais e ricas do Rio de Janeiro, a solução que se impõe para que se salvem as aparências é casar Maria Cecília (a violada) com Edgard, protagonista da peça, ou seu suposto herói trágico, permanentemente tentado a cometer a devida falta que o condenaria e assim cumprir com seu destino, que não passa de um reles funcionário da companhia do

milionário Dr. Werneck, pai da moça. Aí, entra em cena Peixoto, casado com outra filha de Werneck e por isto mesmo ocupando um cargo hierarquicamente superior ao de Edgard. Peixoto é mefistofelicamente encarregado de persuadir Edgard a aceitar a proposta, a qual, em princípio, faz-se em termos da óbvia vantagem de ingressar numa família abastada. E, posteriormente, num outro momento da ação, estende-se à descarada oferta de um cheque de valor astronômico, que também viria a significar a capitulação final de Edgard – em tom quase mítico – a uma crença que ganha dimensão de verdade eterna e contra a qual ele luta para não pôr fé: a irreversível podridão do ser humano. Este suposto axioma que perpassa todas as situações da peça, é sintetizado na frase proferida por Edgard, originalmente atribuída por Nelson Rodrigues ao escritor natural de Minas Gerais, e seu amigo íntimo, Otto Lara Resende: “O mineiro só é solidário no câncer”. Edgard, num momento de embriaguez irresponsável, logo na cena I do primeiro ato, dá a conhecê-la a Peixoto. A partir daí, graças à promoção que este passa a fazer dela, seu irresistível apelo converte-se em móvel das ações de praticamente todos os personagens –; alguns não hesitarão mesmo em citá-la, quando melhor lhes convir, evocando assim sua pretensa condição de fórmula definidora da alma humana. Ou seja, seu apelo se deve justamente a seu caráter justificativo da conduta aberrante desses personagens em cena, pois não é de outro modo que eles demonstram ter assimilado seu significado.

Ainda nesta cena, referindo-se à frase, Edgard, traíndo o pendor dostoiévskiano de Nelson, explica seu sentido alegórico: “Não é bem o mineiro. Ou não é só o mineiro. É o homem, o ser humano.” “Se Deus não existe, tudo é permitido”, dizia Kirilov, de *Os demônios*, do clássico romancista russo. “O mineiro só é solidário no câncer” pode ser considerada a genuína versão rodrigueana da máxima de Dostoiévski. Institui-se assim a permissividade total: nenhum escrúpulo resta de pé, nenhum código moral sobrevive.

O dilema de Edgard é testemunhado por todos os que se empenham em demovê-lo de qualquer veleidade ética, ou a mais espontânea e natural hesitação. O protagonista (lembramos: Edgard, e não a personagem-título, Maria Cecília, como poderíamos inicialmente deduzir) deve ser visto como uma espécie de herói solitário, sempre tentado pelas benesses de uma cômoda vida burguesa, onde a crise de valores e o hedonismo decadente dão forma a hábitos e costumes. A única possibilidade de redenção nesse roteiro perverso parece ser o amor entranhado por Ritinha, sua vizinha, que também nutre por ele

um sentimento inconfesso porque necessariamente reprimido pelo zelo dispensado às três irmãs mais novas e à mãe louca – que assim ficou em virtude de uma injusta acusação de roubo na empresa em que trabalhava. Desse modo, sua filha mais velha, para repor a quantia subtraída, precisa se prostituir e, por conseqüência, confirmar passivamente a infalibilidade da frase do escritor mineiro. Ritinha figura na peça como uma luz para Edgard: por mais que este se perca, ela acabará sempre lhe guiando nas circunstâncias adversas, nas quais o espectro da frase parece dominar o todo circundante.

É necessário assinalar que esta peça é uma das raras na obra rodrigueana em que o final não pode ser considerado tragicamente pessimista. Apesar do evidente ceticismo com que são construídos personagens e situações dramáticas ao longo do trecho, é evidente que a redenção supostamente impossível do gênero humano ocorre no gesto final de Edgard: a queima do cheque, ou seja, a morte simbólica da frase do Otto. Não deixando de trair certo esquematismo maniqueísta ao fazer triunfar afinal o Bem (encarnado pela nobreza do ato do protagonista), Nelson, com essa solução, recusa-se a retirar de cena a urgência do problema moral. Ele existe, permeia todos os aspectos da vida cotidiana, desde os mais latentes aos que desconhecem sutilezas. Ambos podem abrigar atração e repulsa pela observância à ética, mas se percebe, em Nelson Rodrigues, a tendência desta última em prevalecer no cômputo geral das ações humanas. Essa espécie de dicotomia do “profano” e do “sagrado”, coabitando tão estreitamente na nossa psique – obviamente não excluindo Edgard de suas atribuições, ou, muito pelo contrário, por ser ele o protagonista da peça, acentuando-se progressivamente na sua turbulenta psicologia moral –, compõe, para Nelson, o próprio substrato da alma. Para ele, “É preciso ir ao fundo do ser humano. Ele tem uma face linda e outra hedionda. O ser humano só se salvará se, ao passar a mão no rosto, reconhecer a própria hediondez” (Rodrigues, 1997, p. 152). Daí, a tragédia singular de Edgard, indivíduo solitário no seu apego residual à dignidade, e que se vê enredado no conflito interior, sem conseguir escapar-lhe por completo. Conclui-se que sua natureza é complexa porque é humana; há uma ambivalência permanente que lhe corrói a alma e que se converte numa interrogação fatal: negar a amoralidade inata dos seus ou repeti-los na mesma medida? Em contrapartida – a confirmar o que já foi dito sobre não haver canalha integral –, a ambigüidade do Homem comporta também a abnegação, o sacrifício, a pureza de intenções, dentre outras abstrações que compõem o campo da virtude.

Peixoto, na cena III do mesmo ato, visita Edgard em sua casa, no dia seguinte ao da apresentação da frase. Lá, ele lembra seu subalterno que a proposta de casamento que lhe fez foi prontamente aceita. Constrangido, Edgard alega que estava bêbado, e mostra-se hesitante.

Já na cena V, Edgard surpreende Ritinha se dirigindo ao trabalho e lhe oferece carona. Inicialmente ela nega, mas, sob a condição de Edgard não insistir mais nesse hábito, não só com ela, mas principalmente com suas irmãs, acaba aceitando. Com nítidas segundas intenções, Edgard muda o trajeto e sugere a idéia de um encontro furtivo nas matas da Tijuca. Lá chegando, determina que só a levará ao local de trabalho caso receba um beijo em troca. Ritinha, todo esse tempo uma flor de resistência moral, após alguma hesitação, corresponde ao desejo de Edgard cedendo desmedidamente ao seu próprio, num beijo apaixonado. Em reação, Edgard quer mais, mas Ritinha refuga. O ato só não se consuma graças à inesperada intervenção de um mendigo leproso que a tudo assistia: “– Agora sou eu! Eu!”, diz ele, arrastando-se, envolto em trapos. Restabelecidos do susto, Ritinha volta a assumir seu habitual pudor e Edgard admite sua precipitação:

Ouve, Ritinha. O que eu fiz. Ouve. Eu reconheço que foi uma indignidade. Aquele leproso apareceu no momento exato. Foi ele que te salvou e me salvou. (...) Ritinha, eu quase a violei porque o mineiro só é solidário no câncer. (...) Eu quis te violentar porque essa frase está em mim, comigo, aqui, dia e noite, dia e noite. Eu acabo louco. E vou te dizer: – seria uma solução.

VI.

A confirmar a já mencionada crença de Salim Simão, na posterior *Anti-Nelson Rodrigues*, de que “o sexo é uma selva de epiléticos” ou que “o sexo nunca fez um santo; o sexo só faz canalhas”, Nelson ilumina Edgard neste momento com a luz dessa mesma evidência. Mais do que simples expressão de pudor, a força psicológica desse momento reside na transcendência do amor, pois é este o sentimento que Edgard cultivava por Ritinha, e ela por ele, apesar das hesitações que só o caráter então sigiloso de sua atividade profissional exige (no enredo, o emprego de professora primária é uma fachada que cairá em outro momento de intimidade entre ambos). Por prostituir-se, Ritinha não se sente digna de nenhum amor.

Sua missão redentora a coloca nas mais degradantes circunstâncias, mas ela resiste. Talvez como Nelson pudesse dizer, referendando mais uma vez a concepção catártica das raízes trágicas de seu teatro, é preciso pecar para que outros não o façam (no caso de Ritinha, suas irmãs). Mais um elemento da ética cristã que se verifica na sua ficção, que põe a heroína (ou anti-heroína?) dispondo-se a todo sacrifício, inclusive a macular sua pureza original de alma em nome de um propósito elevado. Aqui, mais uma vez, paga-se tributo a Dostoiévski: a composição de Ritinha é análoga a de Sônia, de *Crime e castigo*, que também se prostitui para sustentar os irmãos e a madrasta tuberculosa.

Outra nítida referência ao universo moral cristão se verifica na necessidade de punição de alguns personagens, não obstante o influxo da frase do Otto sobre a conduta humana em geral. Edgard já o sugere quando menciona a intervenção divina através da súbita aparição do leproso. Ele se penitencia pela sua má-ação: desejar Ritinha daquele modo não lhe parece mesmo digno. O que comprova a referida tese de Nelson de que, em cada ente do gênero humano, mesmo o mais degradado, habita uma dimensão de santidade.

Já em outros momentos, não há espaço para a manifestação de sutilezas de ordem espiritual. Quando, na cena VI do primeiro ato, Dr. Werneck chama Edgard à sua casa (onde já se encontra Peixoto) para acertar os detalhes do casamento, não perde a oportunidade de constrangê-lo:

Bem. Portanto, você sabe que a moça. A moça que sofreu o acidente. Foi um acidente. Assim como um atropelamento, uma trombada. Pois a moça é minha filha. Quer dizer, a filha do seu patrão. Isso é importante. A filha do seu patrão. Entendido?

Súbito, levando em conta o tempo de serviço de Edgard na companhia, conjectura e emenda a pergunta: “– 11 anos. E começou de baixo. Veio do nada. Qual foi mesmo o seu primeiro posto lá?” Tendo como resposta “auxiliar de escritório”, replica:

Mentira, sim! É mentira! Você começou como contínuo. Contínuo! (...) Contínuo! Contínuo! Portanto, não se esqueça: – você é um ex-contínuo! Põe isso na cabeça! (...) 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.

Após essas e outras colocações, Werneck finalmente lhe dá a oportunidade de falar. Então, Edgard reage:

Escuta aqui. E você também Peixoto. (Para Werneck) Você não é doutor, não. E você. Olha! Eu não vou me casar com sua filha. Não vou, não! E saio do emprego. Você enfie os 11 anos, a estabilidade! E fique sabendo. Sou um ex-contínuo. E você um filho da puta! (Num berro maior) Seu filho da puta!

Essa conclusão do primeiro ato parece pôr fim ao impasse que tanto atormenta Edgard. Por força das circunstâncias, ele se vê na obrigação de defender sua honra pessoal: não admite ficar quieto diante de tamanha provocação. A alegação da sua condição de ex-contínuo funciona não só como elemento de reafirmação da hierarquia num dado meio profissional, a distanciar inapelavelmente as classes sociais, mas também suas respectivas e intransferíveis noções de moral. Dr. Werneck deixa claro que acredita na amoralidade como direito adquirido pela posição social, bastando, para tanto, apresentar um atestado de riqueza. Não esqueçamos que o universo dramático do qual nos ocupamos, garante, pelo menos teoricamente, estatuto de verdade ao já citado axioma “O dinheiro compra tudo, até amor verdadeiro”. Segundo Nelson, a venalidade intrínseca do indivíduo, tão aderente a quaisquer vicissitudes da condição humana, parece legitimar a validade dessa afirmação.

Na cena III do segundo ato, mais uma vez, Werneck recebe Edgard em casa para uma conversa particular e acertar o que, para ele, no último encontro, foi apenas um mal-entendido. Werneck aproveita a circunstância para endossar a proposta de casamento e, como já foi mencionado, faz um teste com Edgard, através da oferta de um cheque. Sua específica função dramática é representar, simbolicamente, o dilema metafísico do protagonista: aceitá-lo significa capitular à frase do Otto, ser mais uma alma vendida entre tantas outras, e assim reservar seu lugar na sordidez geral; não aceitá-lo significa alcançar a paz de consciência – é, antes de tudo, não render-se à dominante ausência de escrúpulos, e, como resultado inevitável, decretar a falência da ascendência da frase do Otto sobre a totalidade da experiência humana. Eis a situação em que se encontra Edgard, expressa neste emblemático diálogo com seu patrão:

EDGARD – Voltei para o emprego, há dez dias. E não estou satisfeito.

WERNECK – Bolas! Vem cá, rapaz. Você se queixa de quê?

EDGARD – Lá na companhia, não me dão nada pra fazer. Eu não faço nada! Não tenho função, Dr. Werneck!

WERNECK – Foi ordem minha! (...) Eu te aumentei o ordenado. Quatro vezes! Você, fique sabendo, não é um funcionário qualquer. Você é meu genro. Não precisa trabalhar. (...) não vai lá. Fica em casa. Vai só receber, pronto.

EDGARD – Eu não sou o Peixoto!

WERNECK – Engano. No Brasil, todo mundo é Peixoto. (...)

EDGARD – Eu tenho caráter!

WERNECK – Ah, caráter! Você tem caráter? Tem?

EDGARD – Tenho!

WERNECK – Pois então escuta. Quero esse casamento. De qualquer maneira. Vou fazer contigo uma experiência que eu fiz com o Peixoto. Você diz que não é Peixoto. Vou testar teu caráter. É um teste.

(Werneck corre para a mesa. Apanha um livro de cheque. Escreve. Depois, passa o cheque para Edgard.)

WERNECK – Toma!

EDGARD – O que é isso?

WERNECK – Cheque. Ao portador. Lê a quantia. Lê.

EDGARD (atônito) – Cinco milhões de cruzeiros. (...)

WERNECK (excitadíssimo) – É o teste! (Muda de tom, carinhoso, melífluo) O mineiro só é solidário no câncer, Edgard! Cinco milhões! É só passar no banco!

EDGARD – Cinco milhões!

WERNECK (arquejando de fúria) – É teu o dinheiro. Mas se você tem caráter. E eu acredito. Se você tem caráter, rasga o cheque. Tão simples! Rasga e depois atira na minha cara o papel picado. Ou você é Peixoto, não passa de um Peixoto!

EDGARD (baixo e atônito) – O mineiro só é solidário no câncer.

Na cena VI do mesmo ato, Edgard, na intenção de um último encontro antes do casamento com o seu verdadeiro amor, leva Ritinha a um cemitério. Ele crê que também começa a se afeiçoar por Maria Cecília; talvez por querer salvá-la de sua desgraça pessoal, porém, no íntimo, deseja ardentemente esse último encontro. Quando Edgard lhe pede um beijo, Ritinha acaba revelando seu verdadeiro *métier*:

Três mil cruzeiros. É quanto eu cobro. Dou mil cruzeiros à dona e fico com o resto. (...) Eu continuaria fingindo se fosse outro. Mas escuta. De você eu gosto. A professorinha é uma máscara. Eu sou outra coisa. (Num desespero maior) – Vou com qualquer um por dinheiro! Não me compare à sua noiva. Eu não chego aos pés da sua noiva.

O diálogo entre Edgard e Peixoto, na cena II do terceiro ato, é o mais emblemático quanto ao problema ético:

PEIXOTO – Olá, mineiro!

EDGARD – Que piada é essa?

PEIXOTO – Não sei, mas bebi, ali, um negócio. (...) Escuta. Como vai a frase do Otto?

EDGARD – Muda de chapa!

PEIXOTO (com humor feroz) – Mas espera lá! A frase do Otto é uma promoção tua!

EDGARD – Antes que eu esqueça. Escuta, Peixoto!

PEIXOTO – Você se zangou?

EDGARD – Não é nada disso! Olha aqui: – o meu casamento. Vocês pensam que me compraram e que eu me vendi. Pensam. (...)

PEIXOTO (com a mesma efusão) – Eu também sou mau-caráter!

EDGARD (desesperado) – Eu não sou mau-caráter. Não admito, ouviu? Está ouvindo?

PEIXOTO – Mas hoje em dia. Escuta. No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte. O Otto está certo. O mineiro só é solidário no câncer.

EDGARD – Você está bêbado, Peixoto. Mas ouve. Cala a boca! (...)

PEIXOTO – Posso falar? (...) Você diz que eu estou bêbado. Mas escuta. Toda a família tem um momento, um momento em que começa a apodrecer. Percebeu? Pode ser a família mais decente, mais digna do mundo. E lá um dia, aparece um tio pederasta, uma irmã lésbica, um pai ladrão, um cunhado louco. Tudo ao mesmo tempo. Está ouvindo, Edgard?

EDGARD – Acaba.

PEIXOTO (lento) – Com minha autoridade de bêbado, te digo: a família da minha mulher, de tua noiva, começou a apodrecer. E nós, eu e você, também, Edgard, também!

EDGARD (recuando) – Eu me recuso!

PEIXOTO (caricioso e terrível) – Você se recusa a apodrecer?

EDGARD (desesperado) – Eu não me vendi! E olha! Eu não sou você!

PEIXOTO – Sua besta! Você ainda esperneia. Ainda. Eu também esperneava. E depois. (Com mais força) – Você vai acabar como eu. Vai cair de quatro. De quatro diante do dinheiro! Sabe o que é dinheiro? O tutu?

EDGARD (furioso) – Você é de uma sordidez que.

PEIXOTO – E quem é você para me chamar de sórdido? Ou se esquece que foi você que descobriu a frase do Otto? (Feroz) – E queres saber duma? Não há ninguém que trepe na mesa e diga: - “Eu sou um canalha!” Pois bem, eu digo! “Eu sou um canalha!” Digo isso de boca cheia! Sou um canalha!

EDGARD – Maria Cecília vem aí.

PEIXOTO (baixando a voz) – Edgard, vamos apodrecer juntos. *Bye, bye!*

Neste diálogo, há um choque flagrante de identidades. A de Peixoto é assumidamente amoral, já em plena conformidade com o que lhe molda a total falta de caráter. Essa sua opção revela muito do seu conhecimento sobre as regras do jogo que o viver implica, pois parece ser principalmente esse o conceito reinante quando a vida se dá no seio da sociedade brasileira (ainda mais nas classes abastadas). Sendo a vida um jogo, o casuísmo ético só é adotado por mera credulidade. Esta persistiria na fé em determinados valores que, na experiência concreta do cotidiano, supõe-se que há muito são obsoletos. Daí, advém a crença de que os fins justificam quaisquer meios, pois a estrutura social assim o exigiria. A prová-lo inapelavelmente, há, na vida empírica, um vasto repertório de expedientes que parecem empenhados em legitimar os comportamentos os mais anômalos, que acabam por ganhar não só a condescendência, como mesmo a admiração de muitos membros da sociedade. Mais uma vez lembramos que o arquetípico “Palhares, o canalha”, é o irretocável emblema dessa disposição de caráter que Nelson entendia como própria do senso comum. Não esqueçamos que, após beijar o pescoço da própria cunhada, ele chegou a tornar-se até mesmo objeto da inveja de muitos. O mesmo se dá com Boca de Ouro: em todas as suas caracterizações, segundo o estado emocional de D. Guigui, sua ex-mulher, o bandido de Madureira mantém o carisma intacto entre a sua gente.

Como o poder só é destinado aos mais ricos (e também todo o prestígio e a pompa que o envolve), cria-se uma tolerância com relação a determinados procedimentos a que recorre a ambição individual. Como referimos, há, na estrutura cultural brasileira, o fenômeno visível de uma permanente promoção de valores de uma ordem distinta a que casuisticamente atém-se a nossa credulidade. A crença nos fundamentos basilares da ética cristã (considerando a tradição humanista específica que nos formou) é abalada pela condição empírica de se estar enredado nos diferentes estágios da dinâmica da vida social –

o que significa dizer: ser apenas mais uma peça do jogo. As vias que se trilham para o alcance do êxito financeiro estão atreladas a regras que desconhecem culpa; que autonomizam por completo o livre arbítrio das ações humanas, o que pode vir a instaurar a situação *anômica* de inversão de valores. Um fenômeno que, segundo a ótica rodrigueana, distanciaria cada vez mais a possibilidade de uma autêntica remissão cristã.

Esse estado de coisas tem a sua dimensão antropológica na referida tolerância com procedimentos que, talvez, transcendam a clássica configuração do comportamento desviante e adentrem a esfera da característica malandragem nacional (ou mais especificamente, carioca, no caso da tipificação dramática de Nelson). Aqui, o aspecto folclórico, episódico, reveste o tema da canalhice, dando-lhe outra forma, outra conotação, conferindo-lhe o estatuto de legítimo arquétipo da brasilidade. Em um processo culturalmente transformador, a figura do canalha é ritualmente reelaborada e compreendida à luz dos usos e costumes que tão bem definem nossa identidade. Daí, figurarem no rol dos canalhas rodrigueanos, aqueles que não omitem sua adesão ao que há de mais sórdido no comportamento humano, mas que não deixam de ostentar um indisfarçável pendor ao carisma. (Nelson já disse que “o pulha costuma ter uma fluorescente aura de simpatia”.) Um pendor que é percebido como uma encarnação da cafajestice, algo como um peculiar traço comportamental a ser assimilado compreensivamente pelo senso comum, sem juízos morais intransigentes. (O paradigmático “Palhares, o canalha”, é mais uma vez lembrado, aqui, como a justa encarnação dessa categoria própria da cultura nacional.)

Em *Otto Lara Resende, ou Bonitinha, mas ordinária*, Peixoto é quem mais se aproxima da caracterização arquetípica do Palhares, como sugere o último trecho transcrito da peça. Ele sempre se revela habilidoso no trato dos interesses alheios e dos seus próprios. Joga com Edgard quando adota estratégias de persuasão para fazê-lo ingressar na família Werneck; quer sempre se fazer íntimo, não se constrange em se mostrar bêbado, insiste para que Edgard não o chame de “senhor”, mas de “você” etc; ou seja, pauta sua conduta na observância àquilo que Robert Merton designa como normas técnicas. E o faz de modo tão inequívoco que chega a assumir uma postura interiorizada com relação à própria amoralidade. Segundo uma ética particular ditada por esta, ele sabe que, dependendo da posição social que se ocupa – e a subalternidade da condição de marido arranjado da filha do chefe lembra-o disso permanentemente –, a franqueza pode não ser assim tão

comprometedora. De certa forma, não deixa de ser ela mais um sintoma do carisma peculiar que busca sempre imprimir à sua personalidade. Ao se confessar um canalha, Peixoto vai de encontro ao que afirma Nelson em mais de uma de suas crônicas:

O ser humano é cego para os próprios defeitos. Jamais um vilão do cinema mudo proclamou-se vilão. Nem o idiota se diz idiota. Os defeitos existem dentro de nós, ativos e militantes, mas inconfessos. Nunca vi um sujeito vir à boca de cena e anunciar, de testa erguida: – “Senhoras e senhores, eu sou um canalha”. (Id., p. 34-35)

Na cena III do terceiro ato, Edgard e Maria Cecília se encontram. Como de praxe, desde que firmaram o noivado, vão a um lugar que Maria Cecília sempre insiste para que Edgard a leve. Confessa, então, que foi lá que se deu a curra, e que Peixoto estava presente. Hábil no uso dos recursos narrativos do drama moderno, Nelson reconstitui o acontecido em engenhoso *flashback*, segundo versão ditada pela memória de Maria Cecília. Alegando um defeito mecânico no carro que os conduzia, Peixoto pára e desce num terreno baldio. Subitamente, cinco negros surgem em cena, oferecendo ajuda. No instante seguinte, revela-se a cilada: Peixoto é golpeado na cabeça. Maria Cecília tenta, mas não consegue resistir à investida dos seus violadores. Durante o revezamento dos cinco, Peixoto permanece desmaiado, sem qualquer possibilidade de reação. De volta ao tempo normal da ação dramática, Edgard dá mostras de seu senso de justiça: “– Numa hora dessas, o sujeito não desmaia. O sujeito mata! Tem que matar!” Maria Cecília fica obcecada com a lembrança de um de seus algozes; aquele a quem atribui a liderança do grupo. Chega a repetir, meio alada, seu apelido: “Cadelão”.

Na cena V do mesmo ato, um outro *flashback* relata os acontecimentos que levaram Ritinha a se prostituir. Acusada injustamente de roubo na empresa em que trabalhava (nos Correios e Telégrafos), sua mãe está para ser julgada por uma Comissão de Inquérito. Seu presidente é um velho amoral, que alega ser o único em condições de absolvê-la. Para tanto, exige de Ritinha que renuncie totalmente a qualquer pudor, em nome da nobre causa de salvar sua mãe. A contragosto, ela capitula, para, um mês depois, não ver cumprida a promessa: a sentença do inquérito condena inapelavelmente a suposta ladra. Ritinha, após reconstituir o ocorrido a Edgard, quer saber sua opinião:

RITINHA (chorosa) – Compreende agora?

EDGARD (atônito) – Duas violadas!

RITINHA – Mas ouviu? Eu não nasci vagabunda. Me fizeram isso.

EDGARD (sem ouvi-la) – Na minha vida, duas pequenas que. (Muda de tom) Violadas.

RITINHA (veemente) – Eu tive que arranjar o dinheiro. Pra repor. O dinheiro. De qualquer maneira.

EDGARD (no seu desprezo) – É a frase do Otto. Tudo é a frase do Otto. Se o cara te violentou. Se eu não rasgo o cheque. (Puxa o cheque). Está aqui e não rasgo. Por causa da frase do Otto.

Edgard, após referir que “– A frase do Otto é mais importante do que ‘*Os Sertões*’, de Euclides da Cunha.” e também que “– A frase do Otto é mais importante do que todo o Machado de Assis!”, chega a concluir afinal que “– A frase do Otto é que é o câncer!”. Corroído internamente por esse insuportável dilema, o protagonista desta “tragédia carioca” chega ao limite da sua resistência. Todo esse tempo, está com o cheque de Werneck nas mãos. Começa a se esboçar, para ele, a certeza de que a retirada dos cinco milhões de cruzeiros significa a consagração da pretensa verdade que a frase encerra.

VII.

Na cena VII, Peixoto vai até a casa de Edgard. No seu quarto, travam um diálogo eloqüente:

PEIXOTO – Quer ver como eu sou psicólogo? Tua doença é a frase do Otto. Não é?

EDGARD – Vá à merda, Peixoto! Vá à merda!

PEIXOTO – É ou não é?

EDGARD (furioso) – Está pensando que eu sou algum idiota? Que eu sou o quê? Frase inteiramente cretina. A frase do Otto!

PEIXOTO (macio) – Confessa, Edgard!

EDGARD (na sua ira) – Ora vá! (Muda de tom, incoerente, sofrido) Peixoto! Passei a noite, todinha, acendendo e apagando o isqueiro, querendo queimar este cheque e sem coragem.

PEIXOTO – Não tem fundos?

EDGARD (sem ouvi-lo) – Desisto! É a frase do Otto! É, sim, que me impede de queimar esta porcaria!

PEIXOTO – Se tem fundos, deixa de ser besta. Escuta, Edgard. Guarda isso.

(Edgard está pondo o cheque na carteira.)

Peixoto acaba retomando o tema da última conversa entre os dois. Mas, antes, propõe a Edgard:

PEIXOTO – Ouve. Você vai se casar. É preciso conhecer a família. A família de sua mulher. Edgard, você quer saber quem é o Dr. Werneck. O teu sogro? Quer?

EDGARD – Sogro, não interessa.

PEIXOTO (incisivo) – Interessa. (...)

EDGARD (veemente) – Peixoto, você não entende. Olha. Houve o que houve com Maria Cecília. Foi violada por cinco crioulões. E basta. Pra mim, é sagrada, pronto! Peixoto, eu não vou desiludir a menina que. Não vou. Foi violada.

PEIXOTO – Sua besta! O teu sogro dá uma festa. Um negócio, rapaz! Ah, só você vendo! E você vai lá comigo. Vamos juntos, Edgard.

EDGARD – Não vou!

PEIXOTO – Mas vale a pena. Aquilo que eu te disse. (Solene) Edgard, é uma família que começou a apodrecer.

Na cena VIII, Werneck dá, num palacete localizado no bairro nobre da Gávea, a referida festa que é, em essência, uma autêntica celebração da hediondez. Com grande senso teatral, faz-se de mestre-de-cerimônias de um ritual (ao qual Peixoto e Edgard acabam comparecendo, apesar da resistência anterior deste) que prima por reunir todos os excessos possíveis. Promove uma sessão aberta de psicanálise (“de galinheiro, mas (...) [psicanálise]”) regada a álcool, onde mulheres casadas da alta sociedade, na presença de seus respectivos maridos, confessam com estardalhaço o preço de seus michês, suas traições etc. E, como fecho espetacular, anuncia, para o deleite da grã-finagem presente, um insuspeitado requinte de perversão:

WERNECK – Vocês vão ver um show. É um crime sexual.

1º 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 aí. E os namorados vão fazer tudo, aqui, tudo. Vamos ver um crime sexual. Autêntico. (...)

1º GRÃ-FINO – Mas é curra de verdade?

WERNECK – O negócio é assim. Vamos entupir os namorados de maconha. E aqui, dentro desta sala, eles vão caçar as pequenas.

2º 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.

Edgard não suporta e foge. Em seguida, Ritinha chega à festa, porque havia sido avisada pelo porteiro do prédio onde mora que suas irmãs haviam se encaminhado para lá. Quem as levou foi o namorado de uma delas, Alírio, rapaz de índole suspeita, sobre quem ele já procurara alertá-la anteriormente. Obviamente, as três “mocinhas, de família”, “purinhas”, são suas irmãs. Ritinha não acredita no que vê:

RITINHA – Larga a menina, Alírio!

WERNECK – Quem é você?

RITINHA (ofegante) – Eu sou irmã. Irmã dessas meninas. São direitas. Juro. Meninas de família.

WERNECK – Mas eu pago!

RITINHA – O senhor. Pelo amor de Deus. Minhas irmãs são menores.

WERNECK (feroz) – Eu pago!

RITINHA (desesperada) – Eu fico no lugar de minhas irmãs. Fico. Se minhas irmãs.

WERNECK (repetindo, com mais força) – Eu pago!

RITINHA (gritando também) – Se minhas irmãs saírem virgens daqui vocês podem fazer tudo comigo. O que quiserem. Tudo!

WERNECK (exultante) – Ninguém vai sair daqui. Nem você. Você também vai entrar no brinquedo.

Consumado o ato, restam Werneck e Ritinha no palacete. Atormentada pela mácula na honra de suas irmãs, ela, “sentada no chão, em trapos”, acaba aceitando o que lhe propõe Werneck: uma cirurgia de restauração de virgindade para suas irmãs, que ficaria a cargo de um médico, seu conhecido. Sua competência é inquestionável: “–...a pequena sai mais virgem do que entrou!”, afirma Werneck, crendo que uma intervenção como esta remediaria o mal cometido, eliminando de vez qualquer seqüela, psicológica ou moral, dele resultante. Angustiada e hesitante, Ritinha acata, mas, duas cenas depois, num diálogo com Edgard, já parece conformada com essa solução. Assim como a família Werneck, ela opta

pela saída de se salvar as aparências como meio de se restituir a honra de suas irmãs. Quando Edgard argumenta que mais digno seria, num caso deste, a mulher ser sincera com seu pretendente, Ritinha, sempre obcecada com seu propósito de redimir as irmãs, chega a não entender o que ele lhe diz. Edgard também não compreende como Ritinha consegue levar a vida que leva, e chega mesmo a lhe propor suicídio.

Na cena XIII, Edgard vai até a casa de Werneck, atendendo a um apelo de Maria Cecília. Ela está sozinha e, após um breve momento de afeto entre ambos, chama seu noivo de “Cadelão”. Meio incoerente, confessa que anda sonhando com este apelido, e pede para que ele a deixe chamá-lo assim. Subitamente, Peixoto adentra a cena, para uma revelação surpreendente, ao gosto das reviravoltas melodramáticas que Nelson vinha imprimindo às suas “tragédias cariocas”:

PEIXOTO – Edgard, eu sou “Cadelão”! Era assim que me chamavam no colégio. Meu apelido de colégio! (...) (desatinado) Eu não sou tão canalha, porque vou impedir teu casamento. Larga essa mulher, Edgard! Foge dessa casa! (...) (apontando para a cunhada) É a última! A última das cachorras! (...) Quando Maria Cecília saiu do colégio, logo depois! (...) Maria Cecília leu num jornal da empregada uma reportagem de curra. Uns caras pegaram uma crioulinha, no Leblon. Fizeram o diabo. Eram cinco. Estou mentindo?

MARIA CECÍLIA – “Cadelão”!

PEIXOTO – Eu me apaixonei por ela. E ela me dizia: – “Eu queria uma curra como aquela do jornal”. Pôs isso na minha cabeça. Então, eu catei cinco sujeitos. Paguei os cinco. Custou 50 contos. Ela queria que eu ficasse olhando. Compreendeu, Edgard? Foi ela! Ela que pediu pra ser violada!

(Edgard volta-se para Maria Cecília e a agarra pelos dois braços.)

EDGARD (desesperado) – É verdade? Responde! É verdade? (...) E você me chamou de “Cadelão” – por quê?

MARIA CECÍLIA (desprendendo-se com violência e recuando. Desfigurada pelo ódio) – Ex-contínuo!

PEIXOTO – Tem 17 anos e é mais puta que. E só sabe amar assim. A única coisa que a prende a mim é o apelido de “Cadelão”. Foge dessa mulher. Foge, porque eu não fugirei nunca!

MARIA CECÍLIA – Não, Edgard, não!

(Maria Cecília quer agarrá-lo. Ele a empurra. Corre. Sozinhos, Maria Cecília e Peixoto. A menina corre para ele. Abraça-se voluptuosamente ao cunhado.)

MARIA CECÍLIA – “Cadelão”.

Nelson Rodrigues opta por uma solução aparentemente coerente com sua tradicional filiação ao trágico – e, como foi dito, no melhor estilo das peças deste ciclo –, ao fazer Peixoto matar Maria Cecília com uma garrafa quebrada, e, logo depois, matar a si próprio.

Na cena seguinte, Edgard vai diretamente ao encontro de seu verdadeiro amor. Após tamanha abjeção, não podia deixar passar um minuto sequer para eliminar de vez toda e qualquer crise de consciência. Assim, invade o local de trabalho de Ritinha, retirando-a das mãos de um cliente “Pau-de-Arara”.

Na última cena do último ato, depois de anunciar o rompimento do noivado, Edgard declara seu amor. Os dois vão liricamente contemplar o nascer do sol na praia. Lá, como já se disse antes, ocorre um desfecho que foge ao arraigado pessimismo trágico de Nelson:

EDGARD – Está vendo isso aqui?

RITINHA – O que é?

EDGARD (exaltadíssimo) – O cheque! O tal cheque! Cinco milhões de cruzeiros!

RITINHA – Cinco milhões!

EDGARD – Cinco milhões. E vou queimar. (...) Vamos começar sem um tostão. Sem um tostão. E se for preciso, um dia, você beberá água da sarjeta. Comigo. Nós apanharemos água com as duas mãos. Assim. E beberemos água da sarjeta. Entendeu? Agora olha.

(Edgard acende o isqueiro e queima o cheque até o fim.)

EDGARD – Está morrendo! Morreu! A frase do Otto!

(Os dois caminham de mãos dadas, em silêncio. Na tela, o amanhecer no mar.)

RITINHA – Olha o sol!

EDGARD – O sol! Eu não sabia que o sol era assim! O sol!

Após tantas vacilações, Edgard, apenas com um gesto de eloqüente dimensão simbólica, literal e finalmente converte em cinzas o dilema que tanto o atormentava. Coube a ele, inevitavelmente, na qualidade de herói ético da peça, tomar a necessária resolução

que iria compor o desfecho melodramático da ação. A frase do Otto, com seu pretenso caráter de fatalidade a presidir a conduta dos homens, é por fim como que “deslegitimada” pelo ato de Edgard. Considerando que, antes desta intervenção, a condução da trama vinha levando a crer que o “tudo é permitido”, implicado na “solidariedade apenas no câncer”, parecia mesmo estar prestes a se converter em norma metafísica – só restando, para tanto, a sua aceitação integral por parte do protagonista da peça –, torna-se plausível, assim, em termos dramáticos, uma solução moralista que rompe com a inversão de valores que estava sedimentando-se ao longo da ação, via o desmascaramento contínuo das vilezas do caráter humano, atribuídas então à maioria dos personagens. (Entenda-se que tal inversão é um fenômeno também encarado sob o prisma da estrutura cultural brasileira, a emprestar sua rede de significados para uma problemática universal própria da condição humana. Não à toa, pertence a esta peça a sintética sentença que intitula nosso trabalho.)

Conclui-se, então, da impossibilidade de se classificar *Bonitinha, mas ordinária* como uma tragédia na sua acepção clássica, por lhe faltar o elemento essencial da fatalidade tal como ela se afigura desde os gregos em sua estrutura dramática (diferentemente de muitos aspectos de *Os 7 gatinhos*). Como vemos, Edgard faz uso do livre-arbítrio para determinar o destino da moral humana, evento impensável segundo os critérios formais do gênero trágico. Entende-se aqui o rótulo de “tragédia carioca” – corroborando o que já afirmamos anteriormente – mais como uma licença taxionômica de Sábato Magaldi (concedida a ele pela editora que publicou o *Teatro completo de Nelson Rodrigues*).

VIII.

Talvez merecedora do rótulo de libelo contra o pensamento único e a massificação, *O beijo no asfalto* põe em cena a tragédia particular de Arandir, indivíduo que ousou agir, em público, de acordo com sua própria vontade, não para cometer, em princípio, um ato condenável aos olhos das instituições ou mesmo para o senso comum, mas para expressar um sentimento verdadeiro que, submetido a um inescrupuloso jogo de interesses que envolve polícia e imprensa, acaba por sofrer um processo invertido de estigmatização que resulta afinal num cerco inescapável, claustrofóbico. Ele é então posto em choque com todo

o meio circundante, não só aqueles que pertencem à massa anônima e impessoal, mas ao seu círculo imediato de relações, onde incluem-se parentes, amigos e colegas de trabalho. O gesto que deflagra a tragédia é, como diz o título da peça, um beijo. Estendido sobre o asfalto, nas imediações da Praça da Bandeira, um moribundo que acabara de ser atropelado por um loteação tem como último desejo um beijo, não importando por quem este possa ser dado. Coincidentemente, Arandir passava pelo local e, deparando-se com a cena, acaba atendendo ao apelo do desconhecido. Cedendo exclusivamente a um impulso de solidariedade para com alguém que se despede da vida, ele involuntariamente decide sua sorte, condenando-se a uma espécie de “morte social” lenta e gradativa, cujos primeiros sinais se fazem perceber no próprio dia do ocorrido. Vítima do acaso (o que faz a peça afastar-se das convenções da tradição da tragédia clássica), esta espécie de “herói trágico” sofre a infelicidade de estar no lugar e na hora errados, mas com o sentimento certo, como convence o leitor (ou o espectador) o desenrolar das situações dramáticas da intriga.

Este episódio, segundo Nelson, tem origem verídica. Da mesma forma, um antigo colega seu de redação, em circunstância idêntica, logo após o acidente que o vitimou, no momento em que pede o beijo, teria então corroborado que “o grande acontecimento é, sempre, o amigo”, postulado rodrigueano derivado de um raciocínio, tanto mais cético, de que

os homens, individualmente, não são amigos dos outros homens. (...) entre os homens (...) tudo é feio, áspero, cruel desamor. O ódio começou, obviamente, quando, pela primeira vez, um homem viu outro homem. Era o inimigo. E assim tem sido, através de todas as manhãs e de todas as noites: – o “outro” continua sendo o inimigo de cada um de nós e de todos nós.

Arandir é o personagem por excelência da dramaturgia de Nelson que encarnou, de modo trágico, um credo que lhe era muito caro, e que figura na consagrada assertiva de que “toda unanimidade é burra”. Para o autor de *O beijo no asfalto*, a fatalidade que persegue o protagonista desse enredo opressor nada mais é do que a representação da sua profunda convicção de que o Homem está eternamente condenado à solidão, sujeito inapelavelmente à incompreensão das forças que compõem a dinâmica social. As analogias com *Um inimigo do povo*, de Henrik Ibsen, são muito pertinentes, tanto mais que esta peça em particular do dramaturgo norueguês era reputada por Nelson como “vital”, além de a

sua “mais bela”, e também “cheia de grandes momentos da vida” (Rodrigues, 1996, p. 154). A sentença que encerra sua ação, “o homem mais forte que há no mundo é o que está mais só” (Ibsen, 1985, p. 143) comparece em inúmeras de suas crônicas, ao modo de um insofismável axioma.

O beijo de Arandir é um gesto que se situa na esfera da subjetividade emotiva. Implica uma generosidade de espírito, uma entrega franca e gratuita que, de modo peculiar, fere determinados preceitos de um código tácito de valores que não prevê o ato desinteressado, desvinculado de objetivos claramente calculados com vistas a algum benefício. A noção de que toda ação pressupõe um fim lucrativo, um ganho individual, é subvertida *anomicamente* por Arandir. Paradoxalmente – porque a inescrupulosidade tem o estatuto de regra no universo ficcional de Nelson Rodrigues, enquanto um produto de sua consciência trágica –, é preciso considerar que o gesto do protagonista da peça assinala uma inversão de valores consagrados de uma determinada estrutura cultural que preza apenas o atingimento de metas que, tão somente, configurem vantagens explícitas para os indivíduos, independentemente os meios pelos quais sejam elas alcançadas. Os valores clássicos que compõem o campo das virtudes humanas parecem não ter vez na mentalidade comum de muitos personagens envolvidos na trama desta “tragédia carioca”. De forma ironicamente inversa, é justamente a ausência de mácula do ato solidário que vem a sofrer a atribuição deformante do estigma da diferença. De fato, trata-se de um gesto autônomo que expressa livremente uma subjetividade singularizada, afirma uma individualidade ímpar frente à uniformidade monolítica do *ethos* dominante.

Na ótica de Nelson, a condição humana assume a dimensão do grotesco, da monstruosidade, enquanto dados de uma fatalidade irreversível que acaba por definir os contornos das relações sociais, algo como um fenômeno que se estende à configuração do *ethos* de todo ente social, tanto em nível individual quanto coletivo. O pendor para a faceta mais sinistra do comportamento é a tônica do universo psicológico no qual se inscreve a índole geral dos personagens rodrigueanos. Os caracteres singulares da galeria de tipos de sua dramaturgia, assim como nos demais gêneros a que emprestou sua verve, como sabemos, percorrem vias que cobrem todo o espectro das paixões humanas, e onde, inevitavelmente, faz-se presente a problematização da questão moral. Nota-se que, em *O beijo no asfalto*, tomando mais uma vez Dostoiévski como uma espécie de antecessor

espiritual de Nelson Rodrigues, o tema da incompreensão da pureza de alma também ficasse sendo muito caro, podendo servir como um modelo estrutural o príncipe Míchkin, protagonista do romance *O idiota*.

A condenação sofrida pelo protagonista de *O beijo no asfalto* é tanto mais inapelável pela caracterização de seu perfil peculiar (donde sobressai um temperamento ingênuo, pueril, pois trata-se de “uma figura jovem, de uma sofrida simpatia que faz pensar num coração atormentado e puro”), como pela gama de circunstâncias que o enredo cria para atá-lo ao estigma de aberração social. O processo de estigmatização assume inicialmente a forma de uma suspeita, que logo se converte na perseguição implacável a alguém acusado falsamente de cometer um crime passional. Para azar de Arandir, estava presente ao local do acidente o repórter policial Amado Ribeiro (personagem verídico, colega de Nelson Rodrigues no jornal *Última Hora* e que já havia figurado no folhetim *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados* [1959-1960] que – pelo menos na ficção –, é um notório canalha, tanto no exercício do seu ofício como fora dele. Como prova disso, na sua primeira aparição em cena, é descrito como tendo “toda a aparência de um cafajeste dionisíaco”. Com seu faro de profissional, vislumbra no episódio a oportunidade não só de vender mais jornal, como de se reabilitar com o delegado Cunha (tornado seu desafeto após publicar a notícia de que, num interrogatório, havia provocado um aborto numa gestante, ao chutar-lhe a barriga – motivo também presente em *Asfalto selvagem*, e atribuído ao comissário Piragibe), a quem pretende ajudar a promover na polícia. Conjugando seus interesses com os do homem da lei, o jornalista se lança numa ávida exploração sensacionalista do ocorrido, distorcendo fatos e falsificando provas. Vende-se então a versão de que Arandir era amante do atropelado; suposta evidência de que o derradeiro beijo na boca só faria confirmar. A cobertura dada pela imprensa ao caso gera tamanha repercussão que a atribuída homossexualidade chega a transcender a esfera tradicional do tabu a que sempre pertenceu o estigma da diferença sexual, para adquirir o estatuto de um fenômeno realmente bizarro, monstruoso.

A perversidade original de Amado Ribeiro e do delegado Cunha acaba por contaminar toda a comunidade, concorrendo para a configuração de uma singular *anomie* – nos termos como a define Gilberto Velho – que massacra o indivíduo que agiu de acordo com os pressupostos morais de uma estrutura social cuja formação cultural tem suas raízes

solidamente fincadas na cristandade. Dr. Stockmann, o “inimigo do povo” da peça de Ibsen, coerentemente com sua condição de homem da ciência, recusa-se a acatar os arbítrios de uma ordem social comprometida com valores e interesses escusos – desde a primeira linha, ele mantém-se solidamente convicto daquilo que entende como casuísmo de uma justiça maior, acima de imperativos regulamentados pelo caráter oficial das leis. Arandir, vítima acuada de uma pressão social insuportável, entretanto, só se sente capaz de uma tomada de posição consciente sobre a verdadeira dimensão de seu gesto no terceiro e último ato de *O beijo no asfalto*, num patético diálogo com sua cunhada Dália, para quem diz:

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! (...) Na Praça da Bandeira (...) eu fui bom! É lindo! É lindo, eles não entendem. Lindo beijar quem está morrendo! (Grita) Eu não me arrependo! Eu não me arrependo!

Completamente incompreendido, proscrito da vida social, confinado num sórdido quarto de hotel, Arandir recebe a visita de seu sogro que, como se sabe, por sua caracterização, é um “homem de bem”. Aparentemente, Aprígio nutre por seu genro, ao longo da trama, um sentimento inexplicável de desaprovação que não raro descamba para o ódio explícito. Porém, quando de sua aparição no esconderijo de Arandir – no intuito de confirmar sua suposta homossexualidade a partir do episódio na Praça da Bandeira –, revela que seus sentimentos são de uma natureza absolutamente contrária à que vinha apresentando até então. Fiel a uma grave promessa – nunca antes havia pronunciado o nome do genro –, Aprígio declara:

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. Direi teu nome a teu cadáver.

Com dois disparos, Aprígio mata Arandir, pronunciando seu nome três vezes. O melodramático paroxismo deste desfecho surpreendente não era do agrado de Sábato Magaldi, que referia ser ele a razão para que não situasse *O beijo no asfalto* no rol das

obras-primas de Nelson Rodrigues. A clássica sentença ibseniana só pôde ser confirmada por Arandir tarde demais (e, mesmo assim, inutilmente), quando da sua tomada de posição, a partir do seu diálogo com a cunhada. A solidão do “monstruoso” herói trágico de *O beijo no asfalto* é justamente a prova de que ele não tem poder algum. A força vital de seu gesto não é reconhecida por ninguém; todos os que o conhecem pessoalmente, e toda a massa anônima que acompanhou seu caso pela imprensa, condenam-no a uma insuportável incompreensão.

Levando mais uma vez em conta a análise de Robert Merton sobre divergência, lembramos que, ao determinar a tipologia de modos de adaptação individual do comportamento divergente (ou desviante), ele atenta para duas categorias elementares: a inovação e a rebelião. (Merton, 1970, p. 56-57) A primeira diz respeito à capacidade do indivíduo divergente de criar modalidades originais de inaceitabilidade à ordenação social, mediante o emprego de novos meios para a consecução das metas que persegue. A segunda implica uma dinâmica oscilante de aceitação e rejeição às vias e aos fins. Ao passo que a inovação se caracteriza pela ênfase na realização do êxito a qualquer custo, a rebelião se concentra mais, ou não, tanto na importância conferida aos meios institucionais quanto aos objetivos culturais.

De modo semelhante, Joel Birman, recorrendo a Michel Foucault, estabelece uma distinção conceitual à luz da psicanálise entre transgressão e perversão. (Birman, 2002, p. 49-50) Há, no caso da primeira, pontos de contato significativos com relação às categorias de inovação e rebelião de Merton. Lembrando que o pensador francês concebe “a transgressão como forma de resistência ao processo social de normalização, pela qual a subjetividade afirma o que é ao não se submeter aos imperativos do processo” (Id., 49), Birman afirma que

A transgressão questiona o sistema normativo, propondo outras maneiras de regulação que conduzem a novas *formas de subjetivação* (...) É a *singularidade*, em sua diferença, que está sempre em pauta. Como consequência, a *descontinuidade* e a *ruptura* são as marcas inconfundíveis da experiência transgressiva. (Ibidem)

Já a perversão tem uma outra natureza, e parece mesmo ser uma atribuição própria do canalha, pois

visa à reprodução do sistema de normas instituído, não existindo nenhum risco em jogo. Ao contrário, o agente busca o incremento de seu poder pessoal, com escaramuças marcadas pelo cálculo: avalia possíveis ganhos e perdas. Além desse caráter de *continuidade*, a individualidade perversa se caracteriza também pelo *moralismo*: não obstante seus atos escabrosos, submete-se à moral vigente, freqüentemente de maneira servil. (Ib., p. 49-50)

Pelo que nos diz Birman, podemos concluir que a transgressão é inerente à caracterização da figura do herói que, na sua trajetória solitária, resiste à opressão exercida por preceitos e valores dominantes mediante uma ética pessoal inabalável que acaba por servir de exemplo aos demais. A tomada de consciência de Arandir sobre seu ato compassivo e a queima do cheque por Edgard cumprem o papel, aqui, de transgredir um código tácito (ou explícito, como determina o gosto hiperbólico de Nelson) de normas culturais que não pressupõe o bom sentimento como a nota dominante da índole humana. Daí, sua conduta poder ser categorizada como inovadora ou rebelde. Ainda no mérito da possível caracterização do herói, Gilberto Velho, a respeito do correlato comportamento desviante, já afirmou que não é este

algo que ameaça a existência da sociedade, mas pode ser até sua “redenção”. Para o próprio Merton certos comportamentos desviantes de caráter inovador podem trazer as respostas adequadas para a permanência de determinado sistema. É a idéia de que “o desviante de hoje pode ser o herói civilizador de amanhã”. (Velho, 1985, p. 15)

Com relação à conduta do indivíduo perverso/pervertido, Birman vincula-o justamente à estrutura cultural vigente que o acolhe por ser este indivíduo uma espécie de seu apologista de primeira ordem. Como seu intuito é beneficiar-se permanentemente das situações proporcionadas pela condição social na qual já está inserido ou na qual pretende ingressar, seu discurso, assim como seu comportamento, pautam-se na justificação de um dado estado de coisas da realidade empírica. Desse modo, a perversão passa ao largo do sacrifício ou da renúncia. Amado Ribeiro, no seu afã sensacionalista, sabe como manipular os fatos para suprir a demanda moralista da condenação à homossexualidade por parte do público leitor de a *Última Hora*, assim como Peixoto, com o seu “No Brasil, quem não é canalha na véspera, é canalha no dia seguinte”, locupleta-se com a convicção de que somos

todos irremediavelmente amorais. Eis os termos com que Birman diferencia essencialmente transgressão e perversão:

Se na transgressão há uma subjetividade fundada no registro ético e marcada pelo *descentramento* do eu, na perversão o agente se inscreve no registro moral e, conseqüentemente, é excessivamente apegado ao *eu*, existindo de maneira centrada em si próprio, cultuando o poder pessoal, alimentando-se dos signos de prestígio e exaltando-se com essa expansão. Em outras palavras, existe na transgressão a busca da *invenção do novo* e da *criação*, enquanto na perversão há apenas a reprodução do instituído: enquanto aquela visa ao *Outro*, regulando-se pela alteridade, esta se refere sempre ao *Mesmo*. (Birman, 2002, p. 50)

IX.

Mais especificamente com relação ao objeto de estudo do qual tratamos, deslocando sua possibilidade de incorrência para o drama que se produziu no período do surto nacional-popular, percebe-se que tal caracterização particular, como não poderia deixar de ser, atendia muito coerentemente aos propósitos de um projeto maior de teatro que se pretendia implantar no país. De modo um tanto esquemático, um maniqueísmo calcado sobretudo na crença na luta de classes como verdade essencial a orientar a ação dramática, determinava o perfil algo estereotipado dos caracteres em cena, situando-os invariavelmente num elemento folclórico, de inegável apelo carismático. Em traços gerais, prevalecia o esquema que confrontava oprimidos e opressores, o que significava correr o risco de se reduzir o *ethos* das classes menos abastadas ao esboço de uma caricatura que se impunha a partir de uma perspectiva que poria em foco, sempre unilateralmente, o cotidiano daquele segmento social que um dia afinal seria redimido pela História. O canalha, ou outro tipo social que o valha – cuja construção dramática se faz comumente à sombra do desvio de comportamento ou do anti-heroísmo –, não tem aqui função protagônica ou mesmo de velado motivo condutor da trama, com seu hábil poder de persuasão (leia-se: corrupção) tal como a tradição dramática tão bem sabe caracterizá-lo. O que é compreensível, tendo em vista que seu caráter (ou, ironicamente falando, a ausência total dele) pauta-se num inveterado individualismo que busca somente soluções imediatas por meios os menos vinculados à uma mínima noção de ética que, em princípio, pressupõe a funcionalidade e manutenção do

estado de bem-comum, e também a observância às demandas próprias da coletividade social. Este nos parece um ponto central na discussão entre o projeto dramático rodrigueano – sempre determinado por um misticismo cristão à Dostoiévski, com sua irregular alternância de luz e treva (mais esta que a primeira) – e aquele que abalizou os esforços de uma geração empenhada em fazer crer numa inerente “bondade natural” algo rousseana, a habitar endemicamente a índole do homem brasileiro. Eis um vago ponto de convergência – não prescindindo de modo algum das diferenças estruturais visíveis – entre as referidas dramaturgias, em que o ideal de uma “pureza original”, a evocar simultaneamente uma “inocência perdida” (ou algum outro lugar-comum de fundo utópico), funciona em ambas como uma tentativa de resgate daquilo que se toma como a essência ontológica seja de um povo, no caso do Arena e afins, seja do Homem em geral, no caso de Nelson Rodrigues.

Como prova disto, podemos referir um breve comentário de Gianfrancesco Guarnieri veiculado no programa de apresentação de *Eles não usam black-tie*, quando da sua primeira montagem no Arena – e, posteriormente, destacado por Delmiro Gonçalves, em seu prefácio à obra: “Se tive alguma pretensão em minha peça foi a de impregná-la de amor e de transmitir este amor” (Gonçalves, 1978, p. 8). Gonçalves ainda explora este veio dramático da composição da peça quando lembra a específica caracterização de seus personagens principais e a atmosfera sob a qual são estabelecidas suas relações:

Somente assim poderia ele criar as figuras admiráveis de Romana – que tem os pés firmemente presos à terra e sabe amar como ninguém (...); de Otávio – com uma paixão política e seu sentido de humanidade (...); de Maria – que ama mas compreende que só amor não basta. É necessário também a amizade e o respeito dos que a cercam e com o desprezo deles sabe que não poderá viver. – Finalmente, de Tião, cujo medo da vida se traduz no desejo de fuga do ambiente que, na verdade, é o único onde, no íntimo, sabe lhe ser possível viver.

Com essas figuras e mais algumas que a rodeiam, Gianfrancesco Guarnieri compôs uma peça onde a beleza e a poesia não vêm só das palavras, mas das situações arquitetadas, imprimindo uma força extraordinária em cada cena... (Id., 8-9)

Podemos eleger, na dramaturgia de Nelson Rodrigues, a recém mencionada *O beijo no asfalto* como um modelo da busca dessa pureza ideal. Na última fala que destacamos do protagonista Arandir, a consciência que ostenta ao final da peça a respeito da bondade espontânea de seu gesto – de forma coerente com seu comportamento ao longo

da trama –, faz aflorar, na qualidade de autêntico axioma rodrigueano, a idéia de que é monopólio da esfera individual, e não de um espírito coletivo (como é o caso da comunidade de *Eles não usam black-tie*), a impermeabilidade à corrupção do meio.

Pedro Mico caracteriza seu personagem-título como um fora-da-lei envolto por uma folclórica aura de malandragem, tornando-o mesmo simpático na sua atividade de realizar furtos nos apartamentos da zona sul do Rio de Janeiro (o vulgo “Mico” faz referência à sua habilidade de escalar prédios) e sempre conseguir fugir da polícia. Ao longo da ação dramática, as injunções sociais da condição de Pedro são timidamente sugeridas, em detrimento do enfoque preferencial sobre as circunstâncias imediatas da sua permanência num barraco no alto do morro enquanto a polícia arma o cerco para sua captura. O subtexto da peça coloca o problema sócio-econômico em termos distantes de uma denúncia radical da realidade brasileira de 1957. O diálogo travado entre o protagonista e Aparecida – prostituta “maltratada” que ele leva até seu *habitat* –, que ocupa a quase totalidade da ação, é que se incumbe de introduzir as questões de fundo político e, de certo modo, mesmo religioso, que Callado quis abordar. Ao traçar um paralelo mítico entre Pedro Mico e o ícone da causa negra, Zumbi dos Palmares, através do didatismo da fala de Aparecida, um messianismo de tipo cristão acaba por se insinuar na tipificação do primeiro, mediante a evocação sobrenatural do segundo. A intenção política do entrecho motivou um comentário alarmado de D. Hélder Câmara, à época arcebispo-auxiliar do Rio de Janeiro, sobre o perigo de se levar à cena tal peça de cunho popular. O eclesiástico, reconhecido por sua sensibilidade para com as condições de vida da população dos morros cariocas, atentava para a possibilidade dela promover um “apelo ao levante geral das favelas”.³ (Isto, muito por conta da última cena, em que Aparecida, um tanto ingenuamente, depois de considerar Pedro uma espécie de reencarnação de Zumbi, imagina o que seria “se a turma de todos os morros combinasse para fazer uma descida [...] no mesmo dia”, sugerindo ser seu companheiro o líder ideal para tal empreitada.)

O propósito doutrinário – mesmo que brando – do texto, é mencionado por seu autor num depoimento que deu para uma matéria a respeito da carreira da peça, publicada em dezembro de 1958, na revista *Teatro Ilustrado*:

Em primeiro lugar, favelado não vai a teatro. A peça pode, e isso eu gostaria que fizesse, despertar a consciência do público de teatro da zona sul para um problema de maior urgência. Mas em segundo lugar, considerada em sua totalidade, a peça tem um tom de alegria, de crença na vida. Acuados como estão, Pedro e Maria Aparecida não têm palavras de ódio para ninguém. Quando Aparecida conta a Pedro a história do Zumbi de Palmares é menos para incitá-lo à revolta do que para colocá-lo diante de um tipo de homem verdadeiro, a ele que só vivia pensando em malandros e desordeiros.⁴

A caracterização de Pedro Mico comporta traços leves de divergência, porém, nenhum de anti-heroísmo. Callado teve o cuidado de compô-lo obediente à nobreza de uma ética própria da boa malandragem: quando assegura a Aparecida de que nunca matou um policial, explica-se da seguinte maneira: “Quando eu posso sair no pulo do gato, não meto pata de tigre não.” Mas, ao confessar que já havia tirado a vida de um homem, alega que se tratava de um estuprador homicida que ousou atravessar o seu caminho, alguém que só mereceria mesmo o tratamento dispensado a “Um desses piolhos de moleque que a gente tem vontade de estourar na unha.” A prova disso é que nem mesmo a polícia quis investigar os pormenores desse acerto de contas.

A imprensa cumpre seu papel em criar o mito em torno de Pedro que, analfabeto que é, usa Aparecida da mesma maneira que as outras mulheres com quem se envolve: pede para que ela procure notícias a seu respeito nos jornais que empilha pelos cantos do seu barraco, para, assim, inteirar-se sobre como melhor ludibriar a polícia, sempre no afã da sua captura. Sua última fuga, espetacular a ponto de Aparecida concluir que “Só um cara com partes com o céu fazia o que você fez”, traz de volta a associação com a figura mítica de Zumbi, herói guerreiro redentor que se recusou a morrer pelas mãos dos seus algozes brancos, precipitando-se morro abaixo como faz Pedro Mico ao final da peça, com a diferença de que este, lançando mão da mesma agilidade com que lhe deram seu apelido, volta astutamente vivo e mais uma vez livre. Agora, porém, para abandonar sua vida no crime e assumir uma outra com Aparecida, na terra natal desta, a mesma Alagoas de Zumbi.

³ Ver Reportagem “*Pedro Mico* vai bem, obrigado”, de Aloísio G. Branco in *Teatro Ilustrado*, dezembro de 1958, p. 5.

⁴ Idem.

Enfim, Pedro Mico parece ter sido concebido de acordo com as características de uma estrutura cultural de tipo carnalizador, que prima por motivar o uso de estratégias baseadas exclusivamente na criatividade, enquanto um recurso primordial de sobrevivência. Callado, a partir da peculiaridade da malandragem do seu personagem, referenda a clássica interpretação de que a cultura brasileira é sobretudo o produto de séculos de uma brutal colonização, na qual circunstâncias históricas adversas propiciaram uma conseqüente resistência a esse modelo opressor, o que veio então a lhe moldar o perfil.

Tião, em *Eles não usam black-tie*, por mais que possa ser considerado um traidor da sua origem social, não desempenha uma função dramática que venha a qualificá-lo precisamente como um canalha, já que sofre o conflito interior de engajar-se ou não nas causas da classe operária. Sua opção por garantir o casamento com Maria, em detrimento de aderir à greve, trai antes um egoísmo pequeno-burguês no qual ele incorre após passar pelas agruras do referido dilema de classe, do que propriamente um imperdoável desvio de conduta a ser inapelavelmente condenado pelo desfecho – ao modo de moral da história – da peça. A solução que Guarnieri lhe imprime parece ao gosto de uma versão particular do materialismo dialético, na medida em que a síntese final resultante do entrelaço das perspectivas ideológicas encarnadas emblematicamente por Tião e seu pai, Otávio, aparece insinuada na fala deste último, num diálogo com sua esposa, Romana, após expulsar o filho fura-greve de casa: “Enxergando melhora a vida, ele volta” (Delmiro Gonçalves deve referir-se à encenação original de *Eles não usam black-tie* – e não a seu texto, é claro –, quando cita uma outra frase no lugar desta, em sua crítica à peça: “Ele voltará depois de ter adquirido consciência de classe” [Gonçalves, 1978, p. 8]).

No quadro II do ato I, Otávio recebe seu velho companheiro de lutas João em seu barraco. Quando combinam os detalhes da assembléia que decidirá ou não pela greve, João alerta para a possibilidade de Carmelo, cagüete da polícia, comprometer seus planos. Mal começam a falar dele, Romana entra subitamente em cena, anunciando que uma vizinha está prestes a dar à luz, fazendo com que a figuração específica de um personagem inescrupuloso em potencial se perca. Num diálogo entre Tião e seu colega de fábrica Jesuíno, outro fura-greve, este comenta que “Grã-Fino”, um notório marginal do morro, chamou-o para fazer parte da sua quadrilha. Ouvindo de Tião que “Se metê com ladrão não dá futuro pra ninguém!”, Jesuíno replica que “Todo mundo rouba! Os maiorá aí, tão por

cima mas não é indo à missa não! É roubando no duro!"; porém, logo depois, assume que não adere ao crime porque lhe falta coragem. Eis um procedimento que, em termos dramáticos, e para o nosso interesse, aqui, pode significar algo próximo daquilo que Iná Camargo Costa denomina de “*desdramatização* de um tema”. (Costa, 1996, p. 27) Apropriando-nos dessa categoria, talvez possamos dizer que Guarnieri não tenha desejado mesmo fazer figurar o tópico da canalhice na caracterização psicológica de algum personagem de destaque da trama. Queremos crer que isto se dá muito por conta da possibilidade de se destoar da atmosfera dominante de cordialidade, que é, de fato, a tônica da tipificação que o autor faz da vida na favela.

Gimba tem traços similares aos de *Eles não usam black-tie*, na sua potencialidade de abordagem dramática do problema moral. Para começar, o personagem-título, condenável em princípio por sua condição de fora-da-lei, é – tal como um Pedro Mico ou um Boca de Ouro – de um inegável carisma entre os seus (a didascália da peça parece não querer dizer outra coisa quando o descreve eufemisticamente como um “malandro temido”). E, também como Pedro, alude a uma ética particular do universo criminal, manifestando mesmo certo orgulho disso, ao lembrar que só cometeu assassinatos por força das circunstâncias, o que parece lhe servir como um justo atenuante. Sem contar que ele pretende abandonar uma vida de crimes em nome de uma mais digna no Mato Grosso, na companhia de sua amada Guiô, numa solução regeneradora para o desvio da linha de comportamento social que vinha seguindo (qualquer semelhança com o projeto de fuga para Alagoas do casal da referida peça de Antonio Callado, talvez não seja assim uma mera coincidência). O fato é que a pintura de um inapelável determinismo social, conjugado ao fatalismo trágico de ordem sobrenatural – representado pelas maldições da velha macumbeira Chica –, são os fatores que circunscrevem as ações de Gimba, fadado a não redimir a si próprio e nem aos seus, daí, portanto, sua fuga não se consumar e seu destino ser mesmo a morte. Esta, por sinal, é apontada por Sábato Magaldi como um tanto equivocada – levando-se em conta a tendência trágica geral do entrecho –, já que se dá mediante o disparo acidental da arma de um policial. Esta delegação concedida ao puro acaso para o encerramento da carreira do bandido, comprometeria sua filiação ao modelo trágico tradicional, e, por extensão, a eficácia política do texto. (Magaldi, 1976, p. 233) Gabiró, companheiro de Guiô durante o prolongado período de ausência de Gimba no

morro, é por ela abandonado quando este finalmente volta. O seu drama pessoal é ditado por esta experiência, passando a assumir uma conotação de ressentimento mítico quando o põe como o delator do bandido à polícia.

CONCLUSÃO

A empresa programática do viés nacional-popular que se imprimiu à cena brasileira desde o advento, por parte do Teatro de Arena, da sua dita etapa “fotográfica” – segundo critérios de periodização histórica de Augusto Boal –, acabou por impor a versão algo consagrada de que não foi apenas uma iniciativa precursora, como mesmo patrimônio exclusivo do movimento engajado, a abordagem dramática do universo social de baixa extração. Procuramos provar que foi de fato Nelson Rodrigues, desvinculado que era da cartilha do teatro engajado, o introdutor de aspectos populares da vida nacional no gênero dramático considerado sério – ou seja, desvinculado das tradições teatrais populares anteriores como a chanchada e a revista (para maior rigor em termos cronológicos, lembremos que isto se deu em 1953, portanto, cinco anos antes do início da mencionada etapa “fotográfica” do Arena, que marcaria a ênfase no texto nacional). A partir de *A falecida*, tanto a forma como o conteúdo do drama nacional passaram a conhecer, na sua transposição para o palco, os motivos da fala e do comportamento específicos do cotidiano urbano do Rio de Janeiro. Como já referimos, algo que nos parece ter sido mais resultante de um cálculo estratégico da parte de Nelson, com vistas a um maior apelo junto ao público – mediante o infalível mecanismo psicológico da identificação mimética –, do que o reflexo de uma visível preocupação em denunciar a situação de vida do segmento periférico da sociedade carioca e, por extensão, brasileira (mais uma vez, não esqueçamos a condição do Rio de Janeiro de centro nervoso do país à época). Na sua qualidade de autor teatral cujo domínio técnico da linguagem cênica moderna garantiu-lhe por alguns anos o *status* de “maior poeta dramático que já apareceu em nossa literatura”, mostramos como Nelson soube como emprestar ao tratamento da realidade nas “tragédias cariocas” a mesma verve criativa de sua produção anterior, mesclando a velha quebra da “ilusão de realidade” com elementos do melodrama e da farsa menos nobre, num projeto que ousamos denominar aqui de estética do “mau gosto”. Isto, obviamente, sem esquecer de associar simultaneamente sua imagem pública a um anti-intelectualismo suspeito aos olhos do convencional “bom gosto”, com muito de calculadamente primitivo na apresentação de suas preferências pessoais, por exemplo.

O projeto de doutrinação do público ficou por conta da geração que se engajou nas causas de esquerda a que se filiariam subsequente também outros nomes do teatro

político fora dos limites do Arena, mas mantendo com este estreita afinidade em termos estéticos e ideológicos. Uma curiosidade notável do período “fotográfico” é a não adoção das teorias de Bertolt Brecht na concepção cênica das montagens do grupo liderado por Augusto Boal, assim como a não encenação de peças de sua autoria, já que se convencionou tomar o dramaturgo alemão como o emblema por excelência do que entendemos por teatro engajado. O célebre efeito do distanciamento brechtiano, por exemplo, só seria assimilado pelo Arena anos depois, no ciclo das peças históricas, através do Sistema Coringa, elaborado exatamente pela perícia técnica de Boal.

Do mesmo modo, o papel de vanguardista revolucionário reservado a Nelson Rodrigues na História oficial do teatro brasileiro teve que ter necessariamente problematizada, aqui, a sua aura de verdade inabalável. Levando em conta os fatores histórico-sociais que determinaram a conformação da dramaturgia inicial de Nelson aos moldes do projeto de modernização imposto pelo núcleo dirigente do setor cultural do Estado Novo, chegamos à conclusão – baseando-nos sobretudo nos trabalhos de Victor Hugo Adler Pereira – de que o autor de *Vestido de noiva* cultivou, paralelamente à sua obra – e ao longo de toda a sua trajetória –, uma persona que ficasse à altura desta em termos de qualidade e relevância artísticas. Parece-nos que o seu aristocratismo espiritual, que incluía o desprezo pela audiência de uma peça sua, por mais que viesse a trair um arraigado credo particular, não deixava de corresponder à imagem de autor maldito que ele próprio projetou para si, enquanto homem de mídia com grande conhecimento que tinha de seu ofício. E, quanto ao advento das “tragédias cariocas”, podemos dizer que a dramaturgia rodrigueana logrou alcançar uma renovação efetiva na cena de então, introduzindo temas e aspectos no plano da linguagem que ajudaram a promover uma ruptura com alguns cânones observados pela empolada tradição dramática que o modelo do TBC vinha sedimentando desde a fundação deste na nossa experiência teatral. Renovação esta que não contou com um testemunho crítico abalizado de seus contemporâneos e que, a seu modo, antecipou, em muitos de seus traços essenciais, um determinado tipo de teatro que notabilizou-se nos anos 1960. Referimo-nos, antes de tudo, a outro já mencionado e convencionado marco histórico da dramaturgia nacional: a montagem original de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigido em 1967 por José Celso Martinez Corrêa, o controverso encenador à frente do grupo Oficina. A afinidade teórica e prática entre o que propunha Nelson, capitaneando a

efêmera Companhia Suicida do Teatro Brasileiro, mais de dez anos antes, e o que veio a se tornar praxe com a instituída experimentação que o teatro dos anos 1960 promoveria a partir de *O rei da vela* de Zé Celso, parece-nos um trabalho que merece uma atenção mais detida, e que não nos coube aqui desenvolver por termos nos concentrado sobre o período em que o Arena e outros autores dramáticos seus contemporâneos dedicaram-se ao projeto nacional-popular que implicava, sobretudo, a produção de textos que remetessem à nossa identidade enquanto nação, enquanto povo. Zé Celso, recorrendo ao texto oswaldiano, enveredaria por rumo semelhante, adotando, porém, uma outra estética e um outro posicionamento crítico face à realidade brasileira.

A figura do canalha, dentro da galeria particular de tipos sociais que têm o poder de traduzir o *ethos* de uma determinada coletividade, demanda outras leituras da sua intrínseca complexidade. Mesmo o viés sociológico aqui adotado não esgota as possibilidades de interpretação da problemática moral e ética na qual ele se inscreve. Os conceitos de divergência, *anomia*, estigma, interiorização, dentre outros com os quais lidamos, são apenas ferramentas teóricas de parcial utilidade para a compreensão desse tipo que habita o cerne das questões relacionadas, inevitavelmente, à identidade nacional. A tradição das pesquisas no campo das ciências sociais sobre o fenômeno da elasticidade da perspectiva cultural que assumimos diante dos valores morais – ditada sobretudo pela concepção da importância que se dá ao prestígio social –, não prescinde da identidade nacional enquanto uma referência paradigmática de maior importância para a definição do papel social do canalha e de qual é seu alcance de fato na estrutura cultural brasileira, a influir sobre modalidades de comportamento e estabelecimento de novos valores. Esperamos ter dado nossa contribuição para essa tradição na medida em que procuramos sustentar nossa pesquisa a partir do trabalho anterior de cientistas sociais que se consagraram em maior ou menor grau, nos seus percursos, ao problema moral e ético.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Jorge. *A moratória*. Rio de Janeiro, Agir, 1973.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.

ARMONY, Adriana. *Nelson Rodrigues, leitor de Dostoiévski: a retórica do romance*. Tese de Doutorado aprovada pelo Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da UFRJ – 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, UnB, 1987.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001.

BERRETINI, Célia. *O Teatro Ontem e Hoje*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

BIRMAN, Joel. *Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1999.

_____. “*Nas bordas da transgressão*” in *Transgressões*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2002.

BONASSI, Fernando. “*Plínio Marcos está morto. Viva Plínio Marcos!*” in *Rodapé: crítica de literatura brasileira contemporânea*. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

BROMBERT, Victor. *Em louvor de anti-heróis: figuras e temas da moderna literatura moderna, 1830-1980*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

CALLADO, Antonio. *Pedro Mico*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.

CANDIDO, Antonio. “*Dialética da malandragem*” in *O discurso e a cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1992.

CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. São Paulo: Rocco, 1985.

_____. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo, Editora 34, 2000.

DURKHEIM, Émile. *O Suicídio*. São Paulo, Martin Claret, 2003.

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

FERNANDES, Telma Chaves. *Vestido de noiva: um texto escrito no espaço*. Dissertação de Mestrado em Letras. Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG – 2005.

FRANKENA, William K.. *Ética*. Rio de Janeiro, Zahar, 1969.

GOFFMAN, Erving. “*Desvio e comportamento desviante, estigma: notas sobre a manipulação da imagem deteriorada*”. Zahar, Rio, 1975.

GOLDWASSER, Maria Júlia. “*Cria fama e deita-te na cama*”: um estudo de estigmatização numa instituição total. in: VELHO, Gilberto (org.). “*Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*”. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

GOMES, Alfredo Dias. *O pagador de promessas*. São Paulo, Círculo do Livro, 1987.

_____. *A invasão/A revolução dos beatos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1962.

_____. *O rei de Ramos*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1987.

_____. *Apenas um subversivo*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998.

GONÇALVES, Delmiro. “*O despertar da geração de hoje*”. Prefácio a Guarnieri, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie/Gimba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie/Gimba*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

_____. *A semente*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

GULLAR, Ferreira. “*O teatro de protesto*” in: *Cadernos Brasileiros*. Rio de Janeiro, Vida Doméstica Ltda, 1967.

GUZIK, Alberto. “*O teatro Brasileiro de Comédia*” in *O teatro através da História – vol. II*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil & Entourage Produções Artísticas, 1994.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & PEREIRA, Carlos Alberto M.. *Patrulhas ideológicas: arte e engajamento em debate*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

_____. *Impressões de viagem – CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

IBSEN, Henrik. *Seis dramas*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1985.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Prefácio de Antônio Cândido. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. “*Quem pode julgar a primeira pedra? ou Ética e Literatura*.” Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1993.

LIMA, Luís de. “*Teatro*” in: *Gente nova, nova gente*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

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

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues, trágico, então moderno*. Rio de Janeiro. UFRJ, Tempo Brasileiro, 1993.

MACIEL, Diógenes André Vieira. “*Considerações sobre a dramaturgia nacional-popular*” in: *Estudos de literatura brasileira contemporânea n° 25*. Brasília, UnB, Positiva, 2005.

MACIEL, Luis Carlos. “*Teatro*” in: *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro, Funarte, 1976.

_____. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo, Perspectiva/ EDUSP, 1987.

_____. *Prefácios de Nelson Rodrigues: teatro completo*. Quatro vols.. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981-1990.

MERTON, Robert. *Sociologia: teoria e estrutura*. São Paulo, Mestre Jou, 1970.

MICHALSKI, Yan (coord.) *Teatro: ensaio: Praia do Flamengo*, 132. Rio de Janeiro, Muro, 1980.

_____. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.

MIRANDA, Luciana Lobo. “Subjetividade: A (des)construção de um conceito” in *Subjetividade em questão: a infância como crítica da cultura*. Rio de Janeiro, 7 Letras, (?).

MORAES, Dênis de. *Vianinha: cúmplice da paixão*. Rio de Janeiro, Nórdica, 1991.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1930/1974)*. São Paulo, Ática, 1977.

NASCIMENTO, Abdias do Nascimento. *Dramas para negros e prólogo para brancos*. Rio de Janeiro, Teatro Experimental do Negro, 1961.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate (org.). *O teatro através da História – vol. II*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil & Entourage Produções Artísticas, 1994.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em pedaços*. São Paulo, Hucitec, 1980.

_____. (org.) *Vianinha: teatro, televisão, política*. São Paulo, Brasiliense, 1999.

PELLEGRINO, Hélio. “A obra e ‘O beijo no asfalto’” in *Nelson Rodrigues: teatro quase completo. Vol. IV*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1966.

_____. “O Boca de Ouro” in *Tragédias cariocas II*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. “O rei e as revoluções possíveis” in TELLES, Gilberto Mendonça. *Oswald Plural*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1995.

_____. *A Musa Carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. *Nelson Rodrigues e a obs-cena contemporânea*. Rio de Janeiro, EdUERJ, 1999.

PLASTINO, Carlos Alberto (org.). *Transgressões*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 2002.

PONTES Jr., Geraldo R.. *Dramaturgia brasileira contemporânea: uma retórica do impasse*. Rio de Janeiro, Ágora da Ilha, 1999.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro quase completo de Nelson Rodrigues. Quatro Vols.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1965-66.

_____. *Teatro completo de Nelson Rodrigues. Quatro vols.* Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1981-90.

_____. *O óbvio ululante: primeiras confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *A menina sem estrela: memórias*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *O casamento*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____. *Asfalto selvagem: Engraçadinha, seus amores e seus pecados*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

_____. *A cabra vadia: novas confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. *O reacionário: memórias e confissões*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

_____. *O remador de Ben-Hur: confissões culturais*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

_____. *Flor de Obsessão: as 1000 melhores frases de Nelson Rodrigues*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

RODRIGUES, Stella. *Nelson Rodrigues, meu irmão*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1986.

ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva, 1996.

_____. "Reflexões sobre o romance moderno" in *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1969.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. *1958: o ano que não devia terminar*. Rio de Janeiro, Record, 1998.

SIMMEL, Georg. “*O conceito e a tragédia da cultura*” in *Simmel e a modernidade*. Brasília, UnB, 2005.

SOIHET, Rachel. *A subversão pelo riso*. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, 1998.

SUSSEKIND, Maria Flora. *Nelson Rodrigues e o fundo falso*. Rio de Janeiro, Funarte, 1977.

VELHO, Gilberto. “*Desvio e divergência: a contribuição da patologia social*” in VELHO, Gilberto (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou: a aventura de uma geração*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1988.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Rasga Coração*. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo, Ed. 34, 2000.

ZANOTTO, Ilka Marinho. “*Descida aos infernos*” – *prefácio a Melhor teatro de Plínio Marcos*. São Paulo, Global, 2002.