

NELSON RODRIGUES E O MELODRAMA BRASILEIRO

Sebastião Milaré

Pesquisador e Crítico de Teatro

A vida vivida por Nelson Rodrigues parece competir com a ficção e até superá-la. Desde o começo da sua carreira de poeta dramático o homem vem sendo confundido com a obra nos comentários críticos. Essa justaposição autor-obra fica ainda mais acentuada com a exuberante biografia do dramaturgo escrita por Ruy Castro.

Quem conhece razoavelmente o teatro de Nelson, ao ler *O Anjo Pornográfico* estabelece de imediato as relações entre os dados biográficos e os dramáticos. Vê a Aldeia Campista como cenário de uma infância pobre que transborda para a ficção, abrigando Zulmira e sua terrível determinação de se realizar socialmente na morte. Ali estão as velhas tias que arrastam os infortunados aos porões da existência, aos infernos do Homem. A Aldeia Campista não é um simples bairro proletário da Zona Norte, no Rio de Janeiro, onde Nelson Rodrigues viveu parte da infância, mas o microcosmo de uma humanidade cheia de Zulmiras, Tuninhos, Genis, Noronhas: íncubos e súcubos da mitologia urbana brasileira.

São os fantasmas do poeta. Não invenções suas cujo intuito seria o de escandalizar, como por tanto tempo muitos pensaram, mas sua amorosa e atormentada maneira de dialogar com o seu tempo e a sua gente. Os fatos dramáticos da vida são o fermento dessa trágica poesia.

Nelson encontrou nos dramas domésticos e nos vícios sociais cotidianos a ponte para o universo mítico, entendeu-os no âmbito do pensamento arcaico e, dessa maneira, criou a mais densa e iluminada obra dramática em língua portuguesa desde Gil Vicente. Neste ponto há certo consenso hoje em dia. Assim como há crescente interesse no estudo da dramaturgia rodrigueana pelos mais diferentes ângulos – tão rica é ela que responde a todas as abordagens e desdobra seus significados. Mas há um aspecto que não tem merecido atenção dos estudiosos: como se insere Nelson Rodrigues na cultura dramática brasileira?

Uma frase tipo: Nelson Rodrigues *criou* o teatro brasileiro arregla tudo, elimina a necessidade de conhecer “o antes”, já que só “o depois” existe. Aliás, essa *revelação* de paternidade é recente, sucede à outra que afirmava ser Ziembinski o pai do nosso teatro. Mas, como o polonês cometeu a façanha com texto de Nelson Rodrigues, não havia qualquer pudor em botar abaixo o autor (na época execrado por boa parte da intelectualidade) dizendo que o encenador “reescreveu” *Vestido de Noiva*. Em ambos os casos, a ansiedade pelo encontro de um *criador* (igual a *redentor* ou *salvador*) é maior do que a responsabilidade intelectual face a existência de uma cultura dramática que desde o século passado reflete a nossa sociedade na sua busca civilizatória. Num momento de transformações decisivas dessa cultura é que surgem Nelson Rodrigues, Ziembinski e muitos outros artistas.

Falsos problemas

Desde logo, Nelson Rodrigues está *inserido* numa tradição dramática (que o explica no conjunto da cultura) a qual (ao mesmo tempo) ele viria a revolucionar. E quando levantamos essa questão nos deparamos com dois problemas aparentemente gigantescos.

O primeiro diz respeito ao dogma consolidado pela crítica dos anos 50 e 60 de que o velho teatro era uma caricatura. Ou melhor, *não era*. Não era teatro, nem cultura nem nada. Apenas uma *coisa circense*, de mau gosto e sem arte. A dramaturgia que alimentava essa caricatura fazia-lhe justiça: uma sublitteratura dramática dividida em comédias de costumes (que não passavam de miseráveis *vaudevilles*), desprezíveis revistas e dramalhões medonhos.

Este último gênero abriga a corrente em que se inseriu Nelson Rodrigues: o melodrama. Gênero que por ter raízes e séria pesquisa no plano temático, pode ser classificado “melodrama brasileiro”.

Para a crítica dos anos 50, que estabeleceu as bases teóricas do nosso teatro moderno, o melodrama era qualquer coisa abominável. Os críticos mais cultos e agudos reconheciam valores na obra de Nelson Rodrigues, mas arrepiavam-se ante os escandalosos sinais de melodrama nela presentes.

Quando o teatro rodrigueano começou a ser reavaliado – a partir de *Nelson Rodrigues, O Eterno Retorno*, de Antunes Filho, que nele descobriu possibilidades cênico-dramáticas inimaginadas – e a ser entendido na esfera mítica, os traços melodramáticos de que essa obra está impregnada foram reinterpretados e aceitos.

Também o melodrama passou, nos últimos tempos, a sofrer reavaliações, especialmente no trabalho de autores e

criadores cênicos. Hoje, classificar a obra do nosso maior dramaturgo (e assim considerando-o) de melodramática não escandaliza ninguém – pode provocar risinhos irônicos, mas não escândalo intelectual. Amadurecemos, certamente. Mas faltam outros passos: acabar com o mito da incultura e inutilidade do velho teatro brasileiro (melhor dizendo, luso-brasileiro); encarar sem preconceitos o melodrama como gênero dramático válido e nele buscar as linhas de pensamento que desenvolveram autores e criadores cênicos; saber em que aspectos o melodrama correspondia às necessidades da platéia, emocionando-a; e, finalmente, buscar na obra de Nelson Rodrigues vestígios dessas linhas de pensamento e pesquisas formais para localizá-lo numa tradição cultural, livrando-o da incômoda situação adventícia, messiânica, de “geração espontânea”.

O segundo problema aparece nas memórias de Nelson Rodrigues: ele afirma que antes de se aventurar na dramaturgia, não lera nem vira teatro – exceto pela leitura de *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo, e de um espetáculo de Alda Garrido. Logo, não poderia sofrer influência do teatro então praticado, já que não o conhecia nem por ele se interessava. Menos ainda poderia dar continuidade às correntes de pensamento presentes na velha dramaturgia, por não saber quais eram.

Trata-se, indubitavelmente, de um fenômeno. Menos por ter escrito obras excepcionais num veículo que desconhecia, mais por ter conseguido viver intensamente seu tempo e seu meio sem ser contaminado pelo teatro. E o teatro, nesse tempo e nesse meio, era tema provocador de debates e objeto de grandes preocupações, até entre políticos. Jornalista atento, como poderia Nelson Rodrigues desconhecer o teatro tendo convivência diária com pessoas de teatro?

Adolescente, mas já circulando nas rodas boêmias e sendo repórter policial, Nelson deve ter se interessado pelo empreendimento que seu irmão Roberto levava adiante com Paschoal Carlos Magno e Renato Vianna: a companhia dramática “Caverna Mágica”, instalada no Teatro Casino em fins de 1927, quando no porão do mesmo edifício Álvaro e Eugênia Moreyra apresentavam o “Teatro de Brinquedo”. Nem assim, com seu querido irmão participando do empreendimento, interessou-se em ver o que era aquilo?

E em 1934, quando a estréia de *Sexo*, de Renato Vianna, pelo Teatro-Escola, provocou manifestações de rua no Rio de Janeiro, com pronunciamentos no Congresso que atingiram o próprio presidente Getúlio Vargas, terá ele ficado absolutamente alheio à obra? Mesmo aceitando tal possibilidade, fica difícil explicar a *coincidência* de *Sexo* trazer em embrião o tema do incesto como “qualidade” inerente à família patriarcal brasileira – tema que seria potencializado e amadurecido de modo brilhante no *Álbum de Família*.

Tais bravatas do poeta seriam sinais de enorme cabotinismo? Talvez sim. Especialmente nos primeiros tempos Nelson Rodrigues buscava desesperadamente afirmar-se, ainda que para isso fosse preciso imolar alguns outros. Confessa ter escrito uma crônica contra Joracy Camargo, movido pela inveja ao estrondoso sucesso de *Deus lhe Pague...* (que não lera nem vira): “O que me ofendia, me desfeitava”, confessou, “era a consagração intelectual. Não me esquecia de um almoço de literatos ao autor. E lá, Gilberto Amado teria dito que *Deus lhe Pague...* era ‘a única peça universal do teatro brasileiro’. Esse elogio causou-me um intolerável dano físico” (*A Menina sem Estrela*, p.160). Disse ainda que o elogio de Gilberto Amado serviu-lhe de “maligno afrodisíaco” para escrever a nota contra uma

novela radiofônica de Joracy, sendo que, “ao redigi-la, eu tinha um ressentimento de Raskolnikov”. E lembra-se de que “Renato Vianna era outro. Tinha uns restos de prestígio; uma meia dúzia de fiéis ainda o adulava. Certa vez, disse-me o Schmidt: ‘Ninguém consegue ser nada no Brasil se não acreditou, um dia, em Renato Vianna’” (Idem, p.161). O perfil do cabotino está desenhado. Mas, ao insistir na sua “virgindade teatral”, Nelson Rodrigues poderia, quem sabe, estar “gozando” seus interlocutores.

De modo que os dois problemas evocados têm jeito de “falsos problemas” e só colocando-os de lado é possível avançar na especulação sobre cadeias que prendem Nelson Rodrigues à tradição dramática brasileira. E o ponto de partida é, necessariamente, o melodrama.

No início era o caos...

Embora o “sentimento melodramático” esteja presente no teatro ocidental desde a tragédia grega, o melodrama só se constituiu em gênero definido na época da Revolução Francesa. Com suas tramas de enganos, com suas peripécias incansáveis, com suas revelações bombásticas, com seus tipos radicais – o vilão, o inocente, o pai nobre, etc. – o melodrama deu prazer, encantamento e exemplos morais à burguesia então classe revolucionária. Mais ainda: possibilitou ao teatro europeu (especialmente ao francês) sair da estagnação do neo-classicismo – aristocrático e baseado na palavra – e investir no fenômeno cênico, na mobilidade dos atores, na ação física, nas mudanças cenográficas. Um gênero dominado pelo sentimento cívico, que se confundiria com o drama romântico e se transformaria em “teatro de tese”, à época de Dumas Filho.

Com a chegada do Realismo, do Naturalismo, do Simbolismo e outras escolas que privilegiavam o estilo literário, a consistência psicológica ou a simbologia intrínseca do drama, o melodrama foi estigmatizado pela intelectualidade (não se pode afirmar o mesmo quanto ao público em geral, que nunca dispensou as emoções melodramáticas).

Na América Latina, o melodrama foi introduzido na época das “libertações nacionais”, início da formação de consciências nacionais. Aclimatou-se muito bem, já que o “sentimento latino-americano” é essencialmente melodramático. No Brasil, como na América espanhola, o melodrama está no berço da dramaturgia.

É perceptível na “tragédia” de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição* (1838), no drama de Gonçalves Dias (1823-1864), *Leonor de Mendonça* (1847), assim como em toda a dramaturgia de José de Alencar (1827-1877), a contaminação melodramática. Eram, esses autores, homens de grande cultura, conhecedores das avançadas escolas estéticas européias, porém, ao tentarem o drama romântico (os dois primeiros) ou o realista (Alencar), tingiam-nos com lances melodramáticos aos quais, muitas vezes, sucumbiam as tentativas. Bem de acordo com o espírito pedagógico do melodrama, suas obras refletiam o desenvolvimento da consciência nacional, procurando contribuir didaticamente na constituição do sistema ético. É certo que os dois primeiros optaram por assuntos de outras terras, mas, através desses assuntos, pretendiam trazer à reflexão do espectador e ao debate questões éticas que nossa sociedade em gestação deveria enfrentar.

Gonçalves de Magalhães, conselheiro literário de João Caetano, grande trágico e fundador do teatro brasileiro (título que lhe cabe legitimamente, pois foi o primeiro a organizar uma companhia dramática profissional em nossa

terra), tinha um “projeto” para o teatro nacional: que fosse educativo e contribuísse na formação do caráter do homem brasileiro. O “projeto” elegia o drama como ideal por ser “gênero sério”, ao contrário da comédia de costumes (ou da ópera cômica), que era concessão ao “baixo gosto”. A idéia é explicitada em *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, no diálogo entre o Conde de Ericeira e Mariana:

*CONDE – Eu gosto do teatro, e tenho pena
que este Antônio José não se elevasse
ao gênero sublime da tragédia,
ou da boa comédia.*

*MARIANA – Suas óperas
sempre foram aplaudidas pelo povo.*

CONDE – Quisera antes que o fossem pelos sábios.

(Tragédias, pp. 73-74)

A questão literária e o “público alvo” estão aí definidos.

O drama de Gonçalves de Magalhães é exemplar da ideologia de base da sociedade em formação: autoritarismo e preconceitos são determinantes do sistema ético colocado. Tendo por assunto o poeta queimado vivo pela Santa Inquisição, em nenhum momento condena a ignomínia do Santo Ofício, que permanece como um “corretivo” necessário às distorções sócio-ideológicas, como a palmatória na escola ou o tronco na senzala. Além disso, é claramente anti-semita. Há um momento em que o Conde lamenta: “Pobre Antônio José! e sobretudo / sendo de judaísmo a sua culpa!” (Ob. cit. p.59). E o poeta afirma a idéia de “crime” inerente à condição de judeu: “Co’o labéu de Judeu com que me infamam / fica minha memória enodada (Ob. cit. p.112).

A família – *celula mater* da sociedade – é também conceituada por vias indiretas, como na fala de Antônio José:

Têm [culpa] nisso nossos pais e nossos mestres, / que são da nossa infância responsáveis. / Nunca a razão fala por seus lábios, / sempre o temor, o medo e o servilismo. / Os erros que co'o berço recebemos / tarde ou nunca os perdemos (Ob. cit. p.62).

Coloca-se aí a *culpa* ancestral, para cuja remissão somente castigos severos são prescritos – inclusive a fogueira do Santo Ofício. É neste corte ideológico que se deve entender a razão, que nunca fala pelos lábios dos pais e dos mestres, e o temor, o medo e o servilismo, que a substituem. Tudo está solidamente ancorado no conceito fundamental do patriarcalismo: o conceito de *honra*. A autoridade paterna – a razão – deve prevalecer sobre possíveis temores, medos e sevilismos – portas abertas à tolerância – para que a *honra* seja a bandeira da família patriarcal.

Gonçalves Dias, com *Leonor de Mendonça*, discute o severo conceito de honra com o exemplo do assassinato de Leonor de Mendonça por seu marido, D. Jaime, conde de Bragança. No prólogo, o poeta expõe o seu ponto de vista quanto à psicologia dos personagens, estabelecendo diferenças entre os “defeitos” de Leonor e os de D. Jaime, para concluir:

Há aí também outro pensamento sobre que tanto se tem falado e nada feito, e vem a ser a eterna sujeição das mulheres, o eterno domínio dos homens. Se não obrigassem D. Jaime a casar contra a vontade, não haveria o casamento, nem a luta, nem o crime. Aqui está a fatalidade que é filha dos nossos hábitos. Se a mulher não fosse escrava, como é de fato, D. Jaime

não mataria sua mulher. Houve nessa morte a fatalidade, filha da civilização que foi e que ainda é hoje (Teatro Completo, p.61).

Desse modo, o poeta de *I-Juca Pirama* contrapunha ao conceito de honra questões de justiça e de ética que, no século seguinte, seriam o combustível do melodrama brasileiro. Naquela época, todavia, era um debate indesejável – tanto que a peça não foi levada à cena, por mais empenho que fizesse Gonçalves Dias junto a João Caetano e ao Conservatório Dramático (encarregado da censura). Dizia o poeta, no referido prólogo, que “o drama é feito para ser representado. [...] Se o drama não for representado, será bom como obra literária, mas nunca como drama”. E vai mais longe: “Se o drama não pode ser representado, mas o promotor consente que ele corra livremente impresso, dizem alguns que fica salva a liberdade de pensamento, e eu entendo que ela é muito mal entendida” (Ob. cit. pp. 66-67).

Embora aprovado pelo Conservatório, o drama não foi à cena. Estudiosos apontam o *humor* de João Caetano como motivo principal para o ineditismo da peça nos palcos (por um século): o ator acenara ao poeta com seu interesse em representar a obra e depois escapulia de todas as maneiras, tornando-se inacessível ao suplicante autor. Pergunto-me se João Caetano não teria arcado com a responsabilidade da censura que o Conservatório deixou de exercer ante a argumentação do poeta. O fato é que, optando pela inocência de Leonor e demonstrando a brutal injustiça cometida pelo marido que se supunha traído, portanto *com direito* a lavar com sangue a honra, Gonçalves Dias afrontava um dos pontos intocáveis do autoritarismo patriarcal: os ilimitados direitos do homem.

José de Alencar importou do melodrama de Alexandre Dumas Filho (que abandonava as divagações líri-

cas e os exageros do romantismo em favor da naturalidade realista, mas sem abandonar a teatralidade) não apenas “assuntos”, mas o espírito do “teatro de tese”, com o característico discurso moralista e uma suposta crítica social: uma crítica profundamente conservadora. Cerca de vinte anos depois da estréia de *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*, Alencar retomava o projeto do teatro nacional esboçado por Gonçalves de Magalhães.

Nesses vinte anos a sociedade brasileira, ao eco da modernidade trovejada pela Revolução Industrial em curso na Inglaterra, ganhou complexidade e teve de encarar de frente sua mais triste herança colonial: a escravidão. As transformações econômicas, determinadas por novos meios de produção e conceitos de mercado, que incidiam em novas regras no jogo do sistema financeiro, reclamavam o fim da escravatura. Tudo repercutia no Brasil e iluminava a contradição da nossa realidade colonial com os reclamos da nova era. O que se percebe na obra dramática de José de Alencar é o impasse insolúvel gerado pela contradição: tanto sistema financeiro quanto idéias abolicionistas são abordados pelo que “causavam” à vida familiar, desde o ponto de vista patriarcal e no sentido da preservação dos valores patriarcais.

O Crédito aborda a subversão de valores ocasionada pelo consumismo incentivado por aparentes facilidades mercadológicas. *O Demônio Familiar* demonstra os prejuízos à moral familiar ocasionados pelos escravos domésticos – um “abolicionismo ao contrário”, cujo objetivo é livrar o senhor branco e sua família dessas influências negativas. No parecer de Flávio Aguiar, o drama *Mãe*, de Alencar, “é, sem dúvida, o drama da escravidão, mas atenuado pela boa fé conservadora de quem deseja superar uma instituição condenada, do ponto de vista ético, e ao mesmo tempo redimir a

sociedade nacional, tal como estava arquitetada” (*A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*, p.170).

No núcleo da família patriarcal está o conceito de honra que estabelece a sujeição da mulher ao homem. De início, a mulher é propriedade do pai, que dela dispõe como melhor entende, inclusive escolhendo o marido por conveniência (econômica). A mulher passa, então, a ser propriedade do marido, a quem deve obedecer cegamente. Pelos rígidos códigos patriarcais, qualquer desliz da mulher macula a honra da família e deve ser punido. O exemplo que Gonçalves Dias buscou no século XVI, com *Leonor de Mendonça*, era ainda de grande atualidade no século XIX brasileiro. Em decorrência, qualquer tema desenvolvido no drama convergia para essa questão nuclear. Dramaturgos como Gonçalves de Magalhães e José de Alencar assumiram a postura de educadores a serviço da ideologia patriarcal e suas obras foram, de certo modo, modelos para dramaturgos menores na feitura de bombásticos melodramas.

Em tais obras, a crítica à estrutura social inexistia. Realizava-se a crítica comportamental, para fustigar aqueles que por temperamento, vício ou necessidade ultrapassassem os limites convencionados e permitidos pela moral patriarcal. Essa ausência de reflexão crítica sobre a realidade e a impossibilidade de buscar as causas mais profundas das pretensas distorções comportamentais anulavam as tentativas da criação do drama romântico, cuja crítica social é imperativa, e mais ainda o drama realista com seus questionamentos sobre a moral burguesa. O problema que se colocava aos nossos autores era o de estabelecer a moral burguesa na sociedade e não questioná-la. De modo que, até por imposição ideológica, ao tentarem o Realismo, recorriam às águas turvas do melodrama – gênero que nasceu da necessidade de consolidar a moral burguesa.

Aqueles que transgrediam as convenções eram punidos com a proibição da obra no palco. Mesmo o conservador José de Alencar avançou os limites com *As Asas de Um Anjo*, onde, por inspiração de *A Dama das Camélias*, de Dumas Filho, tentou abordar a possibilidade de recuperação social e moral de uma prostituta: a peça estreou, mas foi retirada de cartaz pela polícia.

O castigo do riso

Às tentativas de criação do drama – que emperravam e davam voltas sobre o próprio eixo, graças ao propósito doutrinador e à ausência de reflexão crítica dos autores – fazia contraponto a comédia. É provável que o menosprezo da intelectualidade (responsável pela censura tanto oficial quanto oficiosa) à comédia de costumes tenha se convertido em liberdade de criação para os comediógrafos. Neste compasso, a esfuziante obra de Martins Pena (1815-1848) abriu a mais promissora saga dessa dramaturgia emergente. -

As mazelas sociais, os vícios do patriarcalismo, a escravidão, o recrutamento militar, a devoção do homem colonizado às modas estrangeiras e aos próprios estrangeiros, as jogadas financeiras, tudo fornecia elementos a Martins Pena para satirizar a sociedade e compor o mais vivo e significativo retrato sociológico que nos resta dessa época. Os valores burgueses temperados pela ideologia patriarcal, que os autores tentavam imprimir nos dramas, de modo idealístico, eram retratados por Martins Pena tal qual se manifestavam na prática social. Um viés crítico revelando atitudes de rebeldia de jovens e mulheres em face ao autoritarismo, com seu repertório de preconceitos e elogio à hipocrisia, que deles exigia a subserviência, o sacrifício dos

sonhos de realização pessoal em nome da conveniência e do asfixiante conceito de *honra*. Ao abordar esses temas em suas deliciosas peças, que a todo momento invadiam o território da farsa, Martins Pena cumpria o ideal da comédia: castigar os vícios da sociedade através do riso.

Um dos capítulos mais significantes da obra de Martins Pena é a farsa *Ciúmes de Um Pedestre ou O Terrível Capitão do Mato* (1846), onde junta os temas da escravidão e da repressão às mulheres pelo pai e/ou marido numa base de melodrama, fazendo virulenta sátira à falsa moral que sustentava a ética então vigente. É interessante notar a argúcia de Martins Pena ao recorrer a códigos do melodrama, veículo de difusão da ideologia patriarcalista, para fulminar a mesma ideologia através da sátira.

Com tão vigoroso início, a comédia de costumes floresceu. É verdade que sua função de crítica das estruturas sociais se rarefaz na comédia de José de Alencar, que se colocava a serviço do pensamento oficial. Mesmo o irreverente França Júnior não conseguiu recuperar o vigor com que a comédia apareceu e que era devido ao incomum talento de Martins Pena. Mas o fato é que, ao terminar o século XIX, a comédia brasileira estava já consolidada: criara uma tradição.

O drama permaneceu raquítico e indeciso. Se a análise do repertório do século XIX for feita com vistas à obra que permanece e ao estilo literário, restará apenas *Leonor de Mendonça* (que, aliás, não foi encenada nesse século). Mas, se concebermos o teatro como um organismo vivo, de buscas que resultam numa infinidade de erros para uns poucos acertos; se o entendermos como registro das correntes de pensamento que evoluem no seio da sociedade e se manifestam no palco, é impossível negar a importância de todas as tentativas, mesmo frustradas, na formação da

base sobre a qual se ergueria a nossa literatura dramática moderna. De modo torto e contraditório, estava criada outra tradição teatral no fim do século passado: a do melodrama brasileiro.

Buscando a identidade

De todas as artes, o teatro é a mais social. Ou melhor, o teatro é o sismógrafo da sociedade da qual brota para exteriorizar as perspectivas, os anseios, as crenças inerentes à experiência coletiva. Impossível desvincular o teatro, em todos os seus aspectos, do estádio histórico da sociedade que o produz. A prática cênica do século passado revela o esforço do homem brasileiro por romper com a tutela de Portugal: a partir de João Caetano, atores nacionais tentavam furar o bloqueio das companhias portuguesas e adquirir autonomia, mas a influência portuguesa sobre a sociedade brasileira e respectivas expressões artísticas era ainda poderosa. No nível da dramaturgia, dava-se o mesmo: a maior influência era do teatro francês, mas via Portugal. Contudo, a literatura dramática do século XIX revela o esforço da nossa sociedade na constituição das suas estruturas básicas, saindo do limbo histórico, do colonialismo, para se firmar como nação. Tal a perspectiva indispensável para um possível entendimento da dramaturgia brasileira no século da Independência.

Desponta na primeira década do presente século, na literatura, um movimento em busca da identidade nacional, cujos marcos são *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Canaã*, de Graça Aranha. Movimento que prossegue na fase imediatamente anterior à Guerra com *O Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *Urupês*, de

Monteiro Lobato, para se tornar busca coletiva nos anos da Guerra e nos seguintes, culminando em 1922 com a realização da Semana de Arte Moderna. Não por acaso, é neste período que no teatro ganha corpo o processo de nacionalização.

De início, o processo estava praticamente restrito ao trabalho de Artur de Azevedo. Nos anos 10, Eduardo Victorino, ensaiador e empresário português há muito aqui radicado, já falava de “teatro brasileiro”, destacando na sua companhia atores da terra. E Coelho Neto criou a Escola Dramática Municipal, no Rio de Janeiro, com a preocupação de preparar os atores que dariam realidade a essa utopia que era o teatro nacional.

Durante a Guerra, com as dificuldades colocadas à travessia do Atlântico, escassearam as visitas de companhias dramáticas estrangeiras (sobretudo portuguesas), abrindo espaço para o surgimento de empresas brasileiras. A Companhia Leopoldo Fróes e a Companhia Dramática Nacional, de Gomes Cardim e Itália Fausta, lideravam o panorama teatral em que proliferavam empresas capitaneadas por atores brasileiros. Em 1921, o movimento do Trianon, organizado pelos comediógrafos Oduvaldo Viana e Viriato Correia em sociedade com o empresário Nicola Viggiani e a atriz Abigail Maia, além de só admitir textos nacionais e atores brasileiros, ou que aqui tivessem iniciado a carreira, dava outro importante passo: o de impor à cena a prosódia brasileira. Começava a ruir o último elo que subordinava nossa cultura dramática a Portugal: o sotaque lusitano, que era uma espécie de língua oficial em nossos palcos.

Evidentemente o processo de nacionalização seria lento, só se resolvendo nos anos 40, com a modernização cênica. Coisa normal em nossa cultura: nacionalização e modernização formaram o par dialético no desenvolvimento

artístico. O próprio movimento modernista, antes de ser um pronunciamento puramente estético, formal, foi decididamente nacionalista.

Neste período entre as duas guerras, dentro da busca coletiva de identidade nacional e de soluções para os graves problemas nacionais (lembrar o quadro completo do período, que inclui o Levante do Forte de Copacabana, o Tenentismo, a Fundação do PCB, a Revolução de 30, o Movimento Constitucionalista, a ALN, a Intentona Comunista, o Estado Novo), o teatro nacional começa a tomar forma, a deslindar suas estruturas, a se destacar do limbo, a formar uma consciência crítica – como, de resto, ocorria com a sociedade brasileira. O que até então dera-se tumultuada e caoticamente passa a se organizar, lentamente, tanto no sentido da manifestação cênica quanto em termos da dramaturgia.

O aparecimento do Teatro do Estudante (1938) e de Os Comediantes (1940), assim como dos muitos grupos estudantis e amadores que concretizariam a virada modernizadora nos anos 40, foi possível graças ao longo período de preparação e de pesquisas, cujos produtos estéticos podiam não vingar, mas semeavam idéias e questionamentos, indicavam caminhos. O mesmo se dava na dramaturgia.

Ataques à fortaleza patriarcal

A literatura dramática do após-guerra apresenta um aspecto curioso: a comédia de costumes abdica das prerrogativas críticas que a geraram (Martins Pena) em favor de um nacionalismo ufanista, de louvação pura e simples à nossa terra e à nossa gente; ao passo que o drama (mais precisamente, melodrama) abandona a pregação dogmática

dos preceitos morais patriarcalistas, voltando-se contra esses preceitos. A família patriarcal passa a ser o alvo de melodramaturgos, que denunciam a hipocrisia e a falsa moral como a grande *doença* da sociedade brasileira.

Roberto Gomes (1882-1922) foi educado em Paris, onde viveu de 1890 a 1897. Sua obra dramática – de acentuada conotação simbolista – está mais próxima da França do que do Brasil. No entanto, como observa Marta Morais da Costa em estudo sobre o autor, com *A Casa Fechada* (1919) e *Inocência* (adaptação do romance de Taunay, que foi à cena em 1921) Roberto Gomes indica notável mudança em seu teatro: “Embora formalmente diferentes, as duas peças apontam para uma nova escolha do autor: o predomínio do nacional sobre a influência das idéias dramáticas estrangeiras”. (“Cena, Pequenas Sobras Frágeis”, em *Teatro de Roberto Gomes*, p.47).

Tal escolha é compreensível face ao bravo nacionalismo que acometeu nossas artes no após-guerra. Mas Roberto Gomes, com *A Casa Fechada*, fez mais do que uma tentativa de “nacionalizar” seus temas *penumbristas*: partiu para o retrato crítico da preconceituosa sociedade brasileira, realizando-o em cores realistas como antes dramaturgo algum conseguira.

Toda a ação transcorre na calçada frente à agência do Correio de uma cidadezinha interiorana. Ali, juntam-se pessoas para observar a casa fechada e comentar os acontecimentos da noite anterior. Aos poucos, através dos relatos dos vizinhos, vai-se delineando o drama de Maria das Dores, que o marido surpreendera, nessa noite, com o amante. O rapaz fugiu pela janela, sendo visto por uma ocasional testemunha, que não o reconheceu. A mesma testemunha, espionando pela janela, vê Matias, o marido, espancar a mulher com o chicote, respingando sangue nas paredes. O

marido indagava o nome do amante e se desesperava com a negativa da mulher em dizê-lo.

Enquanto observam a casa, durante todo o dia, à espera da saída de Maria das Dores (que, expulsa pelo marido, partirá no trem das sete horas), aquelas pessoas vão evidenciando ressentimentos primitivos que a moral social reprime e que a transgressão da adúltera traz à tona. Vai se formando a histeria coletiva, uma atmosfera propícia ao linchamento – não apenas o linchamento moral, que efetivamente se dá ao longo do dia, mas físico, que se dá, simbolicamente, com a narrativa do Pescador sobre um caso de adultério ocorrido no sertão de Minas, em que o marido amarrou o amante da mulher na cama e a obrigou a feri-lo com ferro em brasa a noite toda, cegando-o e matando-o pela manhã, depois do que mata também a mulher. A narrativa, com requintes sádicos, excita aquela pequena multidão e a transforma num só corpo e numa só alma.

Tratando da psicologia da multidão no plano dramático, Roberto Gomes dá um passo importante rumo ao território em que se desenvolveria o melodrama brasileiro moderno, cuja expressão máxima é Nelson Rodrigues: o inconsciente coletivo.

Mas, quando *A Casa Fechada* foi escrita (só seria encenada muito mais tarde, em 1953), já havia estreado o autor que levou o melodrama brasileiro a situações-limite: Renato Vianna (1894-1953).

Muito prestigiado pela intelectualidade do seu tempo, Renato Vianna despontou como revolucionador da dramaturgia brasileira. Afirma Brício de Abreu que certa vez Roberto Gomes lhe teria dito: “Renato Vianna, rapaz, pode crer, será o autor que ficará na história do teatro brasileiro. É muito maior do que o meio, para ser aceito e compreendido agora. Só o futuro lhe fará justiça” (*Esses*

Populares Tão Desconhecidos, p.227). Escritores como Gilberto Amado e Coelho Neto aplaudiram o jovem autor dramático em artigos jornalísticos; o maestro Villa-Lobos por duas vezes foi seu parceiro: em 1919, escrevendo a ópera *Zoé* sobre libreto de Renato Vianna, e em 1922, compondo a música para *A Última Encarnação do Fausto*, peça que marcou o início da batalha de Renato Vianna pela modernização cênica do teatro brasileiro. No entanto, e a despeito de o autor ter sido por duas décadas a mais polêmica figura do nosso teatro, a profecia de Roberto Gomes não se cumpriu: o futuro não lhe fez justiça; pelo contrário, sua obra caiu no esquecimento.

Para a sensibilidade atual, os textos de Renato Vianna são dramalhões inaceitáveis, cheios de discursos morais que tornam o diálogo falso, artificial, incômodo. Mas, para o estudo da evolução da dramaturgia brasileira, parecem-me fundamentais. Primeiro porque, ao contrário de autores como Domingos de Magalhães e José de Alencar, que incorriam no melodrama tentando o drama romântico ou o realista, o objetivo de Renato era o próprio melodrama. E ao realizá-lo convictamente, ao longo do tempo e de duas dezenas de peças, saturou e purgou nossa dramaturgia com variações melodramatúrgicas, desde a forma clássica até o teatro de tese, abrindo perspectivas para a modernização do gênero. Segundo, pela tentativa de inserir nessa forma arcaica preceitos da psicologia freudiana, enquanto criticava a sociedade patriarcal brasileira, fazendo aflorar embrionariamente situações dramáticas que Nelson Rodrigues retomaria e levaria ao plano da grande poesia.

Renato Vianna fez, basicamente, teatro de tese, usando e abusando de elementos melodramáticos, tanto na tipologia quanto nas peripécias. As questões centrais da sua obra dizem respeito a deformações sociais e comportamen-

tais geradas pelo sistema ético e ideológico do patriarcalismo, que se construiu sobre a plataforma escravocrata. As tramas ocorrem preferencialmente nos ambientes da alta burguesia e a estrutura social apresenta-se em três camadas distintas: no primeiro plano, objeto da crítica do autor, está a classe dominante; ligada a ela, uma classe média composta de cavadores e escroques; no fim da linha, quase invisível nas peças, o proletariado.

Na comédia *Luciano, o Encantador* (1921), montada por Leopoldo Fróes, aparece um criado “maximalista” pregando a “revolução” que exterminará as classes exploradoras – ou seja, tanto a que detém o capital quanto a outra, de cavadores, que a orbita. Aliás, a peça é uma vitrina de parasitas sociais, incluindo na categoria o personagem-título que, de certa maneira, é um antecessor de Dorothy Dalton, crítico teatral apresentado por Nelson Rodrigues em *Viúva, porém Honesta*. Mas a tese defendida por Renato Vianna diz respeito ao divórcio, chegando à sarcástica conclusão de que, na impossibilidade do divórcio, é legítimo o adultério.

Este tema, na verdade, é um dos principais na sua dramaturgia. Visa combater tanto o casamento por conveniência, no qual a mulher aparece como mercadoria de troca, quanto o estigma do até que a morte os separe mesmo que acabe o amor e, com ele, o respeito mútuo.

A primeira peça de Renato Vianna, *Na Voragem* (1918), montada por Itália Fausta, mostra os desastres do casamento por conveniência, ainda mais quando temperado pelo obsessivo conceito de honra: a heroína, Gaby, consumida de paixão pelo cunhado, mata-o. É a sua maneira de eliminar o problema e preservar a honra.

O conceito de honra, porém, é um artifício dessa sociedade hipócrita e se altera segundo a conveniência daqueles que detêm o poder. É o que se explicita no final de

*Os Fantasma*s (1920), peça também representada por Itália Fausta. O jovem deputado Oswaldo Croucy teme ver destruída a sua carreira política pela revelação de um crime de Maria-Augusta, sua mãe. É quando o padre Thomas, na função de *raisonneur*, o acalma: “A tua honra, essa que te apavora, está intacta. [...] Tu, ainda que fores um bandido ou um filho espúrio, continuarias para a sociedade o sr. Oswaldo Croucy, porque tens uma fortuna e és hoje um deputado. Todos se curvarão à tua passagem. Todas as homenagens te cercarão. Serás honrado ainda que roubes... Sossega o teu espírito. A honra é uma convenção dos mais fortes, entre os quais estás. Tu és, pois, a honra!” (*Os Fantasma*s, 3º ato, p. s/n).

Uma carta revela o crime de Maria-Augusta: aos doze anos de idade, quando brincava com um homem em um pomar, foi violentada. Lidando de forma rudimentar com princípios freudianos, Renato Vianna propõe que, sendo a realidade maior do que suas forças, Maria-Augusta defendeu-se atirando a lembrança dessa violência para o inconsciente. O filho, no entanto, acusa-a de ter se prostituído ainda menina, ter mentido para o homem com quem se casou (a essa altura já falecido) e ter edificado a vida familiar sobre tal mentira. Implícito na reação passional de Oswaldo está um tema que mais tarde Renato Vianna traria à superfície, timidamente, e que Nelson Rodrigues engrandeceria: o do incesto como importante componente da trama doméstica na família patriarcal.

A honra seria o disfarce de um sentimento turvo, inconfessável. A idéia é de que nesse contexto machista as relações familiares estão intimamente ligadas à posse. Tanto à posse no sentido da economia (propriedades, bens de capital) quanto sexual.

O tema vem à superfície em *Sexo* (1934) e é verbalizado pelo dr. Calazans num diálogo com César: “Fala por você, e sem que você mesmo tenha consciência disso, o senhor e o rival! Da sua mulher e da sua própria filha...” (*Sexo*, p.72). Marido e pai autoritário, defensor da moral e da honra em casa, César freqüenta cabarés e tem amantes. Um tipo de conduta hipócrita de chefe de família que se repete muitas vezes no repertório melodramático do período. Enfrenta, no momento, um duplo golpe: sua mulher confessou ser amante do namorado da sua filha; e esta fugiu de casa com o rapaz. Acusa Calazans de ter acobertado o adultério da esposa e protegido o namoro da filha. Mas também Carlos, filho de César, anda desesperado com a fuga da irmã. Tentou demovê-la daquele namoro e, quando ela afirmou estar amando sinceramente o rapaz, disse-lhe: “E estás disposta a trocar esse amor pelo meu?” (*Sexo*, p.19). Por fim, sentindo-se traído no amor, mas escudado pelo argumento da defesa da honra, Carlos mata a tiros o rival.

Sexo e dinheiro

Nos anos 30, o artisticamente raquítico melodrama brasileiro continuava com intenções pedagógicas, mas posicionando-se do outro lado da trincheira ideológica que marcou o seu nascimento, um século antes. Se, de início, atuou no sentido de programar o sistema ético do patriarcalismo, agora combate os vícios gerados pelo mesmo sistema, que confina as pessoas nas masmorras dos preconceitos e consolida a hipocrisia como norma das relações sociais.

Renato Vianna tentou abordar os preconceitos e a hipocrisia por enfoques psicológicos, arriscando compor melodramas à luz da doutrina de Freud; por seu lado, Joracy

Camargo (1898-1973) o fez pelo viés econômico, numa fugaz e desbotada abordagem marxista.

Em *O Bobo do Rei* (1931), Joracy Camargo fala da exploração do homem pelo homem colocando em cena um favelado cuja função é fazer rir um magnata. Já em *Deus lhe Pague...* (1933) coloca em cena um operário que tem seu invento (miraculosa e não definida máquina) roubado pelo patrão. Tentando recuperar o projeto, é preso como assaltante. Depois de cumprir pena de seis anos, o operário decide cobrar da sociedade o que lhe é de direito tornando-se mendigo. Com a mendicância, explorando a “consciência culpada” da burguesia, vira milionário. E filósofo. As questões marxistas são apenas esboçadas no diálogo (permanecendo ausentes da ação) em terríveis reduções do materialismo histórico, da dialética e da luta de classes. Mesmo assim, a peça foi aclamada pelos comunistas brasileiros – e também aclamada pela intelectualidade, pela burguesia, por todo mundo, constituindo um dos maiores sucessos da história do nosso teatro. *Anastácio* (1936) aborda o mundo das finanças, onde, do ponto de vista do autor, honestidade e sentimentos humanitários não têm lugar. Narra a história de um rapaz que herda um grande banco e, em vez de explorar, dedica-se a ajudar. Por conta disso, perde toda a fortuna, a mulher, os amigos, vê a irmã se prostituir, etc.

A melodramaturgia de Renato Vianna e de Joracy Camargo refletem as preocupações da sociedade brasileira dos anos 20 e 30. A maneira superficial, sentimentalista, como eram os temas enfocados no teatro correspondia à maneira como eram tratados na sociedade, provável razão do impacto e do sucesso dessas obras naquele tempo. Nelas percebe-se que as influências vindas de fora, como a revolução comportamental acionada pelos meios de comunicação

de massa – especialmente o cinema e o rádio – encontrava formidável resistência comandada pela consciência patriarcal-conservadora. E as transformações internas, determinadas pela dinâmica da História, enfrentavam as mesmas resistências. De modo que o conjunto dessa produção compõe o retrato de uma sociedade enferma, atrelada a códigos éticos superados que criam obstáculos às saídas procuradas para seus impasses morais e econômicos.

O Rei da Vela, de Oswald de Andrade (1890-1954), sintetiza criticamente esse panorama. Escrita em 1933, a peça seria representada apenas em 1967, portanto nenhuma influência pode lhe ser creditada sobre o teatro do período. Mas catalisou a problemática do melodrama existente e virou a mesa subordinando, sem nenhum pudor, a moral sexual à moral econômica. “Dinheiro e sexualidade”, observou Décio de Almeida Prado, “são os dois pólos entre os quais se debatem todas as personagens de *O Rei da Vela*” (“O Teatro”, em *O Modernismo*, p.145). Entre esses pólos debateram-se os autores representativos da época. Apenas Oswald de Andrade conseguia ver com mais clareza os problemas, resolvendo-os no plano dramático com mais arte e estilo.

Os novos rumos

A questão do estilo, por sinal, é uma preocupação evidente nos últimos anos da década de 30, quando o movimento pela renovação cênica ganhou corpo. Surge, então, uma autora que tenta conduzir o melodrama ao território do realismo psicológico: Maria Jacintha (1910-1994).

Nas suas primeiras peças, Maria Jacintha retoma o discurso crítico visando à hipocrisia e aos preconceitos do

patriarcalismo. Em *Conflito* (1939) põe em cena uma jovem brasileira, educada nos Estados Unidos, que fica órfã e é obrigada a viver com os tios, no Rio de Janeiro. Há o choque cultural, de que a autora se serve para demonstrar a visão arcaica da nossa sociedade em face de culturas mais evoluídas, modernas. Os ingredientes dramáticos são os mesmos que aparecem em peças de Renato Vianna: a mulher tratada como mercadoria, sem qualquer direito; a gravidez que causará a desonra; o austero pai de família que, fora de casa, é um libertino; etc. A diferença é que Renato Vianna tentava aplicar conceitos psicanalíticos a um gênero incompatível (o melodrama), enquanto Maria Jacintha tenta o realismo psicológico com elementos do melodrama. Embora as peças de Maria Jacintha apresentem qualidade literária mais apurada, dramaturgicamente não se solucionam.

Se, na perspectiva atual, todo esse repertório melodramático não mais se aproveita, por ultrapassado e/ou subliterário, para o estudo da evolução da dramaturgia brasileira ele é essencial. Constitui a longa pesquisa, tanto no âmbito temático quanto no formal (se é que se pode desvincular uma coisa da outra), visando a criação de uma literatura dramática que represente o homem brasileiro e discuta os seus problemas sociais, existenciais, espirituais. Por desvios, por equívocos, por desvalias caminharam esses autores, escrevendo e fazendo representar suas obras – única maneira de estabelecer o diálogo do teatro com a sociedade que o gera e o justifica, à qual deve servir. Assim preparou-se o terreno onde floresceria a grande obra de Nelson Rodrigues, que deu novos significados estéticos ao melodrama brasileiro, modernizando-o definitivamente.

Paralelamente à criação dramática de Nelson Rodrigues, o melodrama brasileiro, nos moldes antigos, pre-

servou-se nos anos 50 (quando o realismo psicológico triunfava na cena e formava uma nova dramaturgia) através de autores como Pedro Bloch (1914) e Abílio Pereira de Almeida (1906-1982), com expressivo sucesso de público e total menosprezo da crítica. A partir dos anos 60, o melodrama se transferiu para as telenovelas, onde habita até hoje sob a capa de um falso naturalismo.

Por outro lado, a ojeriza criada em relação ao melodrama e as restrições que se faziam ao teatro de Nelson Rodrigues, até por volta de 1980, impediram que as extraordinárias inovações efetivadas por Nelson desembocassem numa nova corrente estética baseada no melodrama. Atualmente, todavia, dramaturgos e criadores cênicos como Carlos Alberto Soffredini, Alcides Nogueira e Enrique Diaz se debruçam sobre o melodrama e a tradição do gênero no Brasil, investigando novos modos dramáticos e, conseqüentemente, formas estéticas.

Arquétipos urbanos

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

Observa Sábato Magaldi que “a intuição ficcional levou Nelson Rodrigues a pintar, permanentemente, a frustração feminina, conseqüência da sociedade machista brasileira” (*Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações*, p.25). E, mais adiante: “Insisti na narrativa da frustração feminina, porque ela acompanha, sistematicamente, o destino da mulher, numa sociedade comandada pelo homem. Em regra, as mulheres rodrigueanas não se constroem numa profissão.

Esse problema nem é cogitado no mundo patriarcal que instiga a imaginação do dramaturgo. Mas a frustração estende-se às personagens masculinas e passa a ser traço distintivo da natureza humana” (Idem, p.28). Trata-se, obviamente, do mesmo mundo patriarcal que instigou a imaginação de dramaturgos anteriores. Especialmente a de Renato Vianna.

Com *Álbum de Família* (1946), a questão timidamente abordada por Renato Vianna, do incesto na família patriarcal, é levada ao paroxismo, superando os limites históricos e geográficos de onde foi colhida; melhor ainda: tornando esses limites a plataforma para um mergulho abissal até a *família arcaica*, a família arquetípica, aquela simbolizada por deuses e heróis em todas as mitologias.

A estréia de Nelson Rodrigues deu-se com *A Mulher sem Pecado*, encenada pela Companhia Rodolfo Meyer em 1941. A peça, na mesma medida em que volta aos temas dos preconceitos e da hipocrisia sob o ângulo da vida familiar, revela nova maneira de ver e de pensar esses temas. Fala da obsessão de Olegário pela fidelidade da esposa, Lídia. Paralítico (falso paralítico, pois inventou a doença para testar a mulher), preso à cadeira de rodas, Olegário comanda a vida da esposa. Lê sua correspondência; paga ao motorista para espionar cada passo da mulher fora de casa; faz um dos empregados investigar o passado de Lídia; e a atormenta a cada momento com suspeitas, provocações, acusações.

Enquanto Renato Vianna abordava as distorções comportamentais visando ao exemplo moral, Nelson Rodrigues encontrou nas mesmas a pulsação dramática e a via propícia para ingressar nos misteriosos recônditos da alma humana. As tentativas de Renato no sentido de atualizar o melodrama através de conceitos freudianos (ou seja, da psicologia individual) frustraram-se. A essência mítica do melodrama não lhe permitia avanços. Além, é claro, de o

autor agrilhoar-se à visão do melodrama clássico, onde aflo-
rava o embate da burguesia contra a aristocracia. Suas peças
são permeadas desses valores antiquados, com uma falsa
nobreza (de título comprado) imitando os modelos do teatro
francês do século XIX. Por seu lado, graças a uma intuição
de gênio, Nelson Rodrigues atualizou o melodrama não ape-
nas na forma, na superfície, mas desde a base, desde a raiz
mítica.

A exemplo dos contos de fadas, o melodrama se
caracteriza pelo embate de forças primárias, latentes no
inconsciente coletivo. As tramas podem ser prosaicas, inte-
ressa apenas a maneira de conduzi-las buscando o patético
dos personagens e das situações. Ao contrário do realismo
psicológico, que “explica”, que racionaliza os fatos e as
emoções, o melodrama se sustenta no irracional, na exorbi-
tância, na transgressão. Não é a *razão* e sim o *instinto* que
preside a ação dos personagens. Não são “recalques” e
“traumas” que os movem, mas arquétipos.

Conforme Jung, o conceito de arquétipo encontra-se
em temas presentes nos mitos, nas fábulas, nos contos uni-
versais e também nas fantasias, nos sonhos, nas idéias deli-
rantes e nas ilusões dos indivíduos. “O arquétipo representa
essencialmente um conteúdo inconsciente, que ao consciên-
tizar-se e ser percebido muda de acordo com cada consciên-
cia individual em que surge” (*Arquetipos e Inconsciente
Coletivo*, p.11). “A imagem e o sentido são idênticos, e ao
formar-se a primeira, põe-se claro o segundo. A estrutura
não requer explicação alguma, ela representa o próprio sen-
tido” (Idem, p.148). “Os arquétipos aparecem na observação
e na experiência como **ordenadores** de representações. Isto
ocorre sempre de forma inconsciente e, portanto, só podem
ser reconhecidos a posteriori. Assimilam material represen-
tativo, que procede indiscutivelmente do mundo fenomê-

nico, e desse modo se tornam visíveis e **psíquicos**” (Idem, p.178).

Para que se dê a *representação* é necessário que o arquétipo (elemento espiritual) seja veiculado pelo seu oposto – o instinto – dentro de um quadro favorável à sua manifestação. Diz Jung que “o instinto e o **modus arcaico** coincidem no conceito biológico de **padrão de conduta**”, não existindo “instintos amorfos”, tendo “cada instinto um padrão de sua situação”, realizando-se de acordo “com uma imagem que possui propriedades físicas”. Exemplifica com o “instinto da formiga cortadora, que se realiza em concórdia com a imagem da árvore, da folha, do corte, do transporte e do pequeno jardim. Se uma dessas condições falta, o instinto não funciona, pois ele não pode existir sem um padrão total, sem uma imagem” (Idem, p.145).

O *modus arcaico* impera na poética rodrigueana. As frases lapidares que caracterizam seu diálogo e as situações insólitas das tramas constituem representações arquetípicas. O erotismo dos seus personagens os torna essencialmente *instintos*, condutores de arquétipos – são antes “entidades dramáticas” do que personagens. O cenário social em que se movem fornece o *padrão total* para a emergência arquetípica. Isto não é produto de um planejamento consciente do poeta: é inerente à sua percepção de mundo.

Muito significativa a confissão de Nelson Rodrigues de que pretendia escrever uma comédia de costumes “para ganhar dinheiro”. Com esse objetivo começou a escrever *A Mulher sem Pecado*, mas a obra tomou rumos inesperados e, certamente, indicou ao poeta horizontes inéditos do teatro, que estavam “dentro” dele, que eram inerentes à sua mundividência.

Em *A Mulher sem Pecado* as emanções arquetípicas irrompem do princípio ao fim e são o combustível da ação

dramática. Tais emanções se apresentam em falas onde a conexão com o pensamento arcaico é representada sob a forma de uma lógica cotidiana radical. Tentou, com *Vestido de Noiva*, a composição dramática baseada na psicologia freudiana, individual, mas o desenvolvimento da peça extrapolava a moldura, submergia no inconsciente coletivo. Na fase seguinte, que começa com *Álbum de Família*, abandonou-se e deixou fluir, sem pudor nem censura, sua intuição dramática dos conteúdos arquetípicos da experiência social brasileira.

Desse modo, tratou no âmbito mítico, que é o território adequado ao gênero, temas e situações anteriormente tratados por outros, modernizando o melodrama brasileiro e projetando-o ao futuro. Na sua obra passeiam os “arquetípos urbanos”, expressando uma civilização sempre às voltas com situações-limite, perplexa ante a fatalidade e os mistérios da experiência humana; amarrada a estratos primários da espécie, que a fundem à terra (metáfora brilhantemente materializada com o “posseio” Nonô, do *Álbum de Família*), enquanto ela, essa civilização, busca desesperadamente a transcendência, o vôo cósmico.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Tavares Editor, 1963.
- AGUIAR, Flávio de. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.
- ALENCAR, José de. *Teatro completo de José de Alencar*. 2v. Rio de Janeiro: MEC/FUNARTE/SNT, 1980.

- ÁVILA, Affonso. (org.) *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CASTRO, Ruy. *O anjo pornográfico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- DIAS, Antônio Gonçalves. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: SNT, 1979.
- GOMES, Roberto. *O teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.
- JUNG, C. G. *Arquetipos e inconsciente colectivo (Von den wurzeln des bewusstseins)*. trad. Miguel Muamís. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1987.
- MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. *Tragédias*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1865.
- MARTINS PENA, L. C. *Comédias*. Rio de Janeiro: MEC/NL, 1956.
- RODRIGUES, Nelson. *A menina sem estrela*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- _____. *Teatro completo*. 4v. (org. e introdução de Sábato Magaldi). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- VIANNA, Renato. *Fogueiras da carne* (reconstituição de *Na voragem*) e *A última conquista*. Rio de Janeiro: A Noite, 1957.
- _____. *Luciano, o encantador*. Manuscrito (1921), Arquivo Nacional.
- _____. *Os fantasmas*. Manuscrito (1920), Arquivo Nacional.
- _____. *Sexo e Deus*. Rio de Janeiro: A Noite, 1954.