

FIGURAÇÕES DA MARGEM: Algumas Anotações sobre o Texto de Nelson Rodrigues

Berta Waldman
UNICAMP

*"Se Deus não existe, tudo é permitido."
(Dostoievski)*

*"...no momento o ser humano está de quatro."
(Nelson Rodrigues)*

1. Nelson Rodrigues é um autor que suscita paixões. Os leitores e espectadores ou gostam ou não gostam de suas peças e textos, e a crítica acompanha esse movimento binário de adesão ou recusa. Para além dessa oscilação, entretanto, é preciso avaliar que o texto de Nelson Rodrigues já criou escola no Brasil. Escritores tão diferentes entre si como o são o contista Dalton Trevisan e o dramaturgo Plínio Marcos podem ser lidos e pensados a partir do referencial rodrigueano que, aliás, é poderoso e encontra adeptos em diferentes setores da produção criativa nacional.

Embora pretendesse que seu teatro fosse uma meditação sobre o amor e a morte, os temas que Nelson Rodrigues

abarcou foram mais amplos: a existência como aventura apocalíptica, o dinheiro corrupto, o poder demoníaco da imprensa, o incesto, a frustração, a loucura, a falta de auto-estima, a culpa, a necessidade de punição, tudo isso mergulhado numa *overdose* trágica que chega a ser um cacoete do autor.

Na composição da estética rodrigueana, o primeiro dado a se considerar é o seu *realismo*. Nelson Rodrigues é paradoxalmente um “realista” que abomina o real. O apego a aspectos repulsivos e escatológicos do ser humano representados de modo paroxístico, e a organização de situações modelares que se repetem ao longo de seus textos dão a impressão de um autor que não olha para fora, e que se deixa mover por uma pré-ciência, uma sabedoria anterior que o autor projeta na visão da existência, e disso resultariam as repetições que configuram suas obsessões.

A favor dessa hipótese que nega o realismo estão as repetidas manifestações do autor de grande desprezo pelos fatos reais, tendo ele inclusive cunhado, entre tantas outras, a expressão “os idiotas da objetividade”, na série de crônicas *A Vida Como Ela É...* aplicada primeiro aos *copy desks* que estavam sendo implantados no *Diário Carioca*, e que tinham a função de “limpar” os textos, atribuindo-lhes objetividade. O uso da expressão é, em seguida, ampliado, aparecendo em diferentes contextos.

É curioso observar, entretanto, que, se, de um lado, há o desprezo de Nelson Rodrigues pelos fatos, a realidade irrompe forte em seu texto, por uma via transversa, *no corpo da linguagem*. Em seus diálogos identificam-se os falantes da zona norte, dos subúrbios, da classe média, e na linguagem transitam os mitos, o desejo, os anseios do homem carioca.

Em entrevista¹ afirma o autor:

Acontece que morando no Rio de Janeiro, por um hábito auditivo, assimilei a linguagem carioca, mas a essência de minhas peças nada tem a ver com a Zona Norte ou Zona Sul. E considero uma injustiça crítica, negra e abominável, pela qual o seu autor vai responder no Juízo Final, confinar o meu teatro à Zona Norte. Porque nisso está-se levando em conta aspectos meramente superficiais, negligenciando a variedade de elementos psicológicos, poéticos, dramáticos, que, a meu ver, em que pese a minha suspeição, estão inseridos nas minhas peças.

Em outra passagem da mesma entrevista², afirma o autor com respeito à sua peça **Boca de Ouro**:

Fora a sua linguagem especificamente carioca, é uma história rigorosamente universal, cuja linguagem uma vez transposta teria interesse em Hongue Congue, Cingapura. Talvez a fonte grega esteja jorrando mesmo na mais carioca das minhas peças.

A pretensão do autor, como se vê, é que suas peças sejam lidas como universais, já que, para ele, estão na sua base o modelo da tragédia. Mas, se é verdade que é esse seu modelo, ele organiza-se esteticamente numa linguagem especialmente carioca, e não é possível, como propõe o autor, ignorar esse dado, pois vazada em outra linguagem, outra seria a peça. Assim, contrariamente à posição do autor, de natureza essencialista e que, de certo modo, parece rene-

¹ "Nelson Rodrigues: um debate". *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, n.35, p.50, mai./jun. 1996.

² Id. ibid., p.46.

gar a História, a enraizada particularização de muitas de suas peças (por exemplo, *Boca de Ouro*) é que lhes dá uma abrangência universal.

Décio de Almeida Prado observou, em sua análise de *Vestido de Noiva*³, que a peça se assenta sobre dois pilares: um de natureza unicamente teatral, o de contar uma história de maneira a nos manter presos ao seu desenrolar, e outro, relacionado ao desvendamento de um certo mundo obscuro, de sentimentos inconfessados, que nem por ser menos nobre deixa de representar um dos aspectos essenciais da personalidade humana. Essas duas linhas mestiças seriam desenvolvidas na obra posterior de NR, calçadas na tentativa de livrar as peças do realismo, isto é, da realidade como ponto obrigatório de reparo. Por isso, as peças não temem o fictício nem o arbitrário, desejando valer não pelo que dizem mas pelo que são dramaticamente. Neste sentido, a meta do autor seria o teatro puro, isto é, um teatro que não tivesse outro objeto a não ser a própria realidade do palco.

Por outro lado, a exploração desordenada e febril de tudo que há de turvo no homem não tem a contrapartida de uma explicação racional, psicológica. O autor limita-se a expor esse submundo à luz violenta do dia, carregando suas tintas até perder de vista qualquer senso de medida. Daí resulta o grotesco, o monstruoso, a perda de qualquer contacto com a realidade psicológica que lhe serviu de ponto de partida.

Endosso o ponto de vista do crítico de que há, de fato, uma tendência a romper o realismo nas peças de Nelson Rodrigues, mas isso não invalida o argumento de que, através de detalhes, e, fundamentalmente, da

³ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Ed. Martins, 1964. pp. 81 e segs.

linguagem, atualiza-se uma forma que nos devolve sempre à realidade social à qual pertencemos.

Observo, a propósito, que um elemento importante na conformação da linguagem através da qual as personagens se expressam provém do apoio na sublitteratura de que se alimentam (rádio, revistas, imprensa marrom, cinema, TV), de onde são também calçados os seus sonhos. Assim, essas linguagens feitas transitam da realidade para a literatura onde são ressignificadas, procedimento que se inscreve numa linhagem de tradição realista, mas que hoje chamaríamos de hiper-realista.

Não é só a apreensão do real através da linguagem que dá ao texto rodrigueano um contorno classe média carioca, mas também sua adesão ao mau-gosto, ao *kitsch*.

O pingüim de louça sobre a geladeira, o suor azedo da Gorda, as varizes nas pernas das mulheres, os negros e mulatas de ventas dilatadas, as expressões hiperbólicas de modo geral, são peças caras aos textos de NR. Se, em princípio, o kitsch é essencialmente democrático pois se refere à arte do aceitável, do que já não causa impacto⁴, em NR há o cultivo paroxístico do mau-gosto, que funciona como um soco no estômago do leitor/espectador.

O mau-gosto escancarado tem uma funcionalidade expressiva e entra como ingrediente na configuração da estética rodrigueana, que olha com desconfiança para as regras acadêmicas e para o texto propriamente erudito. O leitor e o público, por seu lado, deleitam-se com a fórmula do mau-gosto, o que também explica o sucesso da chanchada cinematográfica que se produz no Brasil, contemporaneamente ao teatro e à ficção de nosso autor.

⁴ MOLES, A. *O kitsch*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

A propósito, é esclarecedor o debate publicado na revista *Filme Cultura*⁵ sobre o texto de Paulo Emílio Salles Gomes *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*⁶, onde se observa que o cinema brasileiro, mesmo o considerado medíocre, altamente conservador ou reacionário, é um cinema que nos devolve sempre à realidade social à qual pertencemos. O problema não seria tanto saber se o filme de fulano é ou não é progressista, é ou não é bem feito, mas saber por que, através dele, somos devolvidos ao processo cultural. Essa seria, para Paulo Emílio, uma das possibilidades criadoras de nos voltarmos para o cinema brasileiro.

Transpondo essa moldura para o teatro de NR, deixo de lado a discussão de seu possível conservadorismo, (não que a questão não seja pertinente, mas ela não cabe nos limites dessa exposição), para relevar o fato de que seu texto continua a intrigar e a entreter a imaginação e o raciocínio dos leitores e espectadores, merecendo bem sucedidas reedições e encenações.

Se é complicado imaginar um processo de identificação de leitores/espectadores com as personagens rodrigueanas que vivem o incesto sem se angustiarem com a transgressão da lei, que assassinam e afogam os próprios filhos, que figuram instintos, paixões, e impulsos, que dão livre curso às fantasias do inconsciente, esse processo se torna mais plausível quando o registro é o do deboche, do mau-gosto, do grotesco, ou quando o autor mimetiza literariamente a ambigüidade da aparência do cumprimento das normas ético-políticas, burladas, no entanto, na prática da vida cotidiana. Sustentando os valores considerados eternos (o amor eterno e a imortalidade da alma são inques-

⁵ *Filme Cultura*, ano XIII, n. 35/36, Embrafilme, jul./ago./set. 1980.

⁶ GOMES, Paulo Emílio S. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". *Revista Argumento*, ano I, n.1, Paz e Terra, out.1973.

tionáveis), os conflitos das personagens são pouco matizados situando-se invariavelmente no nível do "bem" e do "mal", num esquadro melodramático que apresenta um forte apelo do ponto de vista da recepção. É por essa via que, creio eu, somos devolvidos ao processo cultural de que formamos parte.

Mas o que escapa desse esquadro – as paixões, o devaneio, o ímpeto –, aquilo sobre que não temos nenhum domínio e que, por isso mesmo, nos atemoriza e tentamos evitar, devolve-nos a nós mesmos, figurando-nos como divididos e inconciliáveis, dentro e fora da norma ao mesmo tempo.

Ao lado do "realismo" e do "kitsch", há exageros naturalistas nos detalhes e também no modo como a família (tema maior de NR) vai sendo conduzida compulsivamente à autodestruição e à destruição de tudo que a rodeia. A emergência de certas formas de excesso, como o grotesco, a hipérbole, o obsceno, inscrevem-se também numa clave melodramática responsável pela vazão do recalcado, fazendo surgir o "desagradável", epíteto que o autor confere ao seu teatro.

Há como que uma necessidade de dizer tudo, escancarar a intimidade em sua sordidez, pinçar as observações mais recônditas, na composição do "desagradável".

Considerem-se, ainda, os vínculos que o texto de NR estabelece com o gênero cômico: a presença de personagens miúdas, como o *contínuo*, de *Os Sete Gatinhos*; a construção de figuras obsessivas como o *ciumento*, a *prostituta*, a *mulher honesta*, escravizadas a um modelo de comportamento e ao mesmo tempo desprovidas de autoconhecimento, são características desse gênero, sem mencionar que o autor, de diferentes maneiras, provoca a graça e o riso tanto do leitor como do espectador.

Toda essa mescla, acrescida de um viés expressionista, forma um conjunto que – na falta de um nome – eu chamo de *estética cafajeste*, que, por sua vez, se completa no tom de deboche típico do autor.

Entra na liga desses componentes todos a massa da paródia mal trabalhada de que resulta um produto que soa como uma nota em falso.

Pode-se dizer que o texto de NR constrói-se num lugar limítrofe, no meio fio entre o sério e o cômico, entre o grave e o ridículo, lugar instável já que promove uma espécie de dialética de negação mútua, onde nem a seriedade nem a comicidade são absolutas, correndo-se o risco, ao se isolar um dos registros, de se cair na inverossimilhança.

É por isso que causa perplexidade à crítica, como também aos diretores de teatro e cinema, a escolha do tom "correto" para se encenar e entender o texto de NR. Qual o tom adequado para encenar *Álbum de Família*?: O equilíbrio majestático da tragédia ou o excesso derramado do *grand-guignol*? pergunta-se Sábato Magaldi.⁷ Como evitar o riso, diante de tantas mortes? E a peça *Dorotéia* que o autor classifica de "farsa irresponsável em três atos"? É, em verdade, farsa ou tragédia?

Em NR misturam-se o trágico e o cômico, o dramático e o humorístico, e essa mistura é procurada pelo autor. Por isso, em seus textos aparecem observações na boca das personagens, do tipo: "Já reparou que a grande dor é ridícula?"⁸ Ou: "Eu vi uma vez um rapaz que acabava de perder as duas mãos numa guilhotina de papel. Ele gritava

⁷ RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Org. e Introd. de S. Magaldi. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, v.4, 1989. Observação: Aproveito para apontar que muitos elementos elencados como competentes da "estética cafajeste" foram apresentados pela primeira vez nos estudos de Sábato Magaldi sobre o dramaturgo.

⁸ A fala é de Salim Simão, em "Anti-Nelson Rodrigues", *Teatro Completo* (org. e introd. de Sábato Magaldi), Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, v.1, 1981.

como se estivesse apenas imitando, apenas falsificando a dor da carne ferida."⁹

Ora, se a dor "verdadeira", uma vez radicalizada, desafina em farsa, é preciso buscar o registro que alcance criar o efeito de verossimilhança. Esse efeito, em NR, nasce justamente da impossibilidade de se detectar o tom de modo absoluto. Essa é uma das instâncias formais mais desconcertantes da obra do autor, porque nos dá a sensação de que estamos lendo no compasso errado, cantando a letra que não casa com a música, ensaiando entre o sustenido e o bemol um tom ao qual não se chega.

A verdade é que NR instrumentaliza a dissonância, tornando o negativo, ao mesmo tempo, algo fascinante, da mesma forma que ele perscruta um mistério no pecado, na transgressão aos tabus, no grotesco, no cruel, mostrando com um brilho fosforescente aquilo que se situa no avesso da norma.

2. O estudioso da obra de NR não pode omitir o fato de o autor ter desenvolvido simultaneamente textos de diferentes modalidades (teatro, crônica – de futebol inclusive –, romance, memorialismo) o que promoveu, com certeza, interferências na passagem de um a outro. Assim, as crônicas de *A Vida Como Ela É...* funcionaram como um laboratório de pesquisa para a construção de tipos que circulam daí para o teatro. Por outro lado, o gosto obsessivo e vertiginoso do autor por situações passionais limítrofes que inauguram o seu teatro, imprimindo-lhe uma forte marca, proliferam tanto no romance, quanto na crônica, onde não se estampa propriamente a imediatez do real.

⁹ Em "Toda Nudez Será Castigada", *Teatro Completo* (org. e introd. de Sábato Magaldi), Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, v.4, 1990, p.214.

Já a tinta carregada do melodrama, que emoldura o seu romance, tem livre trânsito para o teatro e a crônica. Por isso o interesse em se estudar a obra desse autor em seu conjunto, propósito que pretendo ensaiar nos limites dessa apresentação.

Embora NR tenha iniciado sua carreira autoral com o teatro, foi o romance assinado, em geral, com pseudônimos femininos (Suzana Flag, Myrna...) que lhe trouxe maior notoriedade, já que os 39 capítulos de seu primeiro folhetim – *Meu Destino É Pecar*¹⁰ – levantou a circulação de *O Jornal* que estava em baixa, de três para quase trinta mil exemplares. Estampado em livro, em 1944, de junho a outubro, sua venda foi de cinquenta mil exemplares. Calcula-se que as *Edições O Cruzeiro* venderam mais de trezentos mil exemplares de *Meu Destino É Pecar*, antes de cedê-lo em 1946 à editora Martins, de São Paulo, a qual tirou pelo menos 12 edições. Antes disso, o romance já se tornava novela de rádio nas emissoras “Associadas” e Suzana Flag transformara-se num nome nacional.

A questão que ressoa é por que o pseudônimo feminino? É certo que ao atribuir a autoria dos folhetins a Suzana Flag, NR não deixa de prestar tributo ao feminino, porque divide com uma “mulher” o direito de produzir significados, já que a coloca num lugar autoral. Mas ele destina a ela um território irresponsável: o registro “baixo”, popular, folhetinesco, que não deveria contaminar as águas de sua produção mais cuidada esteticamente: o teatro, este sim assinado com o seu nome.

Talvez considerasse que usando o recurso do pseudônimo feminino ele quebrasse uma possível assimetria

¹⁰ RODRIGUES, Nelson. (Suzana Flag). *Meu destino é pecar*. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1992. Grande parte das informações relacionadas a Suzana Flag foi extraída da excelente biografia de NR, feita por Ruy Castro: *O Anjo Pornográfico*, São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992.

de interlocução entre autor e leitoras, cuidando de eliminar barreiras e criar um circuito fechado onde soasse a voz da mulher. Mas o mais provável mesmo é que ele não quisesse comprometer o seu nome numa produção que considerava menor. Não é à toa que seus melhores romances – *Asfalto Selvagem I e II* e *O Casamento* –, ele tenha assinado a autoria com seu próprio nome.

Quando NR inicia sua carreira de romancista, ele já havia escrito as peças *Mulher sem Pecado* (1941) e *Vestido de Noiva* (1943), e já havia revolucionado o teatro brasileiro com a encenação da última peça. Como dramaturgo, o autor conviverá com o experimentalismo, com a pesquisa inovadora, que aplicará a seu teatro, enquanto o romance se fixará de modo mais nítido em formas do passado: o folhetim e o melodrama.

Encenação da desmesura, do excesso, o melodrama historicamente é sinônimo do mau-gosto. A figura que melhor o representa é a hipérbole amplificadora dos embates entre o bem e o mal. Apesar do mau-gosto a ele inerente, trata-se de um gênero proífico e triunfante, capaz de proliferar suas formas até o dia de hoje. Ora, um gênero não triunfa tão definitivamente se não responde às necessidades profundas do público. O nó da questão incide, justamente, sobre o culto incondicional à virtude que o gênero projeta e que encontra eco na alma popular sempre escudada em valores morais inamovíveis e no anseio de que seus males um dia terão fim.

O termo melodrama designa uma forma particular de teatro inseparável do teatro surgido em fins do século XVIII, o romance gótico e sentimental, juntando-se a ele, mais tarde, o romance francês do Diretório e o romance folhetim. Essas modalidades intertrocavam temas, personagens, tons, situações, e é assim que reaparecem ao

longo da História, travestidas tanto no romance, como em revistas e jornais e telenovela, como no cinema, tendo como público privilegiado a mulher.

Se o gênero melodramático como forma pura desapareceu, suas características, no entanto, se mantêm. Sua condição maior de sobrevivência repousa no trabalho daqueles artistas que continuam a crer na importância do grande drama ético no universo dessacralizado de nossa modernidade. Entre esses artistas está, sem dúvida, Nelson Rodrigues.

É por conta de sua adesão ao gênero que se entende a *distensão* no fio narrativo dos romances. Aí, a imaginação flui ao correr da pena. A “história” se desenrola como se estivesse sendo narrada por alguém que hesita em terminá-la. As personagens, num passe de mágica, transformam-se de feias em lindas (Lena, por exemplo, em *Meu Destino É Pecar*) e são tais e tantas as reviravoltas na ação que se é levado a julgá-las como irracionais, não obstante lógicas. Tais reviravoltas encontram respaldo funcional na aproximação da “estética do espanto”¹¹ própria ao melodrama, que propicia inversões inesperadas e mirabolantes no nível do enredo.

Se essas características são marcas do romance de NR, elas se estendem também para o seu teatro e para a crônica. Se não, como entender o trecho da peça *A Mulher sem Pecado*, por exemplo? Um resumo dos episódios mostra como NR mobilizou os efeitos tradicionais do folhetim: a falsa pista, o suspense, a surpresa final. Olegário, protagonista, mete-se durante sete meses numa cadeira de rodas, como paralítico, para testar a fidelidade da mulher, Lídia. Toda ação gira em torno do ciúme doentio de

¹¹ A expressão utilizada por Peter Brooks é “momento de assombro”. Ver do autor “Une Esthétique de l'étonnement, le Mélodrame”, *Poétique*, n.19, 1974, p.340.

Olegário. Quando ele por fim se convence de que não é traído, Lídia, esgotada, foge com o motorista da casa.

O andamento folhetinesco dessa peça (entre outras) mostra que o autor não consegue separar Suzana Flag e Nelson Rodrigues. O registro “baixo” avança para o teatro e está presente na crônica.

Vejamos como um mesmo tema (o casamento/a família) é trabalhado, em linhas gerais, em cada um desses gêneros, em seus pontos de confluência.

3. *Os Sete Gatinhos*, Divina Comédia em três atos e quatro quadros, data de 1958 e parodia, na aposição ao título, a obra-prima de Dante, achatando as três esferas que a compõem num inferno matizado que perde o parâmetro do paraíso.

Não obstante o subtítulo, a peça pode ser considerada tanto uma comédia trágica ou tragicomédia como uma farsa.

A ação da peça se dará na casa de “Seu” Noronha, no Grajaú, Zona Norte carioca. A família (“Seu” Noronha, a “Gorda” e as cinco filhas) pertence à classe média baixa, sendo o pai um contínuo da Câmara Federal, e suas filhas – salvo Silene, a mais nova –, prostitutas. Elas se prostituem para custear a educação e garantir o casamento de Silene com véu e grinalda, na igreja. Aliás, o desejo de levá-la ao altar é o que congrega a família.

A mãe, Dona Aracy, (a “Gorda”) é silenciada pelo marido, vingando-se de sua submissão nos desenhos e palavrões que escreve nas paredes do banheiro. Ao final da peça reagirá contra o marido apoiada na rebelião das filhas contra o pai: “Não quero que me chamem de Gorda”.¹²

¹² RODRIGUES, Nelson. *Teatro Completo*. (org. e introd. de Sábato Magaldi). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, v.3, 1985. p.252.

Cúmplice das filhas nos “arranjos” delas fora de casa, Dona Aracy compõe com elas o respaldo da cena edípica que envolve “Seu” Noronha e Silene. Esta, por sua vez, é objeto de mitificação da família, transformada em “virgem de vitral”, intocada, reduto da pureza, formando o pólo da espiritualidade em oposição ao pólo da torpeza, preenchido pelos outros membros da família.

“As meninas – dizia Seu Noronha – não são meninas, são femezinhas. Só Silene é menina.”¹³

Aurora, Hilda, Arlete e Débora são fêmeas, isto é, estão marcadas pelo servilismo que também marca o pai, contínuo de deputados, todos eles objeto de uso, prazer e glória de outros. Observe-se que será através do pai, “Seu” Noronha, que a esfera pública do poder afetará o âmbito privado da família, já que é o próprio pai quem arranjará aos deputados os programas com suas filhas.

“Mas é que nós – diz Aurora para as outras três irmãs – somos galinhas, sempre fomos galinhas, está no sangue.”¹⁴

Com exceção de Silene e Aurora, que têm importância no andamento da trama, e de “Seu” Noronha, os demais desempenham papéis secundários.

Aurora trabalha numa autarquia para manter as aparências. Mulher de programa, deseja ser amada “de verdade”, está em busca de um verdadeiro amor que poderia vir de Bibelot, homem que conheceu no início da peça. Seu nome sugere a fragilidade do que pode ser trincado. Anda sempre impecavelmente vestido de branco, como uma virgem, razão por que Aurora, com toda a sua nostalgia de pureza, se apaixona. Sabe-se que recentemente Bibelot tivera um caso com um “broto” virgem por quem se

¹³ Id. *ibid.*, p.222.

¹⁴ Id. *ibid.*, p.235.

apaixona e com quem pretende casar (depois que sua mulher – acometida de um câncer no útero – morrer). Ao mesmo tempo, Bibelot é um ex-PM expulso da corporação porque deu “uns tiros num cara”, com esperança de voltar às suas atividades de policial malandro. Boa pinta, como bom macho brasileiro canta bravatas sexuais e necessita de “uma mulher em casa e outra na Zona”; Aurora, embora esta ambicionasse o lugar da casa, ele colocaria na Zona. É ele quem lhe diz que ela “tem uma cara de mulher de zona e vai lhe dar ainda muito dinheiro”.

“Seu” Noronha tornou-se místico. Frequenta sessões de um centro teofilista, onde lhe aparece o espírito do Sr. Barbosa Coutinho, médico de D. Pedro II e verdadeiro autor dos hinos que o nosso imperador assinava. Versão cabocla dos oráculos gregos, é esse Dr. Barbosa Coutinho quem revela a “Seu” Noronha que havia alguém que impedia suas filhas de se casarem e até punha em risco a pureza de Silene. Esta pessoa tinha uma marca: chorava por um olho só. E teria de ser descoberto e morto a fim de se desfazer o trágico encantamento. Um punhal de prata de “Seu” Noronha deveria apunhalar o olhar da lágrima.

A peça inicia com o segundo encontro de Aurora com Bibelot que a leva a um apartamento de Copacabana, onde ela se entrega ao amante que se recusa a lhe pagar. Aí, Silene é referida por ambos, sem ser identificada: Aurora diz que se prostitui para pagar o enxoval da irmã; Bibelot conta que deflorou um “broto” que o ama. Segundo Aurora, só a mãe sabe de suas atividades, enquanto o pai as ignora. Ao final da peça desmascara-se a farsa. A cena amorosa que encerra o primeiro quadro da peça termina com Aurora em êxtase: “Me xinga, me dá na cara!”¹⁵, comportamento de

¹⁵ Id. *ibid.*, p.148.

auto-humilhação e culpa semelhante ao do “Seu” Noronha quando exige que o chamem de *contínuo*.

O segundo quadro se passa na casa de Seu Noronha que entra enfurecido ao encontrar a parede do banheiro rabiscada de nomes e desenhos obscenos. Sem descobrir o responsável, comunica o resultado da sessão do rito teofilista e insta as filhas a encontrarem o homem que chora com um olho só, para ser punido. Chega o gringo, Seu Saul, portando um recado do colégio de Silene, avisando a volta da menina ainda naquele dia para casa.

No início do segundo ato, entram o Sr. Portela e Silene, expulsa porque matara a paulada uma gata prenha que, depois de morta, parira sete gatinhos. O pai recusa-se a acreditar, mas Silene acaba confessando.

Nesse momento, o frágil equilíbrio que sustenta as personagens sofre alterações, embora não ocorra uma ruptura porque o pai reluta em aceitar a evidência, e põe-se do lado da filha: “Nenhum colégio é digno de ti!... As meninas não são meninas, são femeazinhas, só você é menina, só você!”¹⁶

No segundo quadro do segundo ato, no quarto de Silene, o Dr. Bordalo descobre sua gravidez. A jovem nega, mas acaba confessando, sob a ameaça de seu pai de lhe dar um pontapé na barriga. Desfaz-se a aura em torno de Silene. As irmãs reivindicam a divisão das economias destinadas à compra do enxoval e ameaçam abandonar a casa, quando “Seu” Noronha faz sua proposta: transformar a casa num bordel. Ele não voltaria a seu emprego na Câmara e as filhas ganhariam em casa o que ganhavam na rua. “Seu” Noronha convoca o médico da família, o Dr. Bordalo, a ser o primeiro freguês a usufruir do corpo de Silene. Consumado o ato, a família pode apodrecer junta. A partir

¹⁶ Id. *ibid.*, p.221.

daí, as máscaras caem: Dona Aracy confessa a autoria dos palavrões e desenhos obscenos no banheiro; Hilda acusa Arlete de ter beijado outra mulher na boca.

O terceiro ato inicia com uma sessão espírita em casa de “Seu” Noronha, com a família reunida à volta de Hilda – a medium – que recebe o espírito do primo Alípio que envia do além uma mensagem ambígua, parecendo aludir ao pai da família, chamando-o de assassino, ao mesmo tempo que parece se referir ao homem da lágrima. Anuncia um homem vestido de virgem e ordena que o enterrem no quintal. Aurora propõe que seu namorado Bibelot puna o deflorador de Silene, encarregando-se ela de descobrir junto à irmã o nome do responsável pelo ato. No diálogo entre as irmãs, Silene declara o seu amor pelo homem que a família procura e afirma, ainda, ter visto uma lágrima em seu olho, “uma lágrima só, parada no cílio”, além de informar que o homem sempre se vestia de branco e tinha um apelido curioso – o que o identifica junto à Aurora. Daí para a frente está selado o destino de Bibelot, cujo assassinio se dará na cena seguinte:

“Seu” Noronha o apunhala durante o sono. Após o crime, Arlete procura no rapaz a lágrima da morte e percebe lágrimas nos dois olhos. Diante do equívoco, as filhas avançam para o pai, acusando-o de assassinato. Arlete argumenta que ele prostituiu Silene e as outras filhas. Num ímpeto, as filhas avançam sobre o pai que chora uma única lágrima. Arlete mata-o.

Mais do que reconhecimento, a *anagnorisis* aristotélica tem por função nomear “Seu” Noronha como o perdedor das filhas, fato sabido no âmbito da família, embora nunca revelado. Assim também o pai “sabia” que arrumava amantes para as filhas, mas esses elementos precisam ficar calados na construção da farsa que, por sua vez, traz embutido o

desejo latente de que tudo fosse diferente: que as jovens casassem virgens e puras, que o pai tivesse uma autoridade natural sobre a família unida, que o bem prevalecesse sobre o mal e a virtude sobre o pecado.

Quando se verifica que esses valores são inautênticos e organizam a existência como farsa, desfaz-se o equilíbrio precário da peça, e a evidência de que também Silene é uma “femeazinha” promove uma vertiginosa transformação em todas as personagens.

Uma vez demonstrada a inviabilidade de seu sonho edipiano, “Seu” Noronha abandona o cargo de contínuo e decide fazer o que sempre fizera: prostituir-se. A casa vira bordel, o espaço privado vira público, sendo que a exploração do sexo não é mais camuflada. Nessa reviravolta, todos os homens têm que morrer, porque neles encontra-se boa parcela da opressão social. Eles podem trabalhar explorando mulheres, podem exercer sua sexualidade sem serem vistos como “galinhas”, prostitutas ou mulheres da zona, eles detêm a “espada” do poder social.¹⁷

É essa “espada” com que será assassinado que Noronha utiliza quando, por um arranjo seu, faz um parlamentar (vale lembrar que, na época, o Legislativo Federal transferia-se para Brasília, proclamada sede da República e gozava de grande prestígio e poder) contracenar sexualmente com uma de suas filhas, azeitando a passagem da esfera do poder público para o espaço privado.

Com esse arranjo, o pai presta um favor a seu superior, reforçando, assim, uma posição servil, pois, ao mesmo tempo, aufere lucros, já que o dinheiro pago pelo deputado servirá para sustentar a idealização de Silene e a “salvação” da família.

¹⁷ Ver, a propósito, o texto de Eduardo Mascarenhas, *Os Sete Gatinhos: Sófocles não está Morto; viva Nelson Rodrigues*. (Xerografado).

Há uma assimetria em Noronha que talvez se relacione com a figura estranha do homem que chora com um olho só. Há nele pontos de cegueira graves: é cego para a vida prostituída das filhas, para o abandono da mulher. O que enxerga em Silene é o que projeta nela. Quando se desvelam os fatos e “Seu” Noronha é constrangido a ver a filha, deixam de existir os planos antagônicos: elevado e degradado; tudo é degradado. Na relação com Silene, há uma fixação obcecada; com as outras filhas e mulher, há interesses. É como se Noronha não alcançasse enxergar a complementaridade dos planos, limitando-se àquele para o qual era empurrado por sua obsessão, criando, assim, as disjunções: santidade ou pecado.

Como Nelson Rodrigues não vê salvação fora da graça, depois que Silene cai do pedestal místico, todos podem apodrecer, porque, a partir do moralismo radical do autor, a redução ao corpo afasta o homem da santidade.

Manco do pólo da espiritualidade, o homem expressa sua angústia existencial através da culpa, que clama por punição. Aurora, quando se entrega a Bibelot, pede que ele a xingue, que lhe bata na cara. O Dr. Bordalo, antes de possuir Silene, pede que Aurora lhe cuspa no rosto. Possuir Silene equivale a praticar um incesto deslocado, já que a filha do médico tem a idade da jovem. Atormentado, o médico enforca-se, proibindo, num bilhete, que a filha o beije no caixão. Noronha, quando tem no Dr. Bordalo seu antagonista, exige que ele o chame de contínuo.

Para Nelson Rodrigues, a salvação do homem está no amor eterno. Sua ausência leva a punição para a família: a sua desagregação, o assassinio do pai impotente, e a transformação da casa num bordel.

Se é verdade que a peça acaba em desordem, em caos, não é legítimo afirmar que esta substitui a ordem, já

que, no início, há apenas uma aparência de ordem que malogra, não se sustenta.

O sacrifício do pai de família, por seu lado, não tem a ver com o conflito de gerações ou com a renovação de valores por parte dos mais jovens.

O que se evidencia é a falha intrínseca da natureza humana historicizada no interior da ordem capitalista, condicionada pela miséria financeira e pelo aborto dos altos valores éticos. A infinita falência da família é bem proclamada por Noronha e ecoa por toda parte: "Todos nós somos canalhas!"

4. O romance *O Casamento* data de 1966¹⁸ e inicia com o pai de família, Sabino, saltando de seu automóvel *Mercedes Benz*, diante do edifício onde funciona sua imobiliária e onde juntara sua fortuna.

Comprimido entre a lembrança abjeta do pai no leito de morte em meio a dores e fezes ("Assim morrera o pai, esvaindo-se em fezes. O pai morto e continuava o fluxo intestinal."¹⁹) e a inquietação ante a iminência do casamento da filha que se daria no dia seguinte, Sabino busca, na fixidez das fotos que ornaram seu escritório, os sinais de frescor e pureza de Glorinha, sua filha.

*Olha um dos retratos. Um retrato nunca é a pessoa, mas "uma coisa", "outra coisa", outra pessoa. E, no entanto, um pouco de Glorinha se insinuava ali, um pouco de seu implacável frescor. Ninguém mais se casava virgem. Só Glorinha.*²⁰

¹⁸ RODRIGUES, Nelson. *O casamento*, 3ªed., Rio de Janeiro, Ed. Edibolso, 1975.

¹⁹ Id. *ibid.*, p.13.

²⁰ Id. *ibid.*, pp.13-14.

A apresentação de Sabino é intervalar e, de certo modo, agônica, no sentido grego da palavra, já que ele se debate no centro de um oxímoro entre a abjeção e a pureza, sendo que o andamento do romance resolverá essa oposição, privilegiando um de seus termos.

Se estar nesse centro projeta a idéia de indefinição entre os pólos e, portanto, de lugar precário, de outro lado, por força do dinheiro este lugar se transforma também na fortaleza de onde emana o poder do protagonista. É desse centro que se irradiam e proliferam as regras que regem o comportamento de Sabino e que lhe atribuem onipotência.

No romance, paixão e casamento são países inimigos, e o amor está sempre em algum outro lugar. Poder-se-ia pensar que ele estaria na rua, em oposição à casa. Mas também na rua as relações adulterinas são tristes, desesperançosas e previsíveis.

Sabino, quando trai a mulher (Maria Eudóxia) com a secretária (Dona Noêmia), inscreve-se cinicamente numa relação assimétrica de dominação e humilhação do outro: “Tenho culpa de ser rico?”²¹ Xavier, quando trai a esposa cega e morféctica para alimentar um romance com Noêmia, esta o aceita porque está faminta e desempregada (“Você não desconfia que eu quero comer? Que eu não comi?”²²), embora sinta nojo do amante, quem sabe se contaminado pela mulher.

Essa sintaxe viciada das relações interpessoais, para manter-se, inclui em sua trama até mesmo o que fica à margem. Por isso Sabino reluta em denunciar a pederastia do futuro genro da qual tomara conhecimento na véspera do casamento da filha. Desfazer o casamento seria escorregar do alto de sua onipotência e denunciar a fragilidade da

²¹ Id. *ibid.*, p.46.

²² Id. *ibid.*, p.62.

ordem social. Quem enuncia com clareza a importância da manutenção dessa ordem é o Monsenhor que oficiará, no dia seguinte, o casamento.

O importante no casamento não é a noiva ou o noivo. É o próprio casamento. O ato sexual, que é o ato sexual? /.../

*– O ato sexual é uma mijada!*²³

A maneira como a medida degradada do sexo é expressa na fala do Monsenhor assusta Sabino, mas, imediatamente, ele a incorpora, fascinado, ao seu próprio discurso:

*Monsenhor viria atendê-lo cá fora, iriam os dois para o mictório e o vasco diria: O ato sexual é uma mijada!*²⁴

*Com Dona Noêmia, o ato sexual fora uma típica mijada.*²⁵

*Devia ter atirado na cara daquela vagabunda a frase do Monsenhor: O ato amoroso é uma mijada!*²⁶

*O ato sexual é uma mijada. O único vínculo entre ele e aquela gaja é, precisamente, essa mijada. Sorri para a filha.*²⁷

*Com certas mulheres o ato sexual é uma mijada.*²⁸

Tornada moeda corrente, essa frase circula pelo romance, pontuando o tamanho reduzido à mera fisiologia

²³ Id. *ibid.*, p.54.

²⁴ Id. *ibid.*, p.175.

²⁵ Id. *ibid.*, p.182.

²⁶ Id. *ibid.*, p.201.

²⁷ Id. *ibid.*, p.201.

²⁸ Id. *ibid.*, p.202.

das relações amorosas, ao mesmo tempo que funciona como fator de contaminação discursiva, impedindo, com a clareza escancarada que a constitui, que outras palavras se apoiem em suportes eufemísticos ou se expressem através de formas substitutivas.

Quando Sabino confessa ao Monsenhor que ouvira sua mãe contar que só tivera relações com o pai até que ficou grávida de seu único filho (ele), e que um dia, ainda criança, a ouvira chorar, e só depois compreendera “que ela não chorava. Estava-se **onanizando**”²⁹, Monsenhor devolve a Sabino sua confissão da seguinte maneira:

– *Aquilo que você me contou. A história da masturbação, entende?*³⁰

Entre a palavra dita (onanismo) e a ouvida (masturbação) há um movimento de precisão, de rejeição do mecanismo atenuador do sentido, afinal, o uso da palavra erudita (onanismo) é de menor impacto e tem guarida na Bíblia, um texto sagrado.

*Sabino não dissera “masturbação”. E a palavra doe-lhe na carne e na alma. “Onanismo” era muito menos vil.*³¹

A substituição dos termos “corrige” o mascaramento e engasta o novo significante no registro de um discurso que se quer destravado.

A “correção” desestabiliza Sabino que pergunta à queima-roupa ao Monsenhor:

*Devo dizer tudo? – E repetia, fora de si: Deve-se dizer tudo? /.../ Sabino teve medo.*³²

²⁹ Id. ibid., p.180. Destaque meu.

³⁰ Id. ibid., p.182. Destaque meu.

³¹ Id. ibid., p.182.

Destruir a linguagem equivale, no romance, a liberar as reservas irracionais e deixar cair todas as máscaras. É o que ocorre com as personagens.

Para além da moldura dos retratos, Glorinha não é pura nem virgem. Ela se desnuda diante do Monsenhor, experimenta o amor homossexual, participa de uma reunião em que se faz sexo grupal num clima de abjeção generalizada. Seu pai, Sabino, não é o “homem de bem” que pretende ser. Confessa uma experiência homossexual, explora econômica e sexualmente a secretária, estupra a sobrinha de 13 anos durante um ataque epilético da menina, despreza a mulher e as outras três filhas, humilha seus subalternos.

*Sinto que o senhor não diz tudo. Nunca diz tudo.*³³

*Papai posso dizer tudo?*³⁴

Dizer tudo é dizer o mais escondido: a confissão do incesto entre pai e filha. O descontrole que daí resulta (semelhante ao descontrole do pai em meio às fezes?) faz que as personagens entrem necessariamente em desespero, deixando-se arrastar pela vertigem da queda.

Está desfeito o oxímoro inicial, e as paixões irrefreáveis, a violência incontida e o crime, implodem a família e a ordem social instituída. Mas o mero reconhecimento do desejo incestuoso precisa ser punido. Assim, Sabino expiará sua culpa (incesto e exploração econômica) confessando um crime que não cometeu (assassinio de Noêmia). Com isso, reinstala-se o comportamento substitutivo. Mas como manter o descontrole ou imaginar uma sociedade onde se possa dizer e fazer tudo sem regredir para a barbárie? Para

³² Id. *ibid.*, p.179.

³³ Id. *ibid.*, p.211.

³⁴ Id. *ibid.*, p.214.

responder a essa questão o romance se fecha ironicamente com o casamento.

Nelson Rodrigues levanta a saia da sociedade brasileira e põe a nu suas mazelas, ao abordar criticamente um sistema de relações, cujos valores por ele considerados de base estão abalados. Porém, ao fazê-lo, ele resolve o lado “escuro” em nós, indicando sua atração pelas formas como essa mesma sociedade lida com o interdito.

O que está em jogo, em *O Casamento*, não é somente evidenciar o impasse dramático de se viver uma realidade onde os chamados imperativos morais partilhados pela comunidade se perderam, mas é também – e sobretudo – procurar nomear o interdito, para que a plenitude quase insuportável das paixões tenha um lugar, ainda que instável.

Nem em *O Casamento*, nem em *Os Sete Gatinhos* há esperanças, ou utopias. Os jovens violam a norma, mas há neles, colado ao individualismo, uma “perversão” que arranha seu gesto de liberdade.

No mundo onde as personagens vivem, não funciona, como ocorre no melodrama, a intervenção da Providência. O mal não vem de fora para aniquilar o esquema familiar, centro virtuoso de resistência à corrupção; está nela própria, e é isso que esses dois textos mostram. Há também outros liames que unem o romance e a peça: as passagens bruscas entre o banal e o insólito, rompantes melodramáticos que imprimem reviravoltas na cena (por ex. a transformação da casa em bordel em *Os Sete Gatinhos*), o tom farsesco, a revelação do engodo sobre que se sustentam os textos, a aproximação entre Silene e Glorinha, ambas idealizadas por seus pais, a mostragem das vísceras que lhes imprime o caráter “desagradável” tão caro a Nelson Rodrigues. Utilizando essa mesma estratégia, eis o nosso autor com a pena

em punho, escrevendo suas crônicas diárias de *A Vida Como Ela É...*

5. *A Vida Como Ela É...*³⁵ reúne 45 histórias selecionadas entre as 2000 que o autor estampou durante 10 anos (de 1951 a 1961) diariamente no jornal *Última Hora* do Rio de Janeiro. São 45 histórias que tratam obsessivamente do mesmo tema: a cena amorosa antes e durante o casamento. Essa cena repete à exaustão a impossibilidade de completude entre homem e mulher, ou melhor, da realização harmônica de ambos no casamento.

O autor trata dessa matéria através de algumas variantes: primeira, a mulher só é compreensiva com o marido, se tiver um amante. Neste caso, o equilíbrio do casal se dá na passagem do dois ao três, isto é, o casamento mantém-se, se apoiado numa relação extraconjugal (“O Pediatra”, “Casal de Três”, “Apaixonada”, “Uma Senhora Honesta”). Mas, o adultério da mulher nem sempre é bem-vindo. Pode trazer consequências nefastas, fazendo que o conto termine em humilhação, vingança e morte. É o caso de “Sórdido”, onde a mulher adúltera é humilhada pelo marido que todo dia lhe traz um homem. Em “O Marido Sanguinário”, o marido desfaz-se da mulher, entregando-a alegremente ao amante. Em “A Grande Mulher”, o marido deixa a mulher porque supõe que ela tenha um amante, e acaba ele ficando com a amante prostituta que efetivamente mantinha.

Outra variante que o autor explora é a interferência do ciúme (sempre na direção do homem para a mulher), sentimento que quebra a cotidianidade insuportável da relação amorfa onde o casal se afunda. Em “A Humilhada”,

³⁵ RODRIGUES, Nelson. *A vida como ela é...* (org. Ruy Castro). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Regina compreende “que certas esposas precisam trair para não apodrecer.”³⁶

Os homens também traem, ou melhor, sempre traem.

“O homem fiel nasceu morto” é um aforismo que percorre a coletânea, só que, por ser uma norma, não causa grande tumulto na cena amorosa, não sendo, inclusive, o homem referido como adúltero.

“Num casal, há fatalmente um infiel. Ou a mulher ou o marido /.../ É preciso trair para não ser traído...”³⁷ Assim, a corrida para a infidelidade é desferida, resta saber quem chega (ou parte) primeiro.

As relações endogâmicas tão caras a NR também estão presentes nas crônicas: o pai do noivo com a noiva do filho que, por sua vez, interessa-se pela ex-futura sogra (“A Futura Sogra”). Duas irmãs gêmeas e o mesmo marido em “As Gêmeas” criam uma triangulação que tem a contrapartida de dois irmãos que amam a mesma mulher em “Apaixonada”.

As perversões também têm seu lugar n’*A Vida Como Ela É...*: mulheres que gostam de apanhar, ou aquela que não se casa com o noivo porque se apaixona por um gorila (“O Macaco”), ou aquela, ainda, que antecipa a figura cinematográfica da *Belle de Jour*, unindo a persona de dona de casa com a de caçadora de homens no loteação (“A Dama do Loteação”).

Como se vê, a imagem idílica do casamento é reduzida a escombros, e a instituição só se mantém mediante acertos internos que não devem, preferencialmente, transparecer em público.

Um recurso que Nelson Rodrigues utiliza para criar o efeito de verossimilhança nessas narrativas é o de nelas

³⁶ Id. *ibid.*, p.163.

³⁷ Id. *ibid.*, p.155.

incluir personagens que viviam, de fato, a cena carioca: Gustavo Corção, Otto Lara Rezende, Carlos Drummond de Andrade. Recurso, aliás, que ele também utiliza nas peças e romances.

O Drummond é contra Brasília. Mete o pau em Brasília. Acompanhe o meu raciocínio. Se o Drummond não aceita Brasília é um falso grande poeta. Não lhe parece? A senhora admitiria um Camões que não aceitasse o mar? Um Camões que, diante do mar, perguntasse: – “Por que tanta água?” Pois, minha senhora, creia. Recusando Brasília, o Carlos Drummond revela-se um Camões de piscina ou nem isso: – um Camões de bacia!”³⁸

Essa fala soa como uma arenga chata aos ouvidos de Rosinha que partia para uma aventura amorosa e é interceptada pelo Dr. Eustáquio que a desvia de sua meta, criando um colapso na linha do desejo.

Mas se Drummond existe do lado de cá da folha do jornal, por que não Rosinha? Essa técnica ilusionista emaranha leitor e personagens, criando um trânsito livre entre registros distintos, e serve de apoio para fazer passar as crônicas como histórias verídicas; eu me pergunto se essa mesma técnica não causa um efeito semelhante nas peças e romances.

Ora, a implosão da família e o dilaceramento dos laços conjugais, na crônica, devem ser lidos como verdade, enquanto a mesma matéria no romance e no teatro recusa o epíteto realista.

Ressalvados os meios de divulgação de cada gênero, as diferenças de tratamento que a mesma matéria recebe em cada um deles, há, sem dúvida, um denominador comum

³⁸ Id. *ibid.*, p.19.

que as une: o desejo de deixar vir à tona o cio nacional (violência e abjeção, revolta e crime, sexo e morte, revelação e pasmos – o considerado lado irracional do homem, enfim) que põe abaixo o exercício de micropoderes, os mundos fechados de valores, evidenciando seu caráter obsoleto e conservador.

Neste sentido, o malogro do pai³⁹, marido amante, personagem sobre que incide, principalmente, o senso de impotência e a falência moral, aponta para a realidade como uma figuração apocalíptica da queda, carente dos valores eternos de pureza e de absoluto que estão no autor como nostalgia, e fora dele como falta irrecuperável.

³⁹ Ver, a propósito, o texto de Ismail Xavier, *Pais Humilhados, Filhos Perversos: Jabor filma Nelson Rodrigues*. (Xerografado).