

NELSON RODRIGUES E A LÓGICA DA OBSCENIDADE

Victor Hugo Adler Pereira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

A recente polêmica motivada pelas críticas do diretor Antunes Filho à supervalorização dos elementos visuais no teatro brasileiro trouxe à tona um conjunto de questões que freqüentam o pensamento contemporâneo, em torno dos limites entre o visível e a palavra. Este tema que vem acompanhando a história da filosofia ocidental, e em alguns momentos chegou a constituir o núcleo de acaloradas discussões, tomou vulto, em nosso século, com os questionamentos sobre a cultura mediática e as lógicas e mecanismos perceptivos que se desenvolvem nela, já entre os pensadores que gravitaram em torno da Escola de Frankfurt, também na obra de Martin Heidegger e, mais recentemente, entre os pensadores ligados à Hermenêutica, Michel Foucault e os desconstrutivistas franceses.

A contribuição desses debates para a compreensão de fenômenos contemporâneos ligados ao teatro não deve ser ignorada. Por se constituir num fenômeno que ultrapassa os limites das artes cênicas, a obra de Nelson Rodrigues oferece um desafio para a compreensão de muitas questões

relativas às formas particulares da cultura contemporânea em nosso país. Pensar sua obra, os efeitos contraditórios que vem provocando na cultura brasileira, inclusive a proliferação de montagens e adaptações, deve necessariamente envolver a discussão dessa moldura constituída pelo pensamento contemporâneo, suas inquietações, os objetos de seu interesse, que certamente constituem as condições de possibilidade para a posição de destaque ocupada pelo autor e sua variada produção.

Com o relaxamento da censura governamental, nos anos oitenta, as versões cinematográficas tornaram conhecida a obra dramática de Nelson Rodrigues para um amplo público que já cultivava toda uma mitologia sobre o autor, construída por suas atividades de cronista do cotidiano e comentarista esportivo nos jornais e na televisão. Certamente as adaptações cinematográficas acentuavam diferentes possibilidades de leitura das obras, de acordo com objetivos mercadológicos, o que deu margem a acusações, originadas especialmente nos meios intelectuais, sobre a deturpação da dramaturgia do autor. O filão descoberto pelo cinema brasileiro, nos anos setenta, das adaptações de obras de Nelson Rodrigues foi retomado, nos últimos anos, com a febre de levar suas obras aos palcos.

Gostaria de discutir, neste trabalho, como o conjunto de produções, em marés ou surtos de adaptação de obras do autor, mesmo quando respondem ao estímulo imediato do modismo, atualizam virtualidades da obra de Nelson Rodrigues, em duas direções: acentuando nela os elementos que coincidem com lógicas e regimes enunciativos dominantes nos meios de comunicação ou ativando os mecanismos desconstrutores dessas mesmas lógicas e regimes que são uma tônica tanto de suas crônicas como de sua dramaturgia.

A velha querela entre a imagem e a palavra

Uma montagem de *Álbum de Família*,¹ com o Grupo Galpão de Belo Horizonte, dirigido por Eidi Ribeiro, trouxe ao Rio de Janeiro, em 1990, uma surpreendente leitura dessa peça, que, durante décadas, representara aos olhos dos críticos e dos censores o extremo da ousadia e desafio aos padrões estéticos e morais – e que, por isso, fora interdita pela Censura no dia 17 de março de 1946, somente sendo liberada no dia 3 de dezembro de 1965. A surpresa ocasionada por essa recente montagem devia-se, em grande parte, à transformação do texto saturado de situações incestuosas em cenas que acentuavam o caráter maquinal do comportamento dos personagens e revelavam a engrenagem das relações familiares, fazendo alusões ao teatro de bonecos. Estruturava-se um regime de visibilidade, dominado pela alusão ao boneco e às engrenagens mecânicas, que contrastava com a crueza dos enunciados verbais e das situações dramáticas, criando uma tensão paralela ao enredo. Desse modo, por um lado, esvaziava-se a peça da truculência obscena que as situações e os diálogos do texto pareciam favorecer, e que os meios de comunicação vêm oferecendo como prato-do-dia; por outro lado, desnorteava-se, ainda, o universo de referências ‘freudistas’, tão comumente associado ao autor e sua obra. E ainda, diferentemente da versão cinematográfica, do mesmo texto dramático dirigida por Braz Chediak e lançada em 1981, não limitava a obra a uma estética naturalista.

O espetáculo definia uma diferença fundamental, em relação a montagens recentes da obra do autor, pelo fato de

¹ RODRIGUES, Nelson. “Álbum de família”. In: *Teatro completo*. Org. e introd. Sábato Magaldi. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

não a reduzir a ponto de partida para a criação de efeitos visuais. Esta tendência atual ficou evidente nas superproduções que constituíram a montagem de *A Falecida*,² dirigida por Gabriel Vilela, e de *Anjo Negro*,³ por Ulisses Cruz, apresentada também em 1994. Nestes espetáculos, evidenciava-se que a direção priorizara a elaboração do desenho da movimentação dos atores no palco, sobre a outros fatores ligados à interpretação, como as falas do texto. O apuro cenográfico, com soluções realmente inovadoras – como a transformação do palco em um jogo de sinuca e a criatividade dos figurinos, que faziam alusão ao futebol, em *A Falecida*; e os elementos cênicos introduzidos por Hélio Eichbauer, como um enorme aquário de iluminação oscilante, carregado de intenções simbólicas em *Anjo Negro* – contrastava com as deficiências na interpretação dos atores, provocando uma desagradável sensação de desnível entre os vários âmbitos do espetáculo. Como não parecia ter sido dada suficiente importância às falas do texto dramático, estas funcionavam apenas como adendo aos ambientes e recursos cenográficos e à coreografia dos atores e figurantes, que faziam suspeitar que a proposta da direção era basear o espetáculo no impacto das impressões visuais sobre a platéia.

Tem sido atribuída a freqüência com que se manifestam esses desequilíbrios nos palcos brasileiros, na atualidade, à influência da linguagem televisiva no teatro. Considera-se que o destaque concedido no teatro a atores com experiência anterior exclusiva nas novelas, justificado pela necessidade de garantir público para os espetáculos, provoca deficiências na interpretação de papéis dramáticos mais complexos e a importação de procedimentos e cacoetes

² Id. "A falecida". In: Op. cit.

³ Id. "Anjo negro". In: Op. cit.

da televisão. Num aspecto este tipo de crítica parece justa, a de que o teatro brasileiro tem apresentado uma excessiva fragilidade que o torna permeável ao aproveitamento, pouco criterioso, de recursos e efeitos desenvolvidos pela televisão. As razões dessa permeabilidade talvez sejam mais complexas do que a mera necessidade mercadológica de garantir um público que tem nela sua principal forma de lazer e o principal veículo da formação de sua cultura visual. No entanto, pode-se contra-argumentar, que longe de mimetizar os procedimentos e regimes vigentes na televisão e no "vídeo-clip", algumas tendências teatrais contemporâneas desenvolvem as propostas vanguardistas que, baseadas inclusive no pensamento de Antonin Artaud⁴, desreprimiram todo o potencial do espetáculo teatral, inibido pelo palavrório, numa tradição que vigorou sem grandes questionamentos desde o Renascimento até pelo menos o início deste século.

As tendências teatrais que se tornaram pontos de referência destacados na modernização iniciada em fins do século passado evidenciavam a necessidade de ativar todos os regimes vigentes no palco, aproveitando os cruzamentos entre eles. A trajetória de August Strindberg apresenta uma constante preocupação neste sentido, como sua proposta, no famoso Prefácio da peça *Senhorita Júlia*,⁵ de transformar o palco e a platéia para adequá-los à encenação de um novo tipo de drama, destinado a oferecer ao espectador um material de pesquisa com maior precisão dos conflitos psicológicos. Além disso, seus escritos sobre a interpretação e a interferência nos recursos cênicos paralelas às

⁴ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad, 1985.

⁵ STRINDBERG, Johan August. "Prefácio". In: *Tempestade, a casa queimada, a menina Júlia*. Trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões. Lisboa: Ed. Presença, 1963. p.205.

transformações que sofre sua dramaturgia demonstram que a carreira do dramaturgo nunca esteve distante da consideração sobre os recursos específicos da arte teatral.

A necessidade de inovação cênica, a que os grandes dramaturgos modernos estiveram sempre atentos, inclusive por sua proximidade ou compromisso com algum diretor ou grupo, vinculava-se a uma vocação ou projeto que se evidenciou entre eles: o compromisso de apresentar em cena um determinado modelo da vida humana, portanto uma caracterização das particularidades do indivíduo humano nas sociedades modernas, tomando posição nas discussões travadas nos mais prestigiados saberes que lhe são contemporâneos. Assumindo cada vez mais a especificidade do teatro, os dramaturgos modernos demonstram a preocupação de traduzir esse modelo interpretativo em cena, e a perspectiva comum de que só assim se realiza integralmente esta arte. Esta perspectiva implica o estabelecimento de regimes de visibilidade e de enunciados verbais que revelam a continuidade ou a ruptura com diversos campos de saberes sobre o homem.

A obscenidade, a desrazão e a figuração trágica da existência

Com o desenvolvimento da psicanálise, e o prestígio que veio ganhando junto à intelectualidade, nas primeiras décadas do século XX, incorporaram-se ao teatro recursos e situações relacionadas às inovações teóricas, instituindo no palco novos regimes de subjetividade e verdade, particularmente influentes na estruturação dos personagens, chegando a incorporar o próprio jargão da disciplina à fala destes. É preciso destacar, no entanto, que as coincidências entre a teoria – ou a doutrina quase religiosa, de tanto

sucesso junto à intelectualidade européia, como à norte-americana e à brasileira, desde os anos vinte – e a produção dramática não se deram apenas pela influência direta do saber psicológico sobre a arte. Surgiram, muitas vezes, pelas determinações de um mesmo paradigma, dominante no século XIX, em que se articulavam concepções de ciência, verdade e subjetividade. Vale frisar que o nascimento sob as determinações de um paradigma implica que a psicanálise manteve pontos de ruptura e de continuidade com ele. Entre os pontos de continuidade, apontem-se as relações entre o pensamento de Freud e a filosofia de Schopenhauer, e o fato desta se ter revelado uma formação de compromisso entre a metafísica e a mentalidade materialista florescente. A obra de Schopenhauer teve grande repercussão, não somente junto aos intelectuais responsáveis pelo desenvolvimento acelerado da pesquisa científica na Europa no final do século passado, mas também nos meios artísticos.⁶ Ecos de seu pensamento e de suas investidas contra certos pilares do pensamento ocidental, como a concepção de subjetividade dominante na tradição filosófica repercutiram na obra de escritores da importância de Dostoiévsky e, entre nós, Machado de Assis.

A modernização do teatro instituiu-se, portanto, sobre os pressupostos dominantes nos campos de conhecimento institucionalizados e nos saberes inovadores difundidos em fins do século passado. Muito da criação teatral, no decorrer do século XX, herdou uma concepção de verdade sobre o homem, fundamentada no plano psicológico. Os regimes que regulavam o uso da palavra e a visualidade instaurada por estes teatros associavam-se intimamente a estas concepções, como Freddie Rokem

⁶ ASSOUN, Paul-Laurent. *Freud: a filosofia e os filósofos*. Trad. Hilton Jupiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

observou em relação ao teatro de Tchecov, Ibsen e Strindberg.⁷ Por exemplo, os recursos cênicos, o desenvolvimento do enredo e a construção dos personagens, apresentavam a lógica do desvelamento da verdade, da revelação gradativa e analítica, semelhante à que vigora nos procedimentos terapêuticos da psicanálise. A exacerbação dessa lógica, que se evidenciou em diferentes domínios da produção cultural, vinculava-se à prática do esquadrinhamento, tendendo à obscenidade – no sentido de transformar os corpos e as intimidades em superfícies contabilizáveis redutíveis a enunciados verbais cientificistas e propícias à exibição. Desde então, exacerbou-se e generalizou-se um uso da visão que o pensamento cristão, em seus primórdios – e nesse sentido, destacava-se Santo Agostinho⁸ – esforçava-se para coibir: o desenvolvimento da curiosidade que, pela sua eficiência em levar os homens a se perder nos objetos do mundo, supera até mesmo o perigo da volúpia sensual ao afastá-los dos desígnios religiosos; pois instaura a vaidade de tudo compreender e dominar, almejando os poderes da divindade.

Um período de crise no controle da visibilidade se caracterizou por uma polarização de posições divergentes, com a condenação da idolatria no Protestantismo e a efusão imagística do Barroco católico. Subseqüentemente houve a gradativa institucionalização de práticas analíticas e classificatórias, em vários domínios, acompanhadas de um enorme desenvolvimento e sofisticação da capacidade de observação, que, conforme vêm demonstrando alguns estudos na esteira de Michel Foucault,⁹ passou a se confundir, em

⁷ ROKEM, Freddie. "Theatrical space". In: *Ibsen, Chekhov and Strindberg: public forms of privacy*. Ann Michigan: UMI Research Press, 1986.

⁸ Santo Agostinho. *Confissões*. São Paulo: Abril S.A., 1973. (Os pensadores)

⁹ PROUST, Jacques. "Vues d'intérieur". In: *Petits et grands théâtres du Marquis de Sade*. Paris: Paris Art Center, 1989.

alguns domínios, a curiosidade científica com o 'voyeurismo'. Essas práticas ampliaram grandemente os campos de pesquisa sobre o corpo e o comportamento do homem no decorrer dos séculos XVIII e XIX. Isto significa que, se, de início, fundamentavam-se e justificavam-se no desejo ou necessidade de conhecer o homem e liberá-lo das conseqüências das falsas representações sobre si próprio e a natureza, no século XX, passaram a basear sua complexificação e especialização no simples impulso proliferativo sem grande lastro na ética ou justificativa prática. Jean Baudrillard¹⁰ associa essa proliferação discursiva, sem sentido outro que a compulsão a produzir, ao esvaziamento do valor de uso das moedas na ordem econômica internacional que, na atualidade, chega ao limite de minimizar a função do lastro. Os discursos da contemporaneidade, em âmbitos variados, estariam submetidos à mesma lógica – numa relação que Marx entrevira ao descrever o 'fetichismo da mercadoria' – o que se revela pela crise da referencialidade na arte.¹¹

Alguns projetos individuais apontam para perspectivas divergentes dos paradigmas vigentes na produção artística e cultural na modernidade. Representam pontos de singularização,¹² numa aproximação da perspectiva de Félix Guattari do problema, pois operam uma reversão no automatismo e na generalização com que se institui a máquina da produção de cultura e estruturação de subjetividades no capitalismo avançado.

¹⁰ BAUDRILLARD, Jean. *L'échange symbolique et la mort*. Paris: Éditions Gallimard, 1976. p.28.

¹¹ MARX, Karl. *Capital: a critique of political economy*. Transl. Ben Fowkes. New York: Vintage Books, 1977.

¹² GUATTARI, Felix. & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1982. p.45.

No teatro, um modo de reversão na tendência a estabelecer uma produção de bens simbólicos indiferenciada, porque fundada na mesma lógica compulsiva da produção industrial da mercadoria, apresenta-se através da ruptura com os procedimentos dominantes no realismo psicológico e em seus desenvolvimentos contemporâneos. Atacando-os ou desconstruindo-os, o teatro está se defrontando com uma tradição, que, como reconheceu Antonin Artaud,¹³ manteve uma continuidade do classicismo europeu ao romantismo teatral, e até ao realismo psicológico.

Podem-se distinguir duas tendências dominantes nessas alternativas à tradição psicologizante: o teatro que atualiza os procedimentos do discurso sobre a "desrazão" renascentista; e aquele em que se configura uma visão trágica do cosmos. Estas duas categorias, depreendidas dos estudos sobre a loucura de Michel Foucault,¹⁴ possibilitaram-me estabelecer critérios para distinção de projetos considerados pela crítica, indiferentemente, sob a rubrica de modernistas ou de vanguarda. Além disso, possibilitaram distinguir, no conjunto da produção de um mesmo autor, grupos de obras caracterizados por diferentes procedimentos de ruptura com os cânones modernos. Ou seja, parece haver mais de uma alternativa ao realismo psicológico, e estas diferentes possibilidades podem-se apresentar na obra de um mesmo autor.

As obras relacionadas à ótica da desrazão aproximam-se da farsa e da tradição menipéica, segundo a descreve o Bakhtin de *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*.¹⁵ Procuram colocar em discussão as

¹³ ARTAUD, A. Op. cit. p.39.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

¹⁵ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

concepções vigentes de realidade e/ou os valores que regem a organização do mundo e da existência individual. O próprio Bakhtin alertou para a diferença que se estabelece entre obras deste tipo e aquelas que apresentam uma perspectiva de dilaceração cósmica e questionam não somente a historicidade ou o caráter passageiro das crises a que está submetido o homem, mas alguns dos fundamentos da ordem natural, da percepção e da estruturação das individualidades. Para o teórico russo, naquele momento de suas pesquisas, este segundo tipo de obras deveria ser rotulado como vanguardismo não-realista.

Ambas as linhas alternativas ao realismo psicológico no teatro demonstraram suas vinculações com o desenvolvimento de concepções peculiares de visibilidade, entrelaçadas a regimes de enunciado verbal particulares – criticando ou colocando em xeque, na medida da radicalidade de cada uma das tendências, a concepção de sujeito psicológico dominante e os pressupostos, inerentes a ela, de representação da realidade.

O freudismo e seu avesso no Brasil

A utilização da teoria freudiana como uma "doutrina", ou visão de mundo, que passaram a compartilhar alguns grupos de intelectuais e artistas desde o início deste século na Europa,¹⁶ difundia-se, no Brasil, desde o primeiro trabalho do pioneiro Durval Marcondes, publicado em 1920.

O teatro de Renato Vianna, que se distinguiu, no panorama teatral brasileiro dos anos 30, pela apresentação de idéias e situações polêmicas, acolhe o pensamento de

¹⁶ SAGAWA, Roberto Yutaka. "A psicanálise pioneira e os pioneiros da psicanálise em São Paulo". In: *Cultura da psicanálise*. Org. A. Figueira Sérvulo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

Freud como uma referência obrigatória para a interpretação dos conflitos modernos. Nesse sentido, observe-se como na peça *Sexo*, estreada em 1934, no Rio de Janeiro, o personagem João, boêmio e cosmopolita, apresentava Freud:

JOÃO – (lendo) Você já leu Freud? (folheando o livro). Tenho um respeito por esse homem... Não há quem lhe escape... (lê) "a consciência e o inconsciente..." (folheia) "censura e repressão..." (folheia) Este homem é o Diabo... (lê) "sonhos..." (dirigindo-se a Carlos) Você precisa ler esse homem... (folheando) Se a gente soubesse o que os sonhos significam nunca dizia a ninguém o que tinha sonhado...¹⁷

... e na continuidade da cena:

JOÃO – Não digo? Você precisa ler o homem... Você está necessitando de um purgante psíquico...

A cena de onde se retiraram os trechos acima faz referência a Freud como o criador de uma "filosofia" (à qual o médico Calazans se filiara) e que inverte todas as idéias habituais, convertendo o que é são em doente, normal em patológico. A associação da teoria freudiana a um "purgante psíquico" não é fortuita. Relaciona-se à lógica estabelecida, através de sua vulgarização, de que é preciso revelar o escondido, ou interior do ser humano, para que ele se cure de suas neuroses, renovando-se por essa revelação catártica.

Pressupunha-se um regime de verdade que negava as convenções sociais e deveria se calcar na concepção de autenticidade, daí um de seus porta-vozes, na peça de Renato Vianna, ser o boêmio, que contestava as relações familiares convencionais. E também o interesse pela

¹⁷ VIANNA, Renato. *Sexo / Deus*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1954.

prostituição, como forma de exercício da pura sexualidade, que se acreditava estar menos contaminada pelos interesses e mesquinhasias impostos pela sociedade burguesa ao casamento e à vida familiar. A idéia de *máscara*, concebida como artefato de encobrimento da verdade, domina o discurso do personagem João que considera que, nos cabarés, a sociedade burguesa, ao se comportar autenticamente, demonstra seu avesso, portanto sua verdade.

O teatro de Renato Vianna, no Brasil dos anos trinta, é um eloqüente exemplo de que o teatro que pretendesse se inscrever na modernidade – assim como acontecia em outros campos de saber ou práticas relacionadas ao homem e à existência – tinha que se defrontar com a força do freudismo e os regimes de verdade e subjetividade que ativava.

Tanto na vanguarda modernista internacional, como na brasileira, contestou-se, de modos diversos, essa nova forma de psicologização da vida ou se buscou anulá-la por uma aglutinação desestruturadora da lógica que lhe é inerente. Constata-se, nesse sentido, por exemplo, em Oswald e Mário de Andrade, ora a apropriação irônica e carnavalesca desse discurso, ora sua incorporação como instrumento de análise comportamental.¹⁸ No teatro, um pouco mais tardiamente, um exemplo interessante de desestruturação de elementos constituintes das lógicas em que se baseia essa visão freudista do homem é a peça *Dorotéia*,¹⁹ de Nelson Rodrigues.

Nesta peça, o contraste entre os personagens mascarados e a protagonista é central no enredo. Este se constrói em torno da volta de Dorotéia à casa de suas tias, em busca

¹⁸ Em "O Rei da Vela", cf. o diálogo de Abelardo I com a sua sogra, que culmina com: " – A senhora não conhece Freud? O último grande romancista da burguesia?". ANDRADE, Oswald. "O rei da vela". In: *Obras completas*. v.8. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

¹⁹ RODRIGUES, Nelson. "Dorotéia". In: *Op. cit.* pp.625-703.

de uma antiga identidade, que era baseada numa caricatural rigidez de comportamento e na ausência de desejo – o que representava a virtude feminina. A protagonista passa por um processo de *mascaramento*, ao contrário do processo de *desmascaramento*, que, nas obras canônicas, no modernismo, opunham a verdade/autenticidade de um indivíduo às verdades/mentiras da comunidade. Institui-se, pois, uma pesada ironia em relação à tradição moderna e psicanalítica, no fato da protagonista tentar recuperar os valores familiares, o que implica a aniquilação de seus desejos individuais. A conclusão do enredo pode ser considerada como uma consagração da máscara, já que a protagonista consegue realizar seu intento e tornar-se semelhante às três viúvas que dirigem a casa – e também passa a usar uma máscara.

Observe-se que, nessa peça de Nelson Rodrigues, o jogo entre o ver e o olhar é bastante distinto do regime de visibilidade instaurado nas obras de alguns dos mais representativos dramaturgos modernos, como Eugene O'Neill. A teorização sobre o uso das máscaras e a dramaturgia com o uso deste artefato representam documentos eloqüentes sobre os pressupostos em que se baseava o desenvolvimento da visibilidade numa linha bastante influente do teatro moderno. E adquire maior importância se levarmos em conta o fato de ter sido O'Neill considerado o inaugurador do realismo psicológico no teatro norte-americano, tendência mais destacada na cena daquele país e de grande influência no cinema. Preconizava ele, em especial no ensaio intitulado "Memoranda on Masks",²⁰ o ultrapassee das ilusões da aparência, provocada pela imediatez e superficialidade da visão. E, ainda acrescentava,

²⁰ O'NEILL, Eugene. "Memoranda on masks". In: *O'Neill and his plays: four decades of criticism*. org. Oscar Cargill. New York: New York University Press, 1961. p.117.

que o teatro deveria buscar no interior do ser humano a confirmação das descobertas da psicologia. A máscara, em suas peças, coerentemente com perspectivas teóricas de Jung sobre a personalidade, com que se confessava identificado, constituía-se num artefato encobridor, construído pelo indivíduo para proteger sua fragilidade contra os embates do mundo. Descobrir a essência do homem seria desmascará-lo.

Na peça *Dorotéia* de Nelson Rodrigues, a visão se institui como veículo privilegiado para se configurar alguma verdade sobre os personagens, porque há uma espécie de afirmação da externalidade que faz com que se rebatam no mundo exterior os dados sobre sua natureza psicológica ou moral. Reverte-se desse modo a perspectiva que opõe o avesso e o direito, o interior e o exterior; as máscaras utilizadas pelas personagens confundem-se com o próprio rosto. Além disso, os sinais do corpo se situam no mesmo plano simbólico que alguns objetos materiais e os espaços, apresentados no palco ou referidos nas falas, conotam os dois mundos morais que se opõem na obra: o da prostituição e o da repressão ligada à família. Dentro dessa lógica de materialização de um mundo moral, a beleza se transforma numa espécie de máscara colocada sobre o rosto, o que lhe possibilita provocar uma intervenção no psiquismo da protagonista, atormentando-a como um fantasma:

*D.FLÁVIA – Tuas feições te perseguiriam... e se te escondesses, debaixo de qualquer coisa, teus traços ainda estariam contigo... (violenta) Imagina, por um instante, imagina!*²¹

Predomina, no encerramento da peça, a superficialidade na caracterização de Dorotéia. Superficialidade, entendida aqui como domínio de

²¹ RODRIGUES, Nelson. Op. cit. p.627.

sensações sem "profundidade", sem consistência num 'ego' bem estruturado; e também no sentido de predomínio de um regime de verdade baseado na externalidade, nos fatos visíveis. O enredo termina com a vitória do processo de destruição da beleza e da sensualidade de Dorotéia, embora esta revele a nostalgia do tempo em que a procuravam os homens no bordel até mesmo nas manhãs de segunda-feira.

No jogo barroquista, entre a essência e a aparência, o ver e o olhar, instituído em *Dorotéia*, os leques apresentam funções paralelas e complementares às das máscaras. Na utilização destes elementos vigora a lógica da *dobra*,* um dos procedimentos capitais na criação barroca. "A dobra infinita separa ou passa entre a matéria e a alma, a fachada e o compartimento fechado, o exterior e o interior", situa Gilles Deleuze.²¹ Este elemento de transição, de encontro ou circulação entre o externo e o interno seria, no entender de alguns teóricos, o elemento primordial de identidade da estética barroca – dominante num determinado período histórico, porém recorrente na arte e no pensamento ocidental.

Semelhantemente ao que ocorre em *Senhora dos Afogados*,²² peça imediatamente posterior a esta na obra de Nelson Rodrigues, em que os Vizinhos espiam por cima de um biombo o que deveria ser observado com pudor, em *Dorotéia*, o leque serve para indicar uma alternância do que poderia ou não ser visto. É uma espécie de dique, com válvulas de segurança, contra as forças que emanam das paixões do mundo. Estabelece-se na encenação uma cumplicidade da platéia com o regime de visibilidade

*Agradeço ao Prof. Dr. Roberto Correa as sugestões para análise desta peça, a partir de estudos de Gilles Deleuze, por ocasião do Exame de Qualificação do Doutorado.

²¹ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991. p.58.

²² RODRIGUES, Nelson. "Senhora dos Afogados". In: Op. cit. pp.731-780.

instituído pelo leque: parece que se quer alertar o espectador para o que deveria ou não estar sendo mostrado, ou para a necessidade de passar todo o percebido (visto ou ouvido) pelo crivo interpretativo da severa ordem familiar, imposta pelas mulheres. Nesse sentido, foi interessante a solução apresentada na montagem de *Dorotéia* pelo grupo Preto no Branco, no Rio de Janeiro em 1994, ao conjugar o uso dos leques ao de pesados óculos escuros. Estes, por um lado, substituíam as máscaras, previstas no original, e por outro, apresentavam um sinal externo e, portanto, enfatizavam os diferentes momentos do jogo de modos de ver, elemento de grande riqueza nesta obra de Nelson Rodrigues.

Desde a primeira cena da peça, institui-se a função do leque de concentrar em si o próprio mundo, semelhantemente ao que Gilles Deleuze apontou em relação ao leque na obra de Mallarmé.²⁴ O impacto da chegada de Dorotéia se apóia no contraste entre sua roupa vermelha e o rosto descoberto com a aparência das três viúvas: "Todas de luto, num vestido longo e castíssimo, que esconde qualquer curva feminina".²⁵ No entanto, esta mesma rubrica define que o leque a ser utilizado pelas viúvas é de um "papel multicolor". A partir deste dado, pode-se concluir que ele não é apenas um instrumento intermediário no contacto com o mundo, uma válvula entre o exterior e o interior; além disso, ele contém em sua materialidade, como a cor de suas dobras anuncia, o próprio mundo que encerra e desdobra.

O regime instaurado pelo leque sugere metonimicamente uma analogia do poder dessas três viúvas – de desenrolar destinos, decretar a morte física ou simbólica de jovens mulheres, tornar efetiva ou não a existência de Das Dores – como a figura das Parcas mitológicas. É mais uma

²⁴ DELEUZE, Gilles. Op. cit. p.53.

²⁵ RODRIGUES, Nelson. "Dorotéia". In: Op. cit. p.627.

figuração da potencialidade que se instaura na peça, do significado surgir delirantemente de regras que emanam daquele mundo inquietante que se cria no palco. É como se estas três velhas, cuja imagem soturna abre a peça, presidissem a criação desse mundo de signos, assim como mantêm a ordem naquela casa encerrada em si mesma. Daí, instituir-se um mundo em que o princípio organizador é a moralidade – e o enredo nada mais é que o embate entre forças morais, materializadas em sua ação.

A visibilidade dominante no texto subverte os regimes vigentes nos discursos cotidianos, ao conceder autonomia aos objetos, nessa tendência a apresentar elementos corriqueiros no cotidiano como símbolos dos espaços morais. Este sentido somente se constitui pelo cruzamento com o regime de enunciados verbais, fornecendo um conjunto de conotações que justificam seu aparecimento em cena. Instaura-se um jogo que anula o *interior* – ao torná-lo completamente externo e ligado ao mundo dos objetos materiais – e parte, de início, da saturação paranóica de sentido, pois tudo o que é visível em cena refere-se a algum significado moral.

Quanto ao sentido de "farsa", denominação de gênero acrescentada pelo autor ao título da peça, pode-se dizer, utilizando-se uma metáfora cara a Foucault e Deleuze, que tal qual no teatro medieval, "farsa" se refere aqui à construção por Nelson Rodrigues de uma máquina moral. E até mesmo a visão se investe dessa ótica moralizante, pervasiva a todo o espaço a e toda a palavra, através dela paranoicamente produzida.

Apresenta-se, portanto, em *Dorotéia*, um estado que caracteriza a sexualização geral da vida, revelado desde o início justamente pela sua negação radical. No mundo representado, a força do sexo é tão violenta que para evitá-

la é preciso adotar procedimentos extremos, como a inexistência de quartos na casa para que as mulheres não pudessem sonhar, e não corressem o perigo do desejo. O paradoxo do enredo é que, para a proteção dos valores familiares, destrói-se a família, como Guattari e Rolnik apontaram em relação à peça *Álbum de Família*.²⁵

Em *Dorotéia* de Nelson Rodrigues as reversões da ordem e da representação da realidade aproximam-na do modelo do gênero *cômico-sério*, conforme apontou Fred Clark,²⁶ em uma análise, bastante rica, desta obra, baseada na semiótica peirciana. Essa caracterização, no entanto, deve ser relativizada perante certas considerações sobre o que Bakhtin define como "carnavalesco", em sua obra *Cultura Popular na Idade Média e Renascimento*.²⁷ Considero que se possa aproximar essa obra do modelo de figuração da loucura, e por extensão da subjetividade, caracterizado por Michel Foucault, através de sua identificação com um determinado sentido de trágico – daquilo que aponta para o dilaceramento do homem perante forças cósmicas que o sobrepõem.²⁸

A radicalidade da lógica imposta à produção textual coloca em questão até mesmo a dicotomia entre mundo exterior e interior dos personagens. O desconcerto que se instaura é cósmico, e o indivíduo apresenta-se dilacerado como um elemento submetido ao mesmo arbítrio criativo que faz proliferar as conexões mais surpreendentes entre os instintos, os devaneios, os sonhos e as coisas materiais.

²⁵ GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. Op. cit. p.76.

²⁶ CLARK, Fred M. "The mask as sign in Nelson Rodrigues' *Dorotéia*". *Semiótica*, Amsterdam, v.57, pp.331-337. 3./4. sem.1985.

²⁷ BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p.38.

²⁸ FOUCAULT, Michel. *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.

As farsas, as forças e os delírios

A distinção das linhas de desenvolvimento do projeto moderno e alternativas a ele, talvez possibilite maior compreensão da inserção da obra de Nelson Rodrigues no panorama artístico deste século. A perspectiva da desrazão, que domina em uma parte de sua dramaturgia nitidamente vinculada a sua atividade de cronista, não é a mesma que se observa em suas "peças desagradáveis".³⁰ Nestas tragédias cósmicas – em especial *Anjo Negro*, *Álbum de Família* e *Senhora dos Afogados*, ou na 'farsa' *Dorotéia*, peças anteriores à guinada na dramaturgia do autor com *A Falecida* – o tratamento concedido ao espaço e à construção do enredo lembra a dinâmica schopenhauriana da anulação e aniquilamento dos indivíduos, e até mesmo do mundo material, por uma 'érgon', ou força implacável. No entanto, ao contrário de alguns teatrólogos, como Eugene O'Neill, que fazem desta dinâmica nihilista a tônica que enforma a obra em todos os níveis, nas tragédias de Nelson, o poder aniquilador das forças é superado pela proliferação significativa, que constitui uma espécie de "delírio das palavras", conforme Ângela Leite Lopes.³¹ Esse procedimento se caracteriza por uma teatralização da palavra, o que possibilita ocorrerem variados mecanismos de cruzamento, inversão e trocas, com a visualidade. São essas trocas – que funcionam, algumas vezes, pela concretização visual do elemento verbal; outras, pela sua desestruturação – um dos traços que coloca sua dramaturgia numa posição bastante distante, por exemplo, da lógica redutora da obscenidade, na

³⁰ MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p.1.

³¹ LOPES, Ângela Leite. "Nelson Rodrigues e o fato do palco". In: *Monografias 1980*. Rio de Janeiro: MEC/INACEN, 1983.

sua pretensão de eliminar a distância entre o visível, o dito e o racionalizável. Pode-se dizer que a obscenidade pretende estar atendendo ao desejo ou compulsão do homem de reduzir o indefinido, inalcançável ou secreto a um enunciado que o materializa ou a uma imagem que pretende captar sua essência e exibi-la, tornando-a pública. A desconstrução da obscenidade, no caso de Nelson Rodrigues, dá-se pela recuperação dos meandros e paradoxos que ela procura reduzir ou ignorar.

Principalmente nas crônicas ou nos romances de Nelson Rodrigues, a teatralização da narrativa se realiza com a desconstrução dos clichês e pelo desfile das máscaras sociais cotidianas, instituindo-se a farsa moralizante, perante a insensatez do mundo, próxima às tradições artísticas que configuram, desde fins da Idade Média, a desrazão universal. O jogo desconstrutor dos discursos e dos clichês, tanto nas narrativas quanto nos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, parte da apropriação de enunciados de discursos do senso-comum, das variadas teorias sobre o homem prestigiadas no momento da escritura, e também das convenções teatrais, para mostrar sua superficialidade e percibibilidade diante dos enigmas da vida.

As montagens teatrais e adaptações cinematográficas que ignoram os procedimentos de cruzamento entre a visibilidade e a palavra, e os processos de intensificação de sentido instituídos pelas obras de Nelson Rodrigues amortecem o seu efeito, submetendo-as a uma ótica coerente com a produção massiva de mensagens midiáticas e a lógicas redutoras como a da obscenidade. Não se deve passar ao largo, por exemplo, da ironia na construção dos freqüentes monólogos interiores dos personagens, na

adaptação de *Asfalto Selvagem (Engraçadinha I e II)*,³² já que esses comentários da ação e digressões acentuam justamente a incorporação de frases e citações da maior banalidade para formar uma espécie de 'bricolage' que é o mundo psíquico. Tratar esse material naturalisticamente como retrato da interioridade dos personagens, concebida nos moldes da tradição psicologista, seria um empobrecimento do estilo farsesco, aparentado com o folhetim, do texto original – o que felizmente o seriado apresentado recentemente na televisão evitou, mantendo o caráter caricatural dos personagens.

Já em *Vestido de Noiva* constatava-se uma alternância entre imagens vinculadas à memória de um indivíduo, que por sua vez se originavam no diário de uma personagem, e fragmentos de cenas do cotidiano vividas ou alucinadas. Na peça *Senhora dos Afogados*, o cruzamento dos planos de significação confere o poder sugestivo da imagem da Ilha das Prostitutas Mortas. Esta utopia constrói-se apenas nas falas sonhadoras e nostálgicas de alguns personagens, sem que o texto original do autor proponha sua representação visual em cena. Ou, na peça *Dorotéia*, o efeito das sugestões das imagens da casa e da rua de prostituição; que se apresentam de início apenas na fala das personagens, e posteriormente se materializam visualmente através do jarro – citado como parte da mobília da prostituta e que surrealisticamente aparece como uma gigantesca e disforme presença no palco. Apresentava-se, portanto, desde o início da obra do autor, o jogo entre diferenciadas instâncias de onde se originam as cenas, as imagens e as falas. Algumas modalidades desse jogo são: a materialização de imagens originadas numa construção verbal ou sua construção,

³² RODRIGUES, Nelson. *Asfalto selvagem I - II : Engraçadinha: seus amores e seus pecados*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

dotada de grande poder plástico, puramente através da palavra; o confronto ou mistura do clichê bastante evidente com a criação verbal quase delirante; a presença numa mesma cena das situações mais banais e corriqueiras junto à mimetização de estados e vivências bastante singulares ou paradoxais.

Levar para o palco ou para as telas de cinema e televisão esse jogo e manter sua agilidade e originalidade parece o principal desafio daqueles que desejam preservar na obra de Nelson Rodrigues o efeito desconcertante de colocar o receptor diante dos paradoxos no cruzamento da linguagem com a existência. O encantamento de algumas montagens, nos últimos anos, como o espetáculo *A Vida Como Ela É...*, de 1991, justifica-se talvez pelo fato do diretor Luís Arthur Nunes ter encontrado, mesmo nas crônicas do autor consideradas sua produção "menor", material para ser revitalizado em cena pela articulação dessa complexa teia simbólica, com a leveza de um sorriso sobre a desrazão do mundo. Alguns momentos de magia podem-se basear na riqueza de recursos, aparentemente sem grande importância e de grande efeito teatral; como a música executada pelos atores com pentes cobertos por papel, na montagem de *Senhora dos Afogados* de Aderbal Freire Filho em 1994. O som, que lembrava o vento, explorava as alusões do texto dramático ao vendedor de pentes, que conhecia o mito da Ilha das Prostitutas Mortas, e acentuava o clima misterioso das descrições das mulheres a se pentear nas praias, nitidamente associadas às lendárias sereias.

As leituras que procuram diminuir a intensidade do desnorteamento ou do impacto que a obra de Nelson Rodrigues pode provocar conseguem torná-la mais palatável, submetendo-a às regras que garantem a mesmice e a acomodação nos escaninhos da produção cultural

consagrada. Ler esta obra, reduzindo-a a suas alusões ou apropriações da estética realista ou naturalista é empobrecê-la, ou transformá-la num produto que se pauta pela lógica da obscenidade, fazendo crer que sua finalidade é oferecer aos receptores a demonstração da interioridade ou do mundo secreto dos personagens. Parece também uma redução da dimensão da obra de Nelson Rodrigues esquecer o intenso jogo de trocas entre os elementos da visibilidade e da fala, transformando-a num balé fantasmagórico. Entretanto o jogo significativo somente se efetiva quando a direção do espetáculo procura ancorá-lo num trabalho de interpretação dos atores capaz de explorar devidamente as ambigüidades do texto, encarnar as flutuações entre a comédia de costumes e a farsa moralizante, entre a tragédia e o delírio que provocam essa inquietante sensação diante das peças de Nelson Rodrigues – e que nos faz afirmar que, de um modo bastante singular, são belas.