

ALEXANDRE NELL SCHMIDTKE

**O TEATRO DE NELSON RODRIGUES:
MODERNO E NACIONAL**

PORTO ALEGRE
MARÇO/2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO – LITERATURA BRASILEIRA

**O TEATRO DE NELSON RODRIGUES:
MODERNO E NACIONAL**

Dissertação apresentada ao Corpo Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Homero Vizeu Araújo

PORTO ALEGRE

2012

Dedico este trabalho à Lucilene e à minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Homero Vizeu Araújo, orientador desta dissertação e grande incentivador da pesquisa. Sua generosidade intelectual fez com que fosse possível ir adiante no trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, os quais em suas disciplinas proporcionaram um aprendizado imensurável. Em especial ao professor Antônio Sanseverino, que desde a graduação é um referencial nos estudos e na conduta acadêmica. Antônio cedeu uma aula sua de graduação para que eu falasse sobre Nelson Rodrigues, o que contribuiu definitivamente para a organização e esclarecimento de diversos aspectos nebulosos para mim.

A todos os colegas e amigos que partilharam o aprendizado ao longo desses anos e que contribuíram sobremaneira para meu crescimento intelectual e humano. Entre eles, agradeço especialmente a César Gemelli, Fabrício da Costa, Guto Leite e Luciano Mello.

A Atilio Bergamini, que além de ter debatido diversos pontos de minha argumentação (enquanto buscávamos um café da Física) cedeu duas de suas aulas da graduação para que eu expusesse o argumento, ainda em construção, sobre *Álbum de família*.

À minha família, cuja presença nesse período foi muito importante. À família da Lucilene, pela generosidade e atenção.

À Lucilene, com quem convivo há dez anos e que continua a me encantar cada vez mais.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem o objetivo de analisar duas peças de Nelson Rodrigues, *Álbum de família* e *Os sete gatinhos*, à luz das teorias sobre o drama expostas por Peter Szondi em *Teoria do drama burguês* e *Teoria do drama moderno*. Verifica-se a relação dessas obras de Nelson Rodrigues com o gênero literário “drama”. As alterações que tal gênero sofreu ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX nos mostram que os acontecimentos histórico-sociais influenciam determinantemente a maneira como a literatura explora determinados temas. Nesse sentido, a decadência do patriarcalismo no Brasil bem como a sua manutenção nas relações sociais está representada mediante uma estética que mistura vanguarda, comédia, chanchada e drama no teatro rodriguiano. Desse modo, a estrutura formal das peças de Nelson Rodrigues revela não só um autor consciente dos recursos estéticos de que dispunha como também a trajetória peculiar do drama no Brasil.

Palavras-chave: Nelson Rodrigues; Teatro Brasileiro; Drama Moderno.

ABSTRACT

This work aims to analyze two plays by Nelson Rodrigues, *Álbum de família* and *Os sete gatinhos*, in the light of the drama theories exposed by Peter Szondi in *Teoria do drama burguês* and *Teoria do drama moderno*. Here we check the relationship between these two plays with the literary genre historically called drama. The changes this gender has experienced over the 18th, 19th and 20th centuries show us that historical events have strongly influenced the way Literature explores certain issues. In this sense, the decline of patriarchy in Brazil, as well as its conservation inside the social relations, is represented in an aesthetics that mixes *avant-garde*, comedy of manners, *chanchada* and drama in Nelson Rodrigues' works. Therefore, the formal structure of Nelson's plays unveils not only an author aware of his aesthetic resources, but also the peculiar path of drama in Brazil.

Keywords: Nelson Rodrigues; Brazilian Drama; Modern Drama.

SUMÁRIO

Introdução	8
1 Teoria do drama	13
1.1 O drama segundo Peter Szondi	14
1.2 A conjuntura política e o teatro rodriguiano	21
1.3 A crônica rodriguiana: arte e política	28
2 O mundo reduzido: <i>Álbum de família</i>	35
2.1 O monólogo	39
2.2 Isolados, mas atados mutuamente	47
2.3 O curioso mundo do semelhante	59
2.4 Entre o social e o psicológico	70
3 <i>Os sete gatinhos</i>	77
3.1 O rebaixamento em cena	77
3.2 “Seu” Noronha, o patriarca contínuo	84
3.3 A manutenção do confinamento	90
3.4 Um contínuo dentro de casa: o universo relacional de <i>Os sete gatinhos</i>	102
Considerações finais	123
Referências	130

Introdução

Este trabalho teve seu início em 2008 em uma disciplina ministrada pelo Prof. Antônio Sanseverino. Deveríamos desenvolver uma aula sobre algum autor brasileiro que fosse a mais próxima possível da realidade de alunos do ensino médio. Naquele momento, escolhemos dois autores, Carlos Drummond de Andrade e Nelson Rodrigues. A hipótese era a de que ambos os escritores desenvolviam o tema, cada qual à sua maneira e ao seu estilo, da decadência do patriarcalismo e sua presença constante na formação do indivíduo e de suas relações na sociedade (assim como diversos outros autores o fazem). A peça escolhida para a montagem da aula foi *Álbum de família*, e o poema de Drummond, *Os bens e o sangue*.

Depois desse trabalho, a obra de Nelson se tornou uma de minhas leituras mais constantes, de modo que o projeto inicial para a dissertação, a poesia de Drummond, logo foi abandonado (formalmente) para dar lugar ao teatro rodriguiano.

O ponto inicial da pesquisa era abordar a estrutura patriarcal das peças míticas – com exceção de *Doroteia*, embora esta seja uma obra decisiva para o entendimento da concepção dramática de Nelson –, peças estas que claramente referem o passado nacional. A figura dos patriarcas era o ponto de partida da análise, visto que encarnam uma série de valores que identificam a estrutura patriarcal.

O conflito a ser resolvido nos primeiros momentos da pesquisa, já em 2009, era entender a relação de Nelson Rodrigues com a tradição dramática brasileira, uma vez que parecia claro ser ele um autor sem precedentes e, mais do que isso, sem sucessores, com escassas exceções. Assim, a relação óbvia e imediata entre as peças míticas e a tragédia clássica parecia um caminho possível. Entretanto, essa relação ao mesmo tempo em que indicava aproximações muito produtivas, principalmente para entender alguns conflitos entre as personagens, excluía o dado formal referente à inserção do autor na dramaturgia moderna brasileira.

A partir daí, dois estudos foram essenciais para o início do trabalho: a introdução de Sábato Magaldi ao *Teatro completo*, de Nelson Rodrigues, e o texto *Teatro:1930-1980*, de Décio de Almeida Prado. Estes dois são dois dos autores decisivos para o entendimento da obra de Nelson. Eles foram os primeiros a

dedicarem estudos amplos a respeito da dramaturgia rodriguiana (Décio menos que Sábato), sempre buscando localizá-la tanto na história social do país, como na tradição teatral brasileira. Porém, estes dois autores faziam poucas referências às estruturas históricas que perpassam o teatro de Nelson. Mais do que isso, Sábato, com certa insistência, afirma que a dramaturgia rodriguiana é atemporal, que lida com a essência do humano, principalmente quando se trata da fase mítica.

Pois é justamente aí que entra a argumentação desta dissertação. Para mim, Nelson estava consciente de que tanto as peças míticas quanto as demais obras (talvez com exceção de sua primeira peça, *A mulher sem pecado*) lidam com dados da formação social brasileira. Nesse sentido, o texto de Facina (2004) desenvolve um argumento importante para a dissertação: Facina elabora um estudo antropológico da obra de Nelson Rodrigues e dedica um capítulo ao teatro, onde estuda peças como *Álbum de família* e *Os sete gatinhos*. A aproximação entre o teatro de Nelson e o ensaísmo de Gilberto Freyre, especialmente a transição de *Casa-grande e senzala* para *Sobrados e mucambos*, logo revelaram uma série de associações e analogias que marcou o pontapé inicial deste trabalho. Todavia, apesar do grande alcance do texto de Facina, ainda havia uma questão que não era resolvida por ela (e que, aliás, nem era o seu objetivo fazê-lo), trata-se do estudo da forma do drama rodriguiano. Ao mesmo tempo em que as peças sugerem um ambiente cuja degradação impressiona tanto, é impossível dissociá-las de uma estrutura formal que causa certo estranhamento. Assim, chego ao primeiro capítulo deste texto.

O primeiro capítulo aborda a origem da forma dramática, concebida como uma resposta à estrutura fixa da tragédia clássica. Em dois estudos fundamentais sobre a literatura dramática, Peter Szondi analisa a formação desse gênero, *Teoria do drama burguês* e *Teoria do drama moderno*. Nessas obras, Szondi descreve a trajetória do drama desde o seu surgimento, com a ascensão da burguesia e insuficiência da forma clássica para dar conta de representá-la em cena, até o drama moderno, quando essa forma agora também cristalizada, sofre diversas alterações até que encontre meios de expressar os conflitos característicos do homem do século XX.

Partir desse pressuposto significa assumir que Nelson Rodrigues é um autor moderno no amplo sentido da expressão. Em primeiro lugar, escolher o modelo de análise de Szondi como ponto de referência exclui uma possibilidade muito frequente quando se trata dos estudos rodriguianos: relacionar as peças míticas, suas estruturas

internas, com a tragédia clássica. Ou seja, Nelson lança mão dos mitos gregos, mas não mediante a forma dramática clássica. Nelson está inserido num processo criativo moderno (nos termos de Szondi). Isso quer dizer que ele divide os mesmos problemas estéticos que Lorca e O'Neill, por exemplo. As peças de Nelson Rodrigues estão carregadas de elementos composicionais descritos por Szondi como *tentativas de solução* da forma do drama. Os elementos épicos que caracterizam as peças míticas, por exemplo, devem ser levados em conta como uma possibilidade de formalização de um tema legítimo. Conforme esses recursos formalizam temas como o patriarcalismo e sua decadência, o teatro de Nelson ganha em complexidade. Um dos recursos que marca as peças de Nelson Rodrigues é o confinamento, o isolamento das personagens em um determinado ambiente sem que seja possível dele escapar. Tanto em *Álbum* quanto em *Anjo negro* ou *Doroteia*, as personagens se veem presas umas às outras sem que haja possibilidades de comunicação, acarretando conflitos que revelam muito mais do que a fraca relação entre elas.

O segundo capítulo da dissertação trata de *Álbum de família* e suas relações estruturais com a decadência do patriarcalismo, ou melhor, com sua constante presença na sociedade mesmo que não haja mais possibilidades de que se mantenha essa ordem colonial. Facina (2004) demonstra o quanto essa estrutura está representada nas peças, seja através do comportamento das personagens, seja através dos conflitos levados à cena. O dado formal da peça é caracterizado pelo confinamento à medida que as personagens, mesmo com a possibilidade de fuga do círculo familiar, permanecem na casa de Jonas. Aliás, a figura deste patriarca é decisiva na economia de peça. É ele quem representa o poder perante os familiares e perante aqueles que circundam sua fazenda, poder esse do qual ele não mais desfruta por completo. Assim, as relações intersubjetivas mantêm um alto nível de tensão. É importante ressaltar que em *Álbum* alguns recursos épicos determinam o andamento da ação como, por exemplo, os gritos da menina em trabalho de parto e a narração do Speaker, que comenta as fotos do álbum como se essa fosse uma família sem as marcas de um passado degradado.

No terceiro capítulo, analiso a peça *Os sete gatinhos*. Essa é uma das obras incluídas, segundo a classificação de Sábato Magaldi, entre as tragédias cariocas. Ou seja, levando em conta essa classificação, o aspecto mais óbvio num primeiro momento é o dado da realidade carioca. Entretanto, argumento que nessa peça

Nelson, apesar de explorar algumas referências imediatas, continua investindo na estética do confinamento. Assim, onde parece haver o predomínio do realismo – como acontece nos contos, por exemplo – recursos modernos que dele escapam determinam a composição rodriguiana.

Um fator decisivo em *Os sete gatinhos* é o papel que Seu Noronha representa. Oriundo da tradição dos grandes patriarcas – inclusive os rodriguianos –, essa personagem tenta manter uma ascendência histórica sobre os demais quando já não é mais possível. Se Jonas, Ismael e Misael (o patriarca de *Senhora dos afogados*) já demonstravam sinais de decadência completa, agora Noronha vai ainda mais fundo. Seu emprego de contínuo é a régua das relações em sua casa, com seus familiares. Sem poder diante das filhas, que se prostituem para proporcionar um grande casamento para a irmã caçula, Noronha acaba por instaurar um “bordel de filhas”, em que ele as subjuga mediante o trabalho sexual.

A temática ainda remete à decadência e à permanência da ordem patriarcal na sociedade brasileira, mas a forma de *Os sete gatinhos* volta-se mais para a estrutura dramática, sem recursos épicos. O confinamento determina que as relações intersubjetivas fiquem tensionadas até o limite, culminando com a morte desse patriarca já destituído de qualquer poder. Esse dado formal origina um debate importante. À medida que se compreende essa peça como parte de um conjunto de obras cujos objetivos apontavam para o retrato de uma nova realidade possível – isto é, o final dos anos de 1950 –, fica evidente a posição de Nelson na contramão dessa tendência. O que Nelson fazia em *Os sete gatinhos*, peça de 1958, era ressaltar que as raízes sociais que determinam os rumos da nação ainda não estavam de todo expurgadas. Pelo contrário, eram definidoras das relações, sempre acarretando danos pessoais e sociais. Essa é uma questão importante porque, da mesma forma que aborda a obra de Nelson por outro ângulo (o das questões contemporâneas a ele), insere um elemento decisivo para se pensar o teatro dos anos de 1950 e 1960.

Nesse ponto, a trajetória de Nelson Rodrigues merece ser vista um pouco mais panoramicamente. *Os sete gatinhos* retoma uma temática já abordada em peças anteriores. Mais do que isso, há um diálogo entre essa obra e as peças míticas. As semelhanças entre essa peça e *Álbum de família* são claras e significam muito, como se verá. Isto é, Nelson de certa forma ainda leva à cena conflitos semelhantes (sempre carregados de incestos e assassinatos), porém altera sua concepção estética. Ao deixar

a estética mítica, a aproximação com a realidade ganha espaço, o que não significa, entretanto, que os temas antes desenvolvidos agora não apareçam com mais força talvez. Assim como *Álbum*, *Os sete gatinhos* trata de conflitos familiares que, conforme argumentarei, são conflitos originados na estrutura patriarcal da sociedade brasileira. Nelson Rodrigues é visto muitas vezes ora como um autor de uma obra cujos incestos e mortes são os aspectos principais, ora como aquele que pôs em cena um viés da realidade carioca até muito engraçado – principalmente pelo que diz respeito à constituição psicológica de suas personagens. Contudo, a obra de Nelson Rodrigues se mostra muito mais complexa, sendo representativa de um momento de nossa literatura em que o teatro, ao mesmo tempo em que se modernizava, encontrava algumas restrições quanto às suas peças. A solução estética que Nelson encontrou para a sua obra ainda não foi de todo estudada. O objetivo deste trabalho é tentar realizar uma parte dessa tarefa.

1 Teoria do Drama

A concepção de um teatro engajado permite que se expressem os contextos sociológicos, o que muitas vezes torna supérflua a análise – eis uma velha experiência que a sociologia da literatura tem tanto mais de fazer quanto menos uma literatura confessa suas condições sociais e seus objetivos políticos. (SZONDI, 2004, pp.170-171)

A concepção dramática de Nelson Rodrigues estava sem dúvidas atrelada àquilo que Peter Szondi denomina “drama burguês”, um gênero nascido para expressar valores da burguesia do século dezoito que não eram mais suportados na forma pré-estabelecida da tragédia clássica. Devido às características do processo de formação social brasileiro, o drama – que ao longo dos séculos passara por uma necessária reformulação, pois do contrário sua extinção seria inevitável – é visto por nós de uma maneira especial porque é mediante ele que o teatro moderno dá seus primeiros passos e que o teatro épico, tão decisivo em nossa história recente, apresenta e resolve suas contradições internas. Esses dois pontos de vista por vezes são tomados como opostos. Um exemplo claro dessa característica da recepção do drama por aqui é o modo como o teatro de Nelson é estudado na relação com o teatro épico das décadas de 1960 e 1970 na medida em que se entende que este está atrelado à realidade – e de modo abrangente ao Brasil – enquanto aquele faz referência ao ser humano sem especificações de tempo e lugar. Na pior das hipóteses, atribui-se à obra de Nelson Rodrigues um distanciamento das coisas do Brasil em contraste principalmente com o teatro político produzido a partir do fim dos anos de 1950. Não se está negando o papel fundamental que o teatro épico tem e teve durante os anos de chumbo; antes, penso ser importante esclarecer o que me parece um equívoco de interpretação formal da dramaturgia brasileira de modo geral.

Dessa forma, neste capítulo tratarei do argumento de Peter Szondi a respeito da consolidação do drama como gênero e de sua posterior reestruturação¹, bem como dos elementos que compõem a poética rodriguiana, isto é, considerando que dentre as obras estudadas nesta dissertação há uma unidade estética que possibilita ver nesse conjunto alguns objetivos, pelo menos formais, bem definidos. Isso só é possível porque Nelson Rodrigues desenvolve em diversas crônicas suas concepções

¹ Szondi 2001 e 2004.

quanto à arte e especificamente quanto ao teatro. Se em alguns momentos o estilo característico do autor nas crônicas encobre detalhes importantes para nosso fim (como suas leituras, sua relação com o teatro estrangeiro, com as teorias dramáticas), por outro lado há um vasto material sobre suas idéias estéticas quando Nelson comenta as obras de seus contemporâneos e também em muitos casos a recepção de suas próprias peças.

1.1 O drama segundo Peter Szondi

A inadaptação da tragédia clássica aos valores burgueses não se deve somente a contingências históricas. Há uma relação estreita entre a tragédia e o drama burguês na medida em que este necessita romper com aquela para que se estabeleça em suas diversas possibilidades expressivas, dentre elas a mais destacada é a ruptura com a cláusula dos estados.

Szondi ressalta que não há uma relação direta da realidade burguesa em detrimento daquilo estabelecido como a norma da tragédia clássica, isto é, não há uma representação da burguesia em conflito com a aristocracia. Segundo ele, a “oposição de classes não desempenha de forma manifesta um papel em todas ou mesmo na maior parte das obras do novo gênero; ela tampouco se apresenta desde o início” (SZONDI, 2004, p.28). Nesse aspecto, Peter Szondi discorda dos argumentos de Lukács, para quem o

“drama burguês é o primeiro a se desenvolver a partir de uma oposição consciente de classes; o primeiro a cujo objetivo era dar expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe lutando por liberdade e poder e à relação que mantinha com as demais classes” (LUKÁCS, 1961 apud SZONDI, 2004, p.27).

O que será determinante na argumentação de Szondi quanto à formação desse novo gênero literário aproxima-se antes da concepção de vida da burguesia inserida no enredo do que da representação de burgueses em cena.

Em *Teoria do drama burguês*, Szondi dedica-se ao estudo de alguns autores que de alguma maneira criaram esse novo gênero: George Lillo, Denis Diderot, Lessing, Mercier. O prefácio da peça *O mercador de Londres*, do inglês George Lillo, explicita alguns dos propósitos estéticos que se referem diretamente à relação entre uma ação elevada, cuja receptividade se espera seja a da teoria aristotélica, e outra que priorize o que passa a ser uma das constantes do drama burguês, a sentimentalidade. Szondi explica, retomando uma imagem desse prefácio, que

O canto da musa da tragédia é substituído por seu lamento. E, quando ela se lamenta, caem dos olhos gotas brilhantes que compensam a ausência de pompa com pérolas radiantes. Antes de tudo, se expressa aqui o deslocamento que se constata no efeito da tragédia do século XVI e XVII para o XVIII: se o acento recaía, nos séculos XVI e XVII, sobre o temor e o terror, os quais, principalmente na França de Luís XIV, despertavam a admiração, então ele se transfere no XVIII para a compaixão. O pressuposto disso é a eliminação da distância social entre os personagens e o público. Este é o terreno sobre o qual se desenvolve a estética do efeito no século XVIII; é característico o fato de que Lillo atribui à tragédia heróica um estado de coisas objetivo: ela mostraria aos príncipes regentes ‘the strange vicissitude of things below’ (uma reminiscência do barroco, da qual falaremos ainda), enquanto o drama burguês, a *domestic tragedy*, se resolve em lágrimas, no efeito sobre as almas. (SZONDI, 2004, pp. 36-37)

O que está em jogo a partir desse momento é uma razão poética e não política. Na medida em que a aristocracia continua sendo representada – o protagonismo da burguesia viria anos mais tarde² – a identificação com a burguesia é estritamente formal, isto é, onde antes a tragédia previa uma ação que representasse nobreza de espírito tivesse como finalidade o temor, o drama agora fundamenta sua ação em um sentimento cuja assimilação por parte da burguesia se faz não só possível como altamente profícua.

Com Diderot, a cláusula dos estados é questionada enquanto norma para a criação dramática. Partindo do pressuposto de que há um erro na interpretação da *Poética* aristotélica, Szondi comenta outro poeta a que Diderot recorre, Corneille. Segundo este poeta francês, deve-se levar em conta não apenas a origem social das personagens, mas a característica da ação representada. Corneille baseia seu argumento na correção da tradução do termo “semblable”³ em certa passagem da

² “Não afirmamos com isso que o comerciante dos novos tempos, que o capitalismo não possa oferecer *eo ipso* nenhuma matéria dramática. uma tarefa da investigação sociológica da literatura seria verificar as condições históricas e as alterações formais estilísticas sob as quais se chegou tempos mais tarde a obras como *Os tecelões*, de Hauptmann, ou *A santa Joana dos Matadouros*, de Brecht”. (SZONDI, 2004, pp.61-62)

³ “Nous avons pitié de ceux que nous voyons souffrir un malheur qu’ils ne méritent pas, et nous craignons qu’il ne nous en arrive un pareil, quand nous le voyons souffrir à nos semblables”. (CORNEILLE, 1963 apud SZONDI, 2004, p.94)

Poética, de Aristóteles, pois para ele trata-se antes da condição humana do que da condição social. Szondi esclarece a postura de Corneille:

É decisivo para nós que o novo ponto de vista de Corneille, o de 1660, só aparentemente o distancia das pressuposições do drama burguês que está por vir. Certamente ele renuncia ao postulado da pertença à mesma condição social. Mas ele pode fazê-lo porque, além das diferenças sociais, ele admite uma identidade de outra espécie, que vincula o rei ao homem, visto que também ele é homem. (SZONDI, 2004, p.97)

Diderot retoma essa ideia de Corneille em seus escritos teóricos e, além de reforçar a ruptura com a cláusula dos estados, defende que há uma nova linguagem dramática que deve substituir a do classicismo. Numa comparação entre *O mercador de Londres*, de Lillo, e *Ifigênia*, de Diderot, Szondi esclarece que nesta peça Diderot confere uma “dor privada” à Clitemnestra, uma rainha, enquanto a peça Lillo é protagonizada por um comerciante. Esse seria o aspecto “humano universal, a crença decisiva da ideologia burguesa revolucionária do século XVIII” (SZONDI, 2004, p.110).

Uma das tônicas do pensamento de Diderot é a representação da família no drama burguês, ou melhor, a importância da estrutura familiar para a definição do novo gênero. Segundo Szondi, a transição da família feudal para a burguesa ocupa uma função determinante na estrutura dramática do século XVIII:

Enquanto as grandes famílias feudais, as casas e as linhagens, como se sabe, defrontavam lutas pelo poder e intrigas da corte não como entidades invioláveis, senão que – conforme os dados históricos – as faziam com as parte inimigas, a pequena família burguesa do século XVIII, diferentemente daquela do XIX e do XX, estava unida na certeza de que cada um quer o bem ao outro, *homo homini agnus*. Na era da sentimentalidade, a relação dos membros da família entre si e a da família consigo mesma são determinadas pela comoção. (SZONDI, 2004, pp. 113-114)

Esse é um dos pontos que devemos ter em mente ao estudar a obra de Nelson Rodrigues: mais do que uma “obsessão”, a representação da família em suas peças pode ser entendida a partir de um dado histórico na constituição e afirmação do gênero dramático, visto que a inserção do interior burguês na ação – e no Brasil esse dado de classe tem conseqüências muito particulares das quais trataremos em seguida – determina em grande medida o seu surgimento. Trata-se de inserir o teatro de Nelson Rodrigues numa tradição literária cujos reflexos na literatura do século 20 parece ter-se perdido, isto é, até mesmo as vanguardas da primeira metade dos 1900

constituem parte do processo de renovação do gênero dramático – ainda que em determinados momentos mediante sua ruptura, como no caso notável de Brecht. É nesse sentido que Szondi argumenta sobre a presença da família na tradição dramática:

Talvez possamos dizer que, com o tema posto por Diderot no começo de sua peça, a família descrita por ele é caracterizada *como* pequena família patriarcal no sentido da sociologia, isto é, como uma família pré-burguesa. A peça de Diderot encontra-se no começo de uma tradição que co-determinou essencialmente a história do drama moderno: a tradição do drama de família. Pensemos na *Maria Madalena*, de Hebbel, em *O pai*, de Strindberg, em *As três irmãs*, de Tchekhov, e finalmente também em *Quem tem medo de Virginia Woolf?*, de Albee – uma tradição na qual o que Diderot tem por bem supremo, o único lugar em que o ser humano pode ser feliz, perverte-se gradativamente até se tornar o inferno. (SZONDI, 2004, p.123)

Esse inferno compõe em grande medida as relações das obras estudadas por Szondi em *Teoria do drama moderno*, e não é diferente com as peças de Nelson Rodrigues. Esse é mais um indício para argumentar que a obra do autor de *Vestido de Noiva* dialoga tanto com a tradição do drama quanto com a dramaturgia de vanguarda contemporânea sua.

A inserção de uma concepção burguesa no teatro e o conseqüente surgimento do *drama burguês* está atrelado ao conceito elaborado por Diderot de “condição” em oposição ao conceito de caráter. Na medida em que o caráter de uma personagem pode distanciar o espectador devido a qualquer alteração em que este deixe de se reconhecer, “ele não pode ocultar para si que o estado que representam diante dele não é o seu; ele não pode desconhecer os seus deveres. É preciso que ele aplique a si o que ele contempla” (DIDEROT, 1965 apud SZONDI, 2004, p.124). Sob este aspecto, a condição das personagens torna-se o ponto central do drama, o que estabelece a forma literária como o centro da representação social:

a apresentação de *O pai de família* nos colocou diante dos olhos o fenômeno histórico e social da pequena família burguesa e a relevância desse fenômeno para a história do drama, para a constituição do *domestic drama*, da *tragédie domestique* no século XVIII. (SONDI, 2004, p.126)

O objetivo de Peter Szondi ao estudar os autores mencionados anteriormente terá seu ponto de chegada no drama dos séculos XIX e XX, cujas conjunturas sócio-políticas irão impor mudanças radicais na estrutura da peça dramática. Assim, *Teoria do drama burguês* deve ser compreendida como uma obra que aborda um

aspecto fundamental de um gênero literário que se modifica e será determinante, alguns anos depois, para o entendimento da literatura na sociedade brasileira. Ressaltando a função do estudo da forma literária, Szondi diz na síntese de seu texto:

O mercador de Londres, O pai de família, O preceptor: três estações da história do drama burguês do século XVIII. O herói, o santo, a vítima, eis – para empregar um conceito de Walter Benjamin – três caracteres sociais cuja diversidade corresponde às diferenças políticas e sociais na posição da burguesia inglesa, francesa e alemã no século XVIII. A tarefa da sociologia da literatura é menos reencontrar essas diferenças na realidade representada das peças do que tornar claras as mediações – por exemplo, na técnica do drama ou na estética do efeito – pelas quais as obras e suas teorias foram condicionadas historicamente – e isso significa também socialmente. (SZONDI, 2004, p.174)

Na *Teoria do drama moderno*, Szondi esclarece seu pressuposto teórico, passível de ser estendido também para a *Teoria do drama burguês*: o estudo de uma “poética da formas”. Não é em vão que Szondi abre a *Teoria do drama moderno* citando a divisão de gêneros aristotélica. Szondi pretere as concepções literário-filosóficas de Croce e Staiger, por exemplo, em que a forma literária ou perdeu sua razão de ser, ou “afasta-se de uma poética historicamente fundada, (...) rumo ao atemporal” (SZONDI, 2001, p.25), em favor da concepção dialética hegeliana em que se pode compreender a forma literária como “conteúdo precipitado” (idem). No que diz respeito ao gênero a ser estudado, o drama, as rupturas entre uma forma estabelecida *a priori* e seu conteúdo, as “antinomias internas”, permitem ao crítico desvendar os dilemas históricos a que a obra está submetida. Dessa forma, o drama moderno, na medida em que em determinado momento apresenta uma dissolução entre forma e conteúdo, surge como um problema formal porque se torna impossível, uma forma já cristalizada não sustenta um conteúdo para ela não previsto.

Na introdução à *Teoria do drama moderno*, José Antonio Pasta Jr. explica que apesar de seguir uma sequência cronológica das obras analisadas, de 1880 a 1950,

conjugando fluxo e refluxo, movimento e parada, – pondo o curso das coisas em reflexão –, o trabalho de Szondi faz que a sucessão temporal, ao invés de esgotar-se em puro fluir, se *precipite* na constituição de um objeto rigorosamente construído, que guarda, antes, as características de um pequeno sistema saturado de tensões. (PASTA, 2001, p.10)

Esse “pequeno sistema saturado de tensões”, objeto dialético por natureza, se estabelece com algumas características que, rompidas, levarão a um processo literário

importante: a reconstituição do drama a partir de conteúdos até então banidos da estrutura formal. A forma do drama a que Szondi se refere diz respeito àquela formatada na Renascença e desenvolvida plenamente no *drama burguês*.

Dentre os elementos mais relevantes, Szondi ressalta o fato de que o drama “representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar” (SONDI, 2001, p.29). As relações intersubjetivas são o pressuposto maior para que de fato o drama exista, tanto que, em seus momentos de crise, essa interação ficará enfraquecida, dando possibilidades para a inserção de elementos épicos. Isto é, conforme o diálogo, “o meio linguístico do mundo intersubjetivo” se enfraquece, a ação não pode avançar por meios próprios, ou ficando estática ou necessitando de uma referência épica, seja narrador ou coro, para a sua continuidade – ambas formas do drama moderno.

É nesse sentido, por exemplo, que Szondi retoma a definição aristotélica, historicizada de modo decisivo por Hegel (PASTA, 2001, p.15) de drama, em oposição, como foi dito, às teorias de Croce e Staiger. Para Hegel, o drama depende essencialmente do diálogo, da interação intersubjetiva e da progressão da ação:

O imbróglio que leva à ação pode ser provocado em cada um por forças morais e espirituais, pela paixão da justiça, pelo amor da pátria, dos pais, dos irmãos, ou dos filhos, mas, para que este conteúdo essencial dos sentimentos e das actividades humanas adquira um carácter dramático, é necessário que as acções realizadas por um indivíduo enfrentem obstáculos provenientes de outros indivíduos que perseguem fins opostos; donde complicações, choques e oposições que retardam e comprometem o êxito de cada um. O verdadeiro conteúdo, o que desencadeia, inspira e anima a acção é, portanto, constituído pelos poderes eternos, pelas verdades morais, pelos deuses da realidade vivente, numa palavra, pelo divino e pelo verdadeiro em geral, não na majestosa e tranqüila imobilidade das imagens escultóricas, mas pelo princípio divino tal como se manifesta no drama da vida, como essência e fim da individualidade humana, influenciando nas suas determinações, dando-lhes impulso e movimento. (HEGEL, 1964, p.381)

Ainda como elementos fundamentais do drama pode-se acrescentar o “carácter absoluto do drama em relação ao espectador” (SZONDI, 2001, p.31), isto é, a relação que se estabelece entre o palco e plateia. Nessa relação, deve ocorrer a mágica do teatro, a assimilação das personagens por parte do espectador. Aquilo que no teatro brechtiano será veementemente contestado é um dos pressupostos para que o drama exista enquanto tal. Szondi formata com as seguintes palavras esse aspecto

dramático: “o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é ‘originária’, ela se dá no presente. O drama não conhece a citação nem a variação” (SZONDI, 2001, p.31). Esta é uma das premissas basilares do gênero na medida em que determina que a história, por exemplo, está excluída do drama porque pressupõe o eu-épico ou para explicar a história, ou para explicar as motivações das decisões das personagens (Szondi, 2001). De todo modo, a característica primária do drama é importante também porque será um dos elementos cuja ruptura trará à tona a crise que o gênero atravessa bem como uma possível superação.

A cisão ocorrida na forma dramática nas duas últimas décadas do século XIX diz respeito à mudança do fato – a ação em si mesma – para o fato acessório, subjugado, por exemplo, a reflexões subjetivas; à mudança do presente para o passado; e à mudança da relação intersubjetiva para a intra-subjetiva. Essas alterações rompem também com o diálogo (“espaço coletivo onde a interioridade das *dramatis personae* se objetiva” [SZONDI, 2001, p.105]), na medida em que as razões para que ele aconteça se enfraquecem. A consequência dessa transformação é a inserção do lirismo e do épico no drama, numa aproximação com a épica que marca a busca por soluções formais para os dilemas da composição.

Assim como a “crise do drama” a transição do estilo dramático puro para o contraditório derivou de modificações temáticas, a mudança seguinte – apesar de os temas permanecerem em grande medida os mesmos – deve ser apreendida como o processo em que o elemento temático se consolida em forma e rompe a antiga forma. Dessa maneira surgem “experimentos formais”, que até então foram interpretados em si mesmos, e por isso se preferiu vê-los como futilidades, como modo de escandalizar o burguês ou como expressão de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna vem à tona assim que colocados no quadro da mudança estilística. (SZONDI, 2001, p.97)

Szondi atribui à obra dos dramaturgos desse período, entre o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a condição de “tentativas de salvamento do drama” visto que alguns autores tentam manter a estrutura dramática apesar de já ser impossível, devido a alterações do conteúdo, que, nessa dialética, acusarão a cisão com uma forma pré-determinada. Outra classificação diz respeito às “tentativas de solução” em que, conscientes dessa ruptura formal, os dramaturgos buscam

solucioná-la mediante mecanismos diversos, na maioria dos casos com propostas internas ao drama.

Segundo esse método de análise de Peter Szondi, a forma dramática (e artística, de modo geral) está em constante mutação porque pressupõe uma relação inextrincável com seu conteúdo. Ao analisarmos a obra dramática de Nelson Rodrigues, encontraremos algumas referências comentadas por Szondi, como o confinamento, o monólogo interior, o expressionismo. As peças de Nelson muitas vezes se aproximam da obra de alguns autores: Eugene O'Neill, Armand Salcrou, Garcia Lorca. Entretanto, isso não as minimiza em nada. Pelo contrário, as soluções formais dadas a *Vestido de noiva*, *Senhora dos afogados* e *Dorotéia*, por exemplo, revelam um autor consciente das exigências impostas à estrutura dramática pelo conteúdo abordado, tão próximo da realidade quanto de uma estrutura profunda que rege a sociedade. Em Nelson Rodrigues, o conteúdo precipitado torna-se forma, o que, conforme o argumento aqui exposto, confere à sua obra uma originalidade que só os grandes escritores podem ter na medida em que, para encontrar a melhor maneira de expressar os conflitos a que as personagens estão expostas, precisam reformular estruturas estéticas reconhecidas. Nelson foi acusado tanto de plágio como de fazer um teatro supérfluo. Partindo dos pressupostos expostos por Peter Szondi, veremos que o dramaturgo pernambucano produz uma obra complexa e essencial para compreender o teatro brasileiro.

1.2 A conjuntura política e o teatro rodriguiano

As décadas de 1950 e 1960 são marcadas por uma proposta teatral cuja participação social determina a composição. O AI-5 decretou o fechamento da produção cultural questionadora do poder militar imposto em 1964 – e mais do que isso, da desigualdade social e da truculenta instauração do capitalismo. Até esse momento, a fertilidade dramaturgica brasileira criou uma obra em que é possível perceber tanto os acertos de peças que atingem seus objetivos, políticos ou não, como também alguns equívocos decorrentes do abandono das questões literárias em favor da comunicação política com a plateia.

Nesse contexto surgiram autores como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, todos envolvidos com a criação de grupos populares de teatro. Marcelo Ridenti, em *Em busca do povo brasileiro*, explica esse período de efervescência cultural e política. Para ele, há nesse momento uma “renovação do teatro brasileiro”, que passa pela formação de grupos como o TPE (Teatro Paulista do Estudante), o Arena, o CPC e o Opinião. Ridenti ressalta que “a busca da brasilidade e a estreita vinculação entre arte e política também marcaram as experiências do teatro a partir do final dos anos 50” (p.103), antes mesmo do surgimento desses grupos teatrais. De qualquer forma, é a partir da organização dos grupos, produzindo uma obra mais sistemática, que a consistência necessária para a permanência do teatro participante ganha corpo.

O pessoal do TPE, a partir de 1956, associou-se ao Teatro de Arena, que funcionava desde 1953, tendo como responsável o diretor José Renato. Essa associação gerou uma renovação do teatro brasileiro, especialmente a partir de fevereiro de 1958, com a estréia da peça de Gianfrancesco Guarnieri *Eles não usam black-tie*, pioneira em colocar no palco o cotidiano dos trabalhadores. (RIDENTI, 2000, p.104)

É nesse mesmo período que Nelson Rodrigues escreve as peças denominadas por Sábato Magaldi como tragédias cariocas, ou seja, obras em que a realidade e o cotidiano carioca se fazem presentes como a característica mais marcante. Segundo Magaldi,

Sem menção a valor, acredito que as tragédias cariocas sintetizem as características de Nelson Rodrigues. Quando ele lidou com o subconsciente e as fantasias inconscientes, se entregava a um delírio que podia prescindir da censura da realidade. O vó poético parecia especialmente livre, por recusar quaisquer limites. Mas o público tinha dificuldade de identificar-se com um homem entregue à imaginação e ao desvario, sem os prosaicos e exigentes mandamentos do cotidiano.

Ao situar as personagens, nas tragédias cariocas, sobretudo no cenário da Zona Norte do Rio, Nelson deu-lhes uma dimensão concreta no real, mas não abdicou da carga subjetiva anterior. O psicológico e o mítico impregnaram-se da dura seiva social. Dramaturgo que evitou o panfleto político, por conhecer maus resultados literários do proselitismo de qualquer espécie, ele acabou por realizar um doloroso testemunho sobre as precárias condições de sobrevivência das classes desfavorecidas financeiramente. As tragédias cariocas, portanto, unindo a realidade e os impulsos interiores, promovem a síntese do complexo homem rodriguiano. (MAGALDI, 1994, p.68)

A opinião de Sábato é importante porque abre uma possibilidade de interpretação da obra de Nelson Rodrigues não desenvolvida com profundidade nem mesmo por ele, Sábato. Trata-se do fato de o teatro rodriguiano estar inserido na concepção dramática de sua época, no caso das tragédias cariocas, as décadas de 1950

e 1960. Desse modo, elas não estão tão distantes da concepção artística que se aproxima de uma representação do “povo”. Mesmo que não haja exatamente o “cotidiano dos trabalhadores”, as peças de Nelson transitam numa região onde é possível reconhecer uma aproximação mais clara com uma realidade imediata – algo essencialmente diferente do que acontecia nas peças míticas.

Como bem notou Sábato, isso não significa o abandono “do psicológico e do mítico”, o que acarretará em uma profundidade às tragédias cariocas nem sempre muito claras quando vistas pelo prisma do teatro participativo. A autodenominação de “reacionário” de certa forma parece ter afastado a obra de Nelson da literatura dramática que define o período em questão. Sem abdicar dos problemas estéticos a que suas peças estavam submetidas⁴, o dramaturgo pernambucano, investe, antes de tudo, em criar uma obra cuja referencialidade seja facilmente reconhecível como os costumes cariocas. Isso não significa, conforme explica Magaldi, fazer comédia de costumes. É nesse sentido que se pode entender a insistência de Nelson na ideia do “teatro desagradável” por ele defendida nas peças míticas. Mesmo que nas peças posteriores a *A falecida*, de 1951, Nelson Rodrigues tenha deixado de lado o teatro mítico, a ideia de chocar o público mediante o reconhecimento de si mesmo na ação – representando muitas vezes as torpezas do ser humano – é uma constante nas demais peças.

Segundo Luiz Arthur Nunes,

O estilo realista de Nelson Rodrigues é, na verdade, uma fachada. Como ele próprio disse, era um homem da imaginação. É certo que retira da vida tipos e situações incrivelmente naturais. A vida é sua matéria-prima. Todavia, Nelson submete esse material a um processo altamente sofisticado de deformação, de construção e estilização. Sofisticado, porque tal processo não é obviamente visível. A impressão que se tem – principalmente nas obras realistas, mas até uma certa medida mesmo nas míticas – é que se está de fato assistindo a uma imitação da vida. Poderemos chamar, nesse caso, o método de Nelson Rodrigues, quem sabe, de “realismo processado”. De acordo com José G. Mendes, o seu teatro “é um teatro que se pretende real, que aborda temas do dia-a-dia, vividos por pessoas tão reais que se dissolvem na realidade cotidiana – mas que não é a realidade como é vista por todos, e, sim, como é processada por um homem que, por sua vez, não chega a ser real, já que ele próprio se vê mais como criação sua do que como um homem real”. (NUNES, 1993, p.252)

⁴ Magaldi (1994, pp.66-67) comenta que teve uma conversa com Nelson Rodrigues quando da edição de seu Teatro Completo em que o autor de *A falecida* resistiu à classificação “tragédias cariocas de costumes” por fazer referências às comédias de costumes tão comuns até os anos de 1940, quando ele começa a escrever teatro. Nelson parece bastante consciente da maneira como sua obra é recebida bem como dos avanços estéticos nelas contidos.

Esse “processo altamente sofisticado de deformação, de construção e estilização” leva Nelson Rodrigues a figurar entre os grandes dramaturgos do século 20 não só porque é uma das vozes mais importantes no teatro brasileiro, mas também porque atualiza à sua maneira o drama moderno. Aqui, entra em questão uma discussão decisiva sobre sua obra: ao longo da segunda metade dos anos 1900, a dramaturgia brasileira passa por uma atualização necessária e inevitável. De um lado, o teatro épico representa a voz mais forte nesse processo, um mérito artístico na medida em que encontra uma solução estética para por em cena os conflitos sociais e históricos do período⁵ ao mesmo tempo em que busca a mobilização dos espectadores. De outro lado, há teatro comprometido *a priori* com as questões estéticas, o qual no período conturbado dos anos sessenta recebeu um olhar pouco amistoso. Sob os argumentos de que o drama era feito para agradar a burguesia enquanto o teatro épico para chocá-la e retirá-la de seu conforto, aqueles que optaram por reformular o drama (enquanto uma forma literária pré-estabelecida), sem utilização dos elementos épicos conforme Peter Szondi os descreve, são posicionados em um pólo oposto ao do teatro participativo brasileiro.

A esse respeito, em estudo sobre o teatro épico no Brasil, Iná Camargo Costa escreve:

Se a origem e a história da forma – o drama burguês – já se encontram mais do que suficientemente determinadas nas diversas histórias do teatro ocidental disponíveis, infelizmente não se pode dizer o mesmo a respeito de sua importação pelo teatro brasileiro – como se sabe, Antonio Candido ficou “devendo” esse capítulo em sua *Formação da literatura brasileira*. Em todo caso, as poucas tentativas existentes de historiar as experiências de nossos dramaturgos com o drama tendem a sugerir, por um lado, uma espécie de incapacidade congênita de alcançar resultados comparáveis aos europeus. Por outro, a importação das novidades modernas, com seus resultados mais ou menos prontos para o consumo, trouxe-nos a confortável palavra de ordem da abolição das “formas do passado” – o drama seria uma delas. Como de hábito, nós passamos para novas modalidades teatrais mais *up to date* sem fazer o necessário acerto de contas com os gostos e convicções da véspera. Mas, como em outros setores, as contas mais cedo ou mais tarde acabam se apresentando, embora os ritmos do teatro pareçam ser muito mais lentos que os das outras áreas artísticas. Para não ir

⁵ Ridenti escreve que o propósito dos grupos teatrais da década de 1960 e dos dramaturgos que para eles escreviam era imediato: “Com todas as críticas que se pode e deve fazer às concepções do CPC, é preciso não dissociá-lo da conjuntura de efervescência política nacional no pré-1964. Denoy de Oliveira justifica a baixa qualidade artística da maior parte da produção do CPC por considerar que, naquele momento, ‘só tinha uma coisa a fazer: era a República Popular’” (RIDENTI, 2000, p.112). Ferreira Gullar, em uma entrevista, comenta sua recusa em certo momento às concessões estéticas, nesse caso, do CPC: “Eu fui desenvolvendo meu trabalho, comecei a criticar a própria atitude do CPC e a desenvolver uma linguagem, a buscar uma concepção de arte que juntasse a vida cotidiana – que eu considerava alimento da própria arte – e a coisa revolucionária, e o protesto contra a dominação, com a poesia. Quer dizer, que juntasse a qualidade estética, a linguagem poética mais sofisticada com essa coisa cotidiana, banal”. (RIDENTI, 2000, p.113).

muito longe, basta comparar a cena brasileira dos anos 20 e 30 com as artes plásticas, a música, a arquitetura e as demais formas literárias. Dadas as suas *exigências de produção*, o teatro só veio a conhecer de modo sistemático o sopro dos ventos modernistas no Brasil durante e após a segunda guerra mundial. Quando os dramaturgos brasileiros começaram a escrever “teatro moderno”, no sentido forte, a forma do drama – cuja crise assinala o início do modernismo no teatro europeu – apareceu para eles como uma espécie de ideal a ser realizado (é o caso, entre outros, de Nelson Rodrigues, Abílio Pereira de Almeida, e mesmo, do grande Jorge de Andrade). Mas, como sempre, e agora com as “conquistas” da dramaturgia moderna incorporadas, os resultados continuavam indicando que alguma coisa não dava muito certo nessas experiências. (COSTA, 1996, p.37)

Segundo a professora, Nelson Rodrigues caracterizaria um caso de tentativa de importação de uma forma literária europeia recém descoberta, algo semelhante àquilo que Schwarz⁶ observara em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. Entretanto, não se deve negar que, mesmo assumindo que “alguma coisa não dava muito certo nessas experiências”, a dramaturgia rodriguiana (bem como a obra de Jorge de Almeida e de outros autores contemporâneos) é um objeto interessante de análise porque se pode ler em suas antinomias internas um movimento representativo de um dilema social brasileiro, qual seja, a permanência de valores patriarcais oriundos do período colonial ainda determinantes nas relações sociais.

É aqui que parece haver uma lacuna na crítica literária quanto à obra de Nelson Rodrigues. É um equívoco compreender a dramaturgia do autor de *A serpente* colocando-a na mesma balança que as peças de autores como Gianfrancesco Guarnieri, Ariano Suassuna, Oduvaldo Vianna Filho, Augusto Boal e até mesmo Oswald de Andrade (cuja peça *O rei da vela* foi encenada pela primeira vez em 1967 por José Celso Martinez Corrêa), sabidamente autores, com a exceção deste último, interessados muitas vezes em um resultado imediato das peças sobre o público, ou que dialogassem diretamente com o teatro épico de Bertold Brecht. A oposição entre a obra rodriguiana e a obra destes autores referidos é em grande parte um reflexo das polêmicas entre Nelson e os escritores brechtianos, que, como se sabe, acarretava também uma discussão acalorada entre as posições políticas de Nelson Rodrigues, na maioria das vezes questionando diretamente a esquerda brasileira.

Sabe-se também que o teatro épico tem como pressuposto uma ação que resulte numa reação da plateia, seja para a mobilização política (RIDENTI, 2000),

⁶ SCHWARZ, 2000, pp.33-83.

seja para chocar e provocar a classe média. Anatol Rosenfeld comenta a definição brechtiana do teatro épico

Duas são as razões principais da sua [Brecht] oposição ao teatro aristotélico: primeiro, o desejo de não apresentar apenas relações inter-humanas individuais – o objetivo essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, – mas também as determinantes sociais dessas relações. Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. E esses, particularmente no mundo atual, não se deixam meter nas formas clássicas. (ROSENFELD, 1997, p.147)

Não é à toa que as peças míticas de Nelson Rodrigues utilizam em grande medida recursos épicos, sejam eles de distanciamento da plateia quanto à ação ou de aproximação mediante o choque. Ver-se-á na sessão seguinte que Nelson havia concebido um projeto dramático bem claro, o “teatro desagradável”, cujos pressupostos se assemelham a essa concepção de teatro épico exposta por Brecht. É claro que a denominação dada por ele dista daquela conferida por Brecht, quando se sabe que a recusa pelo que parecesse de esquerda imperava no horizonte composicional de Nelson. De todo modo, um dos argumentos defendidos nesta dissertação diz respeito à maneira que o autor de *Bonitinha, mas ordinária* encontra para dramatizar “determinantes sociais das relações humanas”. Isso significa discordar de Iná Camargo Costa quando ela refere o teatro rodriguiano como pertencente ao grupo de escritores para quem o teatro moderno apareceu como “um ideal a ser realizado”. Se nas peças míticas é possível perceber que a ação não ocorre naturalmente devido a diversos fatores que a impedem de avançar em um ritmo acelerado, é porque os elementos épicos (coro, monólogo, narrador, entre outros fatores que levam para fora da ação) determinam esse processo.

Álbum de família, Anjo Negro, Senhora dos afogados e Dorotéia são peças em que Nelson Rodrigues lança mão de recursos épicos a fim de representar sua concepção de mundo, nesse momento ainda distante das polêmicas em que ele estaria envolvido no final dos anos 1960. Em sua obra posterior, a partir de *A falecida*, os meios pelos quais ele irá dramatizar conflitos semelhantes àqueles das peças míticas estarão mais próximos da realidade imediata. Contudo, não se pode interpretar suas peças sem levar em conta algumas mediações formais como, por exemplo, a presença de elementos do drama moderno – não no sentido atribuído por

Iná Camargo Costa –, à medida em que se relacionam intrinsecamente com uma composição em que a ação assume o primeiro plano. Ou seja, diferentemente das peças míticas, o teatro de Nelson Rodrigues da década de 1950, 1960 e 1970 se aproxima do drama tradicional não obstante revelar em sua estrutura formal elementos (referidos por Szondi) como a fragmentação do diálogo, o confinamento, a presença do absurdo e/ou do lirismo.

Nelson Rodrigues é, portanto, um autor consciente do processo criativo a que submetia suas obras, bem como da importância da divulgação e repercussão delas nos meios intelectuais. Isto é, à medida que ele trazia à cena elementos cujo mal estar provocava uma reação hostil do público, precisava contar também com a colaboração de amigos para escreverem ou assinarem artigos escritos por ele a fim de promover e referendar as peças em cartaz. A estrutura de algumas de suas peças, além dos temas quase sempre polêmicos, não foi assimilada inteiramente pelo público e por uma parte da crítica ao longo dos anos. Carlos Castello Branco faz um comentário extensivo à obra de Nelson Rodrigues de maneira ampla:

É uma tentação e um risco interpretar os símbolos que o teatro de Nelson Rodrigues nos oferece de momento a momento. O risco está em que não lida ele intencionalmente com símbolos nem procura sugerir uma verdade através de sinais metafóricos. Para ele não há símbolos, há uma realidade profunda na qual acredita com paixão e que procura transmitir com desespero. A natureza metafórica de toda arte é que gera o equívoco em relação às proposições de Nelson Rodrigues. Símbolos, sinais, sugestões seriam para o autor os dados da realidade imediata, que ele repudia. O que vale para esse autor, tão intimamente vinculado à sua própria obra, é a verdade que oferece em suas peças e que é para ele a pura verdade. O próprio luxo técnico do seu teatro será menos uma decorrência da experiência cultural do que uma esplêndida intuição dos meios adequados a traduzir a realidade também intuída e que não é grito de simples percepções psicológicas mas de uma concepção filosófica do homem e da vida. (BRANCO, 1993, p.149)

Apesar de discordar da “intuição dos meios adequados a traduzir a realidade também intuída”, pois, conforme argumento aqui exposto, Nelson dominava a tradição dramática recente, Castello sintetiza um aspecto importante do teatro rodriguiano: nele a realidade é uma constante que diz respeito a suas concepções “filosóficas do homem e da vida”. Essas concepções embasam toda a obra de Nelson e principalmente no teatro elas estão formalizadas de modo a causar desconforto e mal estar em seu público. Ou seja, isso só se faz possível porque a matéria com a qual o dramaturgo trabalha tem essa referencialidade de que fala Castello, não obstante muitas vezes não ser apresentada diretamente, como nas peças míticas.

1.3 A crônica rodriguiana: arte e política

Em suas crônicas, Nelson Rodrigues expressa sua concepção quanto à arte, à política, ao teatro. Esta última é capaz de revelar não só o modo como ele concebia suas peças, mas também algumas referências determinantes para que se entenda o universo literário com o qual dialogava. Se as polêmicas em torno da juventude e da esquerda brasileira pautaram grande parte do debate sobre sua obra teatral – o que é possível verificar nas dezenas de crônicas sobre esse assunto –, uma ideia de que a literatura e o teatro devem se isentar dessas questões predomina quando a questão estritamente artística entra em foco. Assim, Nelson diz, por exemplo, em uma crônica na qual comenta o processo criativo de Guimarães Rosa, “Eis a verdade que o grande ficcionista nos diz com seu exemplo: – o escritor que faz mais do que a própria literatura, ou não é escritor, ou é um pulha” (RODRIGUES, 1996, p. 133).

Para Nelson, a literatura não deve servir a nenhuma causa, a não ser à causa do próprio artista. Apesar de esse ponto de vista quanto à arte ser bastante recorrente, quando dito por Nelson pode ser entendido de maneira complexa. Isto é, entra em jogo uma série de fatores que determina a maneira como se vê sua obra, entre eles, seu forte posicionamento contrário à “esquerda festiva”; a influência de Brecht no teatro nacional, inclusive na concepção do diretor no teatro, nesse caso entendida como um co-autor do texto dramático; o papel da plateia, visto por Nelson Rodrigues como um possível corruptor da arte à medida que o autor passa a criar visando sua reação.

Um exemplo claro da posição de Nelson a esse respeito pode ser visto quando ele comenta o engajamento político dos escritores em detrimento de uma abordagem estritamente artística da literatura:

Pode-se dizer que foi a politização que liquidou a literatura no Brasil. Mas há pior: – não só vivemos num país sem literatura como, ainda por cima, vivemos num mundo sem literatura. Passou, em todos os idiomas, a época do “grande romance”, da “grande peça”, da “grande poesia”. Hoje, quando se quer definir o reles, o idiota, o alienado, diz-se: – “Isso é literatura!”. (RODRIGUES, 1995, p.226)

Aqui, com o exagero peculiar a Nelson, confundem-se sua visão da literatura e da política, aumentando ainda mais a veemência de sua posição. Conforme o autor se

posiciona contrário àqueles que defendiam a participação política ativa dos intelectuais – isso entre os anos de 1967 e 1970, quando a maioria de suas crônicas sobre cultura e política que chegaram até nós foi publicada –, uma postura comum e necessária num momento de restrição das liberdades individuais, a polêmica em torno de seu nome aumenta. Conseqüentemente, suas peças passam a ser vistas num sentido próximo às suas opiniões sobre política, o que se trata de um erro, já que em nada revelam conivência seja com a estrutura de poder dominante, seja com uma concepção conservadora da arte.

Nelson rejeitava o título de “intelectual”, fazendo oposição clara a uma juventude que questionava o Estado baseada na leitura de filósofos marxistas. Nas crônicas, o “leitor da orelha de Marcuse” representa o que para Nelson tratava-se de um pseudo-intelectualismo à medida que a postura “festiva” predominava. Além disso, conforme foi comentado anteriormente, a negação quanto ao fato de conhecer outros idiomas – uma postura que o escritor fazia questão de ressaltar e que tem conseqüências importantes no argumento de Iná Camargo Costa, por exemplo – contribui para esse papel de antiintelectual que Nelson assumiu. Sobre o conhecimento do cânone teatral, Nelson diz: “Só depois de Vestido de Noiva é que tratei de me iniciar em alguns dramaturgos obrigatórios, inclusive Shakespeare” (1993, p.171). Em capítulo referente à posição política de Nelson, Adriana Facina argumenta:

Tanto em seu teatro quanto nas crônicas, Nelson Rodrigues buscou se contrapor ao que considerava padrões estabelecidos. No teatro, a ruptura é, ao mesmo tempo, estética, rompendo com o estilo de dramaturgia que dominava a cena teatral na década de 1940, e moral, pois suas histórias tematizam as relações familiares abordando temas malditos, como incesto, homossexualismo, prostituição, parricídio, traição, etc. [...]

Nas crônicas das décadas de 1960 e 1970, o “inimigo” era diverso. No seu antiesquerdismo, Nelson atacava ferozmente o que considerava ser um *establishment* cultural de esquerda. Com todo o seu escárnio, ele criava tipos como a “freira de minissaia” e o “padre de passeata”, atacava personalidades que criticavam a ditadura, principalmente dom Hélder Câmara e Alceu Amoroso Lima, afirmava que a passeata dos Cem Mil, em 1968, não havia cem mil pessoas e muito menos algum representante legítimo do povo. [...]

Parece-me claro que Nelson Rodrigues não era um intelectual orgânico do governo ditatorial ou mesmo dos setores mais conservadores da sociedade. Suas peças e livros continuaram a sofrer com a censura, apesar de sua defesa do regime. Muitos se espantaram com a opção de Nelson de se colocar ao lado dos militares, inclusive no período mais duro da ditadura, conhecido como anos de chumbo (1968 – 1974). São essas contradições que conferem um caráter complexo à posição de Nelson Rodrigues no campo artístico-cultural da época, e elas podem ser percebidas através de seus combates de ideias. (FACINA, 2004, pp.213-214)

Em tese sobre as crônicas rodriguianas, Luís Augusto Fischer (2009) defende que o posicionamento de Nelson favorável ao governo militar de fato lhe marca como alguém para quem as atrocidades desse governo não eram graves. Esse caráter complexo de Nelson acarreta certo mal-estar ao se elogiar e defender sua obra, visto que parece uma corroboração de suas opiniões mais conservadoras. Entretanto, conforme argumenta Fischer,

é claro que o coração mais generoso, entre 1964 e 1979, estava contra a ditadura e a favor do que fosse contra a ditadura. Nestes estritos termos, Nelson esteve mais do lado do “mal” do que do lado do “bem”. Mas o fato sólido e hoje visível é que “contra a ditadura”, do lado do “bem”, havia muita coisa díspar a fazer coro momentâneo, coisa que naturalmente se sabia na época mas que o tempo foi tratando de escrachar cada vez mais, coro que existiu por motivos absolutamente contingentes, a saber, a própria ditadura (...). Era fácil ser contra Nelson então, bastava estar contra a ditadura; mas o tempo mais lhe dá razão do que lhe tira. (FISCHER, 2009, p. 300)

O exemplo referido por Fischer é o da imposição da figura do jovem como um modelo a ser seguido, independentemente dos absurdos que isso possa acarretar. Nesse momento, Nelson Rodrigues é veemente em sua oposição a essa supremacia. Contudo, se essa mesma juventude que começara a ser aceita e até mesmo endeusada passa a manifestar suas ideias esquerdistas – para Nelson, a “esquerda festiva” –, este é um ponto a ser questionado e, numa idiossincrasia sua, torna-se um objeto de crítica. O que Fischer ressalta e que determina a compreensão tanto da obra quanto da postura do autor, é que Nelson não está apenas manifestando uma posição contrária à esquerda. Antes, trata-se de uma análise profunda da realidade que o cerca – nem tão clara assim no turbilhão do momento. A razão que o tempo não lhe tira diz respeito ao fato de ele ter visto, por exemplo, que essa hegemonia da juventude representava a “ditadura do presente eterno, figuradas em tantas ditaduras pequenas: a do corpo ‘perfeito’; a do peso ‘perfeito’; a do ‘politicamente correto’ [...]; a da simplificação de todo produto cultura, para consumo das massas (FISCHER, 2009, p.302).

De todo modo, para Nelson, questionar determinado tipo de comportamento político hegemônico é tão importante quanto defender suas posições quanto à arte, também conflituosas com essa mesma perspectiva política. Neste aspecto, as crônicas de Nelson Rodrigues que tratam da literatura e do teatro ora se confundem com sua análise política, ora explicitam seus princípios artísticos, estes distantes das contingências da guerra ideológica entre esquerda e direita.

A partir desta última perspectiva, há uma série de crônicas que dizem muito a respeito do teatro rodriguiano, bem como sobre sua relação com a dramaturgia contemporânea. Isso nos interessa especialmente porque possibilita, além da interpretação das peças, entender algumas das ideias que norteavam a construção dramática de Nelson Rodrigues.

Um dos aspectos importantes diz respeito à admiração de Nelson Rodrigues por Eugene O'Neill. Para ele, trata-se do grande dramaturgo americano. Nelson refere-se em diversas crônicas a O'Neill, o que demonstra um conhecimento de suas peças de maneira bastante aprofundada. Antes de comentarmos uma crônica, vale lembrar que *Senhora dos afogados* recupera o enredo de *Mourning becomes Electra*, do referido escritor americano. Sábato Magaldi (1993) analisa em detalhes o andamento de ambos os enredos, explicitando os pontos em comum, aos quais Nelson recorre na construção de sua peça. Em certa crônica, Nelson comenta uma passagem de um texto de O'Neill:

É um drama de Eugene O'Neill, o pai do teatro norte-americano. *Ana Christie* é uma das obras menos bem-sucedidas do formidável poeta dramático.

Mas tem um começo digno dos maiores trágicos. Imaginem vocês um pai que manda a filha garota, dos seus doze anos, estudar não sei onde. Abre-se o pano dez anos depois. A filha vai chegar. E o pai, delirante, sai, de porta em porta. Põe a filha nas nuvens. Formou-se na melhor universidade, foi sempre a primeira, só tirava notas máximas. Nas suas cartas, a garota dizia sempre: – “Quero que o senhor tenha orgulho de mim”. Portanto, toda a cidadezinha está em festa para recebê-la.

E desce a moça do trem. Ao primeiro olhar, sentiu-se toda a verdade. Qualquer um veria, pelo vestido, pela pintura, pelos modos, que pertencia “à mais antiga das profissões”. As pessoas que acompanhavam o velho retiraram-se, lentamente, uma a uma. Eis o que eu queria dizer: – se a peça sustentasse essa qualidade dramática, seria perfeita. O diabo é que Eugene O'Neill parte para uma série de soluções piegas. Repito, porém, que a cena inicial é uma obra prima. (RODRIGUES, 1995b, pp.119-120)

Percebe-se mediante esse exemplo o quanto a obra de O'Neill atua sobre Nelson. Além dos temas relacionados a conflitos familiares, há na obra dos dois dramaturgos uma estrutura dramática com referências semelhantes. Trata-se da retomada dos mitos clássicos. Em sua fase mítica, Nelson Rodrigues elabora quatro peças em que a mitologia está a serviço da representação de conflitos com peculiaridades que, embora uma interpretação comum diga serem atemporais, estão essencialmente marcadas pelo traço cultural brasileiro.

Esse princípio composicional está descrito na crônica “O autor como um ladrão de cavalos”, em que o autor analisa sua proposta do “teatro desagradável” frente às concepções contemporâneas sobre o teatro – o que não está mencionado

textualmente, mas se pode deduzir a partir do conjunto de crônicas desse período. Ou seja, se Nelson defende em outros momentos que a supremacia da plateia sobre o trabalho do escritor é maléfica para a arte, agora ele explica alguns mal-entendidos quanto à recepção de *Álbum de família*, *Anjo Negro*, *Senhora dos afogados*, *Perdoame por me traíres*, etc. Ele explica na crônica:

Saí do Feydeau com todo um novo projeto dramático (digo “novo” para mim). O que eu teria que fazer, até o fim da vida, era o “teatro desagradável”. Brecht inventou a “distância crítica” entre o espectador e a peça. Era uma maneira de isolar a emoção. Não me parece que tenha sido bem-sucedido em tal experiência. O que se verifica, inversamente, é que ele faz toda sorte de concessões ao patético. Ao passo que eu, na minha infinita modéstia, queria anular qualquer distância. A plateia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a plateia deixa de existir como plateia – está realizado o mistério teatral.

O “teatro desagradável” ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância. O espectador subiu ao palco e não tem noção da própria identidade. Está ali como homem. E, depois, quando acaba tudo, e só então, é que se faz a “distância crítica”. A grande vida boa da peça só começa quando baixa o pano. É o momento de fazer nossa meditação sobre o amor e sobre a morte.

Álbum de família, a tragédia que seguiu *Vestido de noiva*, inicia meu ciclo do “teatro desagradável”. Quando escrevi a última linha, percebi uma outra verdade. As peças se dividem em “interessantes” e “vitais”. Giraudoux faz, justamente, textos “interessantes”. A melodia de sua prosa é um luminoso disfarce de sua impotência criadora. Ao passo que todas as peças “vitais” pertencem ao “teatro desagradável”. A partir de *Álbum de família*, tornei-me um abominável autor. Por toda a parte, só encontrava ex-admiradores. Para a crítica, autor e obra estavam justapostos e eram ambos “casos de polícia”. (RODRIGUES, 1995b, pp.285-286)

Álbum é a primeira peça de Nelson a ser rejeitada publicamente – além, é claro, de ser censurada. Sendo a terceira peça do autor, posterior a *A mulher sem pecado* e *Vestido de noiva*, *Álbum* apresenta uma complexidade temática e formal decisiva para o teatro brasileiro. Nessa crônica citada, Nelson explica alguns elementos fundamentais que contribuíram para tanto.

Em primeiro lugar, ao contrário do que se pode imaginar, Nelson não nega de todo a teoria brechtiana. Aliás, antes disso ainda, ele demonstra ser um conhecedor de tal teoria e, na sua verve polêmica, a rejeita com uma trivialidade deveras provocativa. Como Szondi escrevera, o teatro moderno insere diversos elementos formais épicos, sendo eles representativos muitas vezes das dissensões internas das obras. Aqui, Nelson não está negando a presença do épico em seu teatro. Pelo contrário, as peças míticas são as obras em que recursos épicos mais se fazem presentes (o narrador, as fotografias, o coro, as vozes externas à ação). Portanto, ao negar a “distância crítica”, Nelson Rodrigues está em parte levando adiante uma polêmica à medida que se posiciona contrário a Brecht – a crônica foi publicada em 1973 –, mas principalmente explicitando seu projeto estético, o “teatro desagradável”.

Isso significa que as peças do “teatro desagradável” pressupõem o drama, já que a ação, neste caso, “deve” ser vivida pelos espectadores, partilhando dos conflitos por eles vividos.

Não é à toa que Nelson intitula “teatro desagradável” essa sua estética dramática. Ao dizer que a partir de *Álbum* ele passou a ter muitos “ex-admiradores”, o que está no cerne do desgosto do público pode ser entendido como o reconhecimento, ou melhor, o auto-reconhecimento em exemplos claros tanto da desintegração social e familiar, quanto da complexidade das relações intersubjetivas, nas peças baseadas no incesto, parricídio, traição, etc⁷. Também, não se deve esquecer que esteticamente as peças representam uma ruptura decisiva com a forma dramática linear (ou a forma do drama burguês), bem como com a comédia de costumes, gênero predominante nos teatros na primeira metade do século passado. *Vestido de noiva* apresentava já a ruptura da linearidade narrativa além da projeção da interioridade da personagem na ação. Em *Álbum, Anjo, Senhora e Doroteia*, essa mesma técnica também se faz presente – em *Senhora dos afogados*, indiretamente, pois a alucinação de Misael não é compartilhada pelos espectadores apesar de determinar suas ações –, porém agora Nelson investe em temas cuja profundidade histórico-social, não explícita mas estrutural (conforme argumentaremos), vem ao palco para contribuir com a experiência “desagradável”. Um exemplo: a cama que permanece desarrumada em *Anjo*, numa referência à noite na qual Ismael e Virgínia tiveram sua primeira relação sexual, ressalta a marca da violência na relação dos dois, nesse caso, a violência sexual de Ismael em detrimento da paixão e da beleza de Virgínia, que beijara o namorado de uma de suas primas e por isso fora banida da família.

A elaboração do “teatro desagradável” revela que Nelson Rodrigues estava atento ao teatro europeu, o qual ele citava frequentemente em suas crônicas (O’Neill,

⁷ Nelson refere a respeito da recepção da crítica: “Concebi uma peça em que todo mundo era incestuoso. Vejam bem: – não um único incesto, mas cinco, seis, sete. Essa ‘abundância numérica’, como chamou Álvaro Lins, teria que levantar contra mim a fúria crítica. Eu queria e não queria agredir o bom gosto literário. Queria, para sobreviver como poeta dramático; e não queria, porque ainda estava ferido pela nostalgia de *Vestido de Noiva*. / Uma meia dúzia aceitou *Álbum de família*. A maioria gritou. Uns acharam ‘incesto demais’, como se pudesse haver ‘incesto de menos’. De mais a mais, era uma tragédia ‘sem linguagem nobre’. Em suma: – a quase unanimidade achou a peça de uma obsessiva, monótona obscenidade. Augusto Frederico Schmidt falou na minha ‘insistência torpeza’. O Dr. Alceu deu toda razão à polícia, que interditara a peça; meu texto parecia-lhe da ‘pior subliteratura’. / Assim comecei a destruir os meus admiradores. Foi uma carnificina literária. Mas não me degradei, eis a verdade, não me degradei”. (RODRIGUES, 1993, p.215)

Lorca, Pirandello, Brecht). A respeito da possibilidade de inovação formal no teatro, Nelson diz:

(...) Dirão os idiotas da objetividade que nada de novo se pode fazer dentro do teatro. Isso é absolutamente falso. Tudo se pode fazer de novo. Eu diria que, apesar dos gênios, dos gregos, de Shakespeare etc. etc., o teatro é uma arte por fazer, uma arte que ainda está sendo feita. Portanto, o que se quer dos que o fazem é toda sorte de originalidades. (RODRIGUES, 1995, p.189)

Esse processo criativo não se esgota nas peças míticas. As obras posteriores a 1950 continuam investindo na renovação estética, seja mediante através da linguagem, seja através da utilização de recursos de vanguarda, como o confinamento, por exemplo. É verdade que essas peças se aproximam muito mais de um viés da realidade carioca. Todavia, dizer que Nelson Rodrigues é um dramaturgo em cuja obra o realismo determina a criação é referir apenas uma parte das características de suas peças. Depois das peças míticas, a realidade se faz mais presente como representação. De qualquer forma, não podemos negar que não são obras estritamente realistas, visto manterem sempre um horizonte não muito distante das referências tanto à fase mítica (e aqui se entende, entre outros elementos, o patriarcalismo como um determinante das relações intersubjetivas), quanto ao lado dos conflitos psicológicos das personagens. Em *Os sete gatinhos*, peça que analisaremos em capítulo posterior, nota-se tanto a realidade presente de maneira mais imediata – e até descambando para o grotesco – quanto as tensões oriundas das relações familiares, estas ecoando uma tradição patriarcal onipresente.

2 O mundo reduzido: *Álbum de família*

A leitura pelo lado realista das peças de Nelson Rodrigues já foi comentada por alguns autores⁸. Todos eles concordam que seria uma redução interpretativa porque em grande medida a matéria mobilizada pelo autor é mesmo de cunho individualizante (FRAGA, Eudinyr) ou globalizante (MAGALDI), no sentido de mostrar o que há de essencialmente humano nas personagens. Segundo eles, ao fazer referência ao que há de mais íntimo no ser humano, Nelson estaria de alguma forma abordando a humanidade de uma maneira geral, sem se deter em especificidades de tempo e lugar⁹. Por um lado, esta é uma leitura correta, pois os procedimentos do autor definitivamente não autorizam tomar obras como *Anjo Negro*, *Dorotéia*, *Álbum de Família* como realistas visto a quantidade de recursos formais utilizados que extrapolam uma representação nesse formato (voltaremos a isso logo adiante); por outro lado, não se pode passar por cima, a pretexto de vanguardismo ou qualquer coisa que o valha, do papel que estruturas histórico-sociais têm na dramaturgia rodriguiana, isto é, o autor vale-se delas para configurar suas personagens, o contexto em que existem e, mais do que isso, em algumas peças a estrutura das peças está intrinsecamente relacionada à determinada condição histórico-social.

A constante referência à criação de mundos fechados em si mesmos é um forte argumento a favor do erro da interpretação que leva em conta história e sociedade. Contudo, só há o erro na medida em que se estabelece uma relação direta entre a obra e o contexto social a que se refere, sem as devidas mediações formais. Nesse sentido, o trabalho de Adriana Facina é um exemplo de como essa relação pode ser produtiva mas ao mesmo tempo problemática. Facina (2004), no capítulo em que trata da formação da família patriarcal através de *Casa-Grande e Senzala* e *Sobrados e Mocambos*, de Gilberto Freyre, e do teatro de Nelson Rodrigues, especificamente as peças *Álbum de família* e *Os sete gatinhos*, argumenta sobre a proximidade entre o tipo de família aí representado e a família descrita por Freyre, sem que seja feita a

⁸ Eudinyr Fraga, 1998, p.87; Sábado Magaldi, na introdução ao *Teatro Completo*.

⁹ Ao referir-se sobre a história do fenômeno trágico, Raymond Williams explica o papel que a teoria de Schopenhauer teve no desenvolvimento da crítica sobre a tragédia: “Ele é o precursor o mais das vezes não reconhecido de uma idéia de tragédia que parece agora ser dominante: uma ação e um sofrimento que têm raízes na natureza do homem, e em relação à qual considerações históricas e éticas são não apenas irrelevantes, mas, sendo ‘não-trágicas’, hostis. O que vemos na tragédia, insiste Schopenhauer, é ‘a dor inexprimível, o lamento da humanidade, o triunfo do mal, o desdenhoso domínio do acaso, a irrecuperável degradação do justo e do inocente” (WILLIAMS, 2002, p.60).

mediação entre a forma do teatro de Nelson Rodrigues e a matéria por ele trabalhada. Assim, compreender Jonas, D.Senhorinha, Tia Rute e os demais personagens de *Álbum* como oriundos daquela estrutura social não é de todo equivocado, mas não leva em conta a obra como um todo, na qual tanto a forma quanto o conteúdo expressam a complexidade histórica em questão. A percepção de Facina é instigante e será essencial para o desenvolvimento deste trabalho, pois ela em vários momentos estabelece a relação entre a obra de Nelson (não só o teatro) e o contexto de sua produção, valendo-se de uma leitura antropológica bastante consistente. E mais do que isso estabelece um passo importante para a compreensão da obra do autor pernambucano no sentido de explicitar seus componentes essencialmente brasileiros, muitas vezes ignorados pela crítica; inclusive, houve durante muito tempo certo consenso de que apenas no fim da década de 1950 e durante a década de 1960 o Brasil de fato começou a ser matéria para o teatro, no sentido de criar uma estética que surge para formatar as questões locais¹⁰.

Nesse sentido, os recursos formais de que Nelson Rodrigues lança mão estão em sintonia com o que vem acontecendo na dramaturgia da Europa e dos Estados Unidos, sem que a tradição teatral brasileira (ainda que escassa e empobrecida literariamente) seja esquecida. Retomaremos esse ponto no decorrer da argumentação. Por enquanto, vale ressaltar que o forte papel que a comédia de costumes e o teatro de revista tiveram por aqui é de alguma forma incorporado por Nelson em suas peças, seja no tom de alguns diálogos, seja nas tiradas cômicas que perpassam até mesmo as tragédias mais densas, seja na mescla de estilos, onde o baixo às vezes ocupa espaço tão ou mais importante que o sério nas tragédias. De qualquer modo, o diálogo que a obra rodriguiana estabelece com a literatura de vanguarda em outros países é fundamental para compreendermos de que maneira a matéria local ganha forma. Há um debate (em grande parte improdutivo) em torno do conhecimento por parte de Nelson Rodrigues de outros dramaturgos contemporâneos seus devido ao fato de ele negar com certa insistência o

¹⁰ Magaldi, ao abordar o papel que o Arena teve na formatação do teatro nacional, afirma: “Afirmaram-se simultaneamente, em nosso palco, o encenador e o dramaturgo nacionais. Os jovens brasileiros puderam aproveitar os ensinamentos dos diretores europeus. E sua forma de impor-se estava ligada a uma nacionalização do teatro, em todos os seus elementos. Era necessário encontrar um estilo brasileiro na dramaturgia, na encenação e no desempenho” (MAGALDI, 2004, p.173). Aqui, Magaldi faz referência ao teatro em toda a sua amplitude de criação. Talvez por isso não leve em conta o papel de Nelson Rodrigues para a formação de um teatro nacional, já que o responsável pela direção de *Vestido de Noiva* fora um polonês radicado no Brasil. De qualquer maneira, pode-se entrever o argumento de que Nelson antes de tratar do Brasil em suas obras, abordava o Homem, sendo o caráter nacional de suas peças posto em segundo plano.

desconhecimento de outros idiomas. Mesmo que não lesse senão em português, parece claro que teve contato com diversos autores através de seu trabalho de repórter cultural, fazendo matérias sobre teatro e principalmente sobre óperas, conforme conta Ruy Castro em *O anjo pornográfico*.

Interessa-nos aqui analisar a peça *Álbum de família* na busca pela mediação formal para o enredo desenvolvido. Segundo argumenta Peter Szondi em *Teoria do drama burguês*, quando uma forma pré-estabelecida não suporta determinado conteúdo, a obra apresenta rupturas internas que fazem com que a peça (ou a obra de arte em geral) ou fique problemática, apresentando incoerências, ou de algum modo indique um caminho para a superação das contradições. Conforme mostramos em capítulo anterior, o trajeto para o drama moderno é repleto dessas superações das contradições interna das obras. Nosso propósito não é dizer de que maneira Nelson Rodrigues resolve ou não as contradições entre a forma e o conteúdo. Num primeiro momento, pretendemos tentar explicitar como se dá essa relação, já que alguns recursos citados por Szondi (2001) parecem ser utilizados por Nelson. Dito de maneira simples, Nelson Rodrigues vale-se de uma série de recursos considerados vanguardistas; então, de que maneira isso contribui para por em cena conflitos referentes à família patriarcal brasileira (segundo a tese de Adriana Facina) ou, pelo menos, a uma determinada parcela da sociedade brasileira? A representação da realidade em Nelson Rodrigues não se dá sem mediações formais bastante complexas. Por exemplo, assim como *Anjo Negro* não tem um local e tempo definido, segundo o próprio programa da peça, pode-se distinguir traços culturais e históricos passíveis de aproximação com a história brasileira. O tema do racismo (ou o tema da impossibilidade de miscigenação) fala diretamente à nossa formação social.

Álbum de família é escrita em um momento em que o autor já domina os recursos dramáticos com suficiente segurança até mesmo para chocar o público mais exigente. Submetida à autorização da censura no mesmo ano em que foi escrita, 1945, a peça foi vetada “sob a alegação de preconizar o incesto e incitar ao crime” (RODRIGUES, 1993, p.291). Nelson cria uma família em que as relações são determinadas pelo desejo incestuoso, elevando o grau de tensão entre as personagens à potência máxima, o que permanece até o fim da peça. Desde a primeira cena, em que Glória e Teresa se beijam na boca no colégio de freiras, sabemos da impossibilidade de redenção dos membros da família devido ao contraste com a

descrição do Speaker, que caracteriza o casal Jonas e D.Senhorinha como os “românticos nubentes”, ou seja, como um casal cuja felicidade parece ser certa. O lesbianismo da filha já desautorizara essa descrição, além da referência feita em rubrica anterior a esse momento da peça: “*o mencionado speaker, além do mau gosto hediondo dos comentários, prima por oferecer informações erradas sobre a família*” (RODRIGUES, 1993, p.52).

Parte do “teatro desagradável”, *Álbum* apresenta um andamento em que os ápices de degradação acontecem quando o autor vale-se de recursos dramáticos ou de vanguarda (como o expressionismo), ou pelo menos recursos que extrapolam a forma do drama a fim de melhor explorá-lo. Esses momentos intensos de degradação determinam não só o andamento narrativo como também a maneira como a sociedade patriarcal (e sua herança) é abordada. Dessa forma, acreditamos que Nelson Rodrigues propõe uma dramaturgia que questiona a ordem social dominante na medida em que os conflitos extrapolam uma concepção dominante, baseada em geral nos valores familiares e de classe social. Entre a forma dramática e a representação da degradação do patriarcalismo há uma inevitável sintonia. O processo contínuo de reinvenção formal apresentado no teatro rodriguiano (embora já tenham visto em seu teatro o *plágio* de outras obras, como no caso de Iná Camargo Costa) pode ser visto de maneira mais ampla como parte de um momento em que a literatura no Brasil era reinventada – tendo, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, na poesia, e Erico Verissimo, José Lins do Rego, Graciliano Ramos no romance.

2.1 O monólogo

O universo de *Álbum* é o da família patriarcal fechada em si mesma. O casal Jonas e D.Senhorinha sustenta um matrimônio de vinte e quatro anos (o primeiro retrato é de 1900 e o último de 1924. A ação termina um dia após o último retrato.) cuja felicidade representada no álbum é inversamente proporcional àquela vivida cotidianamente – através da ação.

Vive com eles Tia Rute, irmã solteira de D.Senhorinha, que não se casara por não possuir beleza para atrair qualquer homem. Sua presença na casa é mais do que um incômodo: ela tem poder na família porque sabe dos segredos de todos. Tia Rute perderá sua função na fazenda de Jonas depois que os segredos forem todos revelados, restando apenas o acerto de contas entre os membros da família.

A ação é restrita à fazenda de Jonas, localizada na cidade de São José de Golgonhas, para onde os quatro filhos do casal retornam, desencadeando os conflitos. Aliás, Nonô, o filho mais novo, nunca saíra da fazenda, já que passou a perambular por seus arredores quando enlouquecera. Glória estuda em uma escola de freiras, de onde retorna após ter seu relacionamento homossexual com Teresa descoberto. Guilherme abandonou o seminário e Edmundo, após três anos de casamento, separou-se de Heloísa.

Trata-se, portanto, de uma estrutura familiar cuja organização obedece aos parâmetros tradicionais brasileiros, isto é, o autor opta por um modelo em que a referencialidade é prontamente reconhecida pelo espectador/leitor. Dessa forma, os filhos são criados dentro da estrutura familiar para depois fazerem suas vidas e formarem novas famílias, provavelmente muito parecidas com aquelas das quais são originários. Aqueles que não são criados no seio familiar têm na Igreja o substituto da educação familiar. Aqui, o patriarcalismo é visto através daquilo que o torna ultrapassado: as relações de poder entre os familiares e a sua degradação devido a essas interações masoquistas, que têm como centro Jonas.

Os conflitos se iniciam quando os filhos do casal, com exceção de Nonô, retornam à casa paterna. Edmundo é o primeiro a voltar após ter sido expulso de casa por Jonas. A razão de seu retorno é o amor – incestuoso, naturalmente – que sente pela mãe. Essa volta de Edmundo, ainda no primeiro ato, deflagra um dos primeiros *ápices de degradação*:

(Edmundo parece fascinado.)

JONAS – Vem cá, um instante.

D.SENHORINHA *(em pânico)* – Vá, Edmundo! Sou eu que estou pedindo!

EDMUNDO *(parado)* Isso, não! Nunca!

JONAS – Venha tomar a bênção, Edmundo! *(com hedionda doçura)* do seu pai!

D.SENHORINHA *(impressionada com a humilhação do filho)* – Mas se você não quer, meu filho, não vá... Eu também não posso pedir que você se humilhe...

Edmundo, não vá!

(Edmundo luta contra a própria fraqueza; ainda assim, aproxima-se, como se viesse do pai uma força maior.)

EDMUNDO *(sem se dirigir diretamente ao pai)* – Quando eu era menino, ele me humilhava, me batia... Uma vez eu fiquei ajoelhado em cima de milho... *(com desespero)* Mas agora, não sou mais criança...

(Lentamente, aproxima-se do pai)

D. SENHORINHA *(histérica, com as duas mãos tapando os ouvidos)* – ACABEM COM ISSO!

JONAS – Vem ou não vem?

D. SENHORINHA *(histérica)* – Não, Edmundo, não!

EDMUNDO – Por que fazem os meninos tomar a bênção do pai?... Meninos só deviam tomar a bênção materna... A mão da mulher é outra coisa... Sua menos, não tem cabelo, nem veias tão grossas.

(Como que inteiramente dominado, Edmundo curva-se rapidamente e beija a mão paterna.)

EDMUNDO – Beije a mão de meu pai em cima de suor. (RODRIGUES, 1993, pp.535-536)

A cena mostra o conflito interno de Edmundo, que acaba por se submeter ao pai mediante sua bênção. A sua breve indecisão permite que Senhorinha se manifeste quanto à escolha do filho, o que revela também a sua própria confusão. Ao permanecer impassível diante da esposa e do filho, em luta contra suas próprias decisões, Jonas impõe o poder de que ainda desfruta: o patriarca subjuga os demais membros da família seja através da palavra (sustentada pelo poder), seja através da violência física.

O conflito introspectivo de Edmundo pode ser compreendido em um sentido mais amplo, isto é, na sua incapacidade de transpor as regras específicas da sociedade patriarcal. O reconhecimento de um comportamento característico do filho impede Edmundo de opor-se a Jonas, que ocupa sua posição sabendo que as regras do jogo não serão desobedecidas. Assim, a escolha de Edmundo corrobora uma tradição da qual ele não consegue se desfazer (pelo menos não nessa cena), ou melhor, na qual ele sente-se inserido. Mesmo diante da aversão ao pai, cuja origem pode-se dizer freudiana, algo determina que ele se submeta a Jonas. O costume de os filhos pedirem a bênção ao pai¹¹ não é desrespeitado, fato que adquire uma conotação

¹¹ Antonio Candido, no artigo *The Brazilian Family*, explica o hábito de pedir a bênção paterna: “The legal nucleus was the core of domestic organization and from the beginning it developed according to molds which until a few decades ago. The chief’s dominance was almost absolute, corresponding to the necessities of social organization in a immense country lacking police, and characterized by an economy which depended upon large-scale initiative and the command over a numerous labor force of slaves. It was a type of social organization in which the family necessarily was the dominant group in the process of socialization and integration, a group in which the distances were rigidly marked and regulated by the hierarchy. The son called the father and the mother *Senhor pai* and *Senhora mãe*”

violenta porque Jonas tivera uma relação sexual com a neta oferecida pelo Avô momentos antes – o suor a que Edmundo se refere.

Senhorinha, pelo contrário, permanece na sua dúvida até o fim da cena, quando ao pedir a Edmundo que não tome a bênção paterna, posiciona-se contrária à ordem então vigente. Porém, essa tomada de posição de Senhorinha deve ser vista como uma reação histórica à atitude de Edmundo, o que de certa forma enfraquece, se não invalida, uma possível contestação ao poder de Jonas.

Não podemos deixar de lado o sentimento incestuoso entre Senhorinha e Edmundo, que explicaria as relações de parentesco na obra. Porém, acreditar que as relações familiares são regidas apenas pelos sentimentos incestuosos parece um equívoco porque exclui a carga social que também determina a maneira pela qual elas são mediadas. Esse é um ponto de vista comumente adotado pela crítica quanto à obra de Nelson Rodrigues, principalmente por levar em consideração o fato de peças como *Álbum de família*, *Senhora dos afogados*, *Anjo Negro* referirem-se a universos *concentracionários*, isto é, uma estrutura fechada em si mesma cujas personagens adotam um comportamento específico dessa estrutura (nesse caso, as relações incestuosas e os conflitos que nelas se originam). Desse modo, atuaria nas personagens uma força primitiva, instintiva, que as levaria à degradação por meio principalmente do sexo e do desejo entre os membros da família. Ora, não restam dúvidas de que essa é uma componente da obra rodriguiana; no entanto, se tomada como única possibilidade de leitura, corre-se o risco de ignorar o que há de específico nessas obras tanto no que diz respeito ao seu contexto de produção, como, em um plano mais amplo, na literatura dramática ocidental.

E, do ponto de vista formal, o que caracteriza a passagem citada acima? Em primeiro lugar, o diálogo caracteriza-se pela falta de continuidade, isto é, a fala de um personagem não provoca, não dá continuidade, à fala de outro – como se viu, um pressuposto do drama. O mergulho na introspecção toma conta da cena: Edmundo relembra sua infância, quando apanhou do pai; Jonas permanece impassível diante

(father, my lord and mother, my lady), and addressed them as *Vossa Mercê* (your worship); and only later as *Senhor* e *Senhora*. The children asked for the parents' blessing at morning, at night, and always when they met. The most common form, one that has almost entirely disappeared, consisted in saying, with bowed head and folded hands: 'Louvado seja', or 'Louvado', an abbreviation of 'Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo' [...]. To this the father responded 'Para sempre seja louvado' [...]. Later on, more simply, 'A blessing' and the father replied 'God bless you'. It is to be noted that the child did not take his father's hand; even today, except in the cities, a blessing is asked only with the mention of kissing the hand, and in the rural zone, among the caboclos, 'dar louvados' still signifies 'to give a blessing'. (CANDIDO, 1951, p.294)

da possibilidade de humilhar o filho e impor o seu poder; e Senhorinha tenta vencer a indecisão entre reconhecer o direito de Jonas perante Edmundo – já que aquele detém o poder diante da família – e o sofrimento do filho. A introspecção das personagens faz com que as referências comuns, indispensáveis para o drama, fiquem enfraquecidas. O isolamento de cada personagem em suas próprias obsessões ao mesmo tempo em que cria essa impossibilidade de diálogo (tal qual nos é apresentado por Szondi em *Teoria do drama moderno*) também revela as fissuras da estrutura patriarcal da família de Jonas e D. Senhorinha. Como a comunicação entre eles é precária, o diálogo não evolui, ficando restrito à exposição repetida do isolamento de cada um. No trecho citado acima, a ação de Edmundo não se origina no diálogo com Jonas e Senhorinha, mas na ordem, que prescinde de resposta. As presenças de outros personagens não impedem que ele obedeça à ordem de Jonas, cujo efeito em Edmundo é a lembrança da infância (numa espécie de monólogo); da mesma forma sua fala não exerce influência sobre os outros. Então, a situação que se impõe é o afastamento de cada personagem diante dos outros e o mergulho em si mesmo na medida em que se inserem na lógica familiar patriarcal.

Peter Szondi (2001) considera o dialogismo como um fator essencial para o drama sob pena de sua estrutura romper-se diante de determinado tema. Dizendo de maneira mais clara, seguindo o percurso do drama burguês para o drama moderno, em que a ruptura entre a forma pré-estabelecida do drama entra em contradição com seu conteúdo, cabe perguntar até que ponto o teatro de Nelson Rodrigues, e mais especificamente *Álbum de família*, trata dessa questão. Se as relações interpessoais entram em conflito (na cena mencionada, através da introspecção), a maneira como isso é posto em cena apresenta-o por outro viés: Edmundo está prestes a ser subjugado pelo pai, já que Jonas age através da violência perante os membros da família e os agregados; por outro lado, o monólogo de Edmundo, que segundo a rubrica “fala sem se dirigir diretamente ao pai” e utiliza a terceira pessoa para referir-se a ele, descortina seu passado, quando apanhava do pai (“Quando eu era menino, ele me humilhava, me batia... Uma vez eu fiquei ajoelhado em cima de milho...”) e situa o conflito também em sua interioridade. O fato de Edmundo expor a lembrança de quando apanhava de Jonas acrescenta à sua decisão de tomar a bênção um fator involuntário, impulsivo, que baliza não só sua relação com o pai como também as relações entre os demais membros da família.

Em dois momentos Peter Szondi (2001) aborda o papel do monólogo no drama moderno. Primeiro, ao tratar das tentativas de salvamento do drama, o autor explica como na “peça de conversação” o monólogo torna-se uma ameaça: “quando desaparece a relação intersubjetiva, o diálogo se despedaça em monólogos, quando o passado predomina, ele se torna a sede monológica da reminiscência” (SZONDI, 2001, p.105). Quando o diálogo não constitui mais um “espaço coletivo onde a interioridade das *dramatis personae* se objetiva” (SZONDI, 2001, p.105), mas se dá como autônomo, alienado dos sujeitos, ele se transforma em conversação. Dessa forma quando se perde o diálogo em detrimento da conversação, o vínculo entre as personagens não existe. Conseqüentemente, como o drama só acontece mediante o diálogo, num processo que dele decorre, a peça perde o encadeamento necessário para o seu desenvolvimento. Conforme Szondi (2001, p.106) as referências ao mundo externo ao drama tiram da peça seu caráter absoluto, isto é, enquanto o drama é capaz de dar conta de uma totalidade (engendrada no diálogo), a conversação, por não ter uma origem subjetiva, “não é capaz de definir os homens” (p.106). Todavia, pelo menos em uma peça a utilização do monólogo seria tematizada e através desse mesmo recurso o drama seria recriado: *Esperando Godot*. Nessa peça do irlandês Samuel Beckett, “a conversação vazada dentro do espaço metafísico vazio, que torna tudo significativo, consegue revelar a ‘*misère de l’homme sans Dieu*’” (SZONDI, 2002, p.108). A ausência de sentido no diálogo e na ação encerra o despropósito da existência humana.

O outro argumento de Szondi sobre o monólogo diz respeito à obra de Eugene O’Neill. Em *O estranho interlúdio*, O’Neill utiliza o aparte para expor a interioridade das personagens em cena, que não se comunicam através do diálogo; dessa forma, “a montagem necessita do eu-épico não só para a compreensão psicológica do aparte, como também para assegurar a sua totalidade formal” (SZONDI, 2002, p.156). A utilização do aparte, nesse caso, muda de sentido, pois até então ele não representava “uma camada mais profunda do sujeito” (p.152), mas tinha principalmente a função de “destacar e pontuar os mal-entendidos” (p.153), sendo utilizado quase que exclusivamente na comédia. Ainda antes de O’Neill, Hebbel introduzira o aparte como a expressão da interioridade das personagens, caracterizando-o como um monólogo interior. De acordo com Szondi, “o uso feito por Hebbel do aparte antecipa a técnica do *monologue intérieur* dos romances psicológicos do século XX, e entende-se assim que a dramaturgia moderna tenha se deixado encorajar pela escola de Joyce

e estender o emprego do aparte” (2002, p.155). O’Neill coloca o aparte no mesmo nível do diálogo, visto que há entre as personagens “um abismo intersubjetivo” do qual elas não conseguem sair. Mas “à medida que o aparte constitui a forma em pé de igualdade com o diálogo, ele perde o direito de portar esse nome” (SZONDI, 2002, p.155). Então, é aí que o drama rompe com a estrutura dialógica dando ao monólogo autonomia, cuja conseqüência é a necessidade (referida acima) do eu-épico.

Sem perder de vista *Álbum de família*, a unidade dialógica não se perde completamente, pois mesmo que de maneira tênue ainda existe a relação intersubjetiva entre as personagens. A projeção das obsessões individuais no diálogo não chega a romper a estrutura dialógica, já que entre Jonas, Senhorinha e Edmundo o vínculo subjetivo é estabelecido malgrado a projeção de seus passados na cena, isto é, a concretização da ação corrobora a hierarquia familiar e, por conseqüência, a relação que se estabelece entre as personagens. Esse é ainda o primeiro ato, quando os conflitos começam a serem deflagrados. Após o retorno de Edmundo, a entrada de Guilherme e Glória em cena explorará através de outros ângulos a estrutura familiar em questão.

Se, por um lado, Nelson Rodrigues expõe a interioridade e os conflitos psicológicos das personagens, por outro, tomar esse ponto de vista como o único responsável pela mediação intersubjetiva parece ser um equívoco. Negar que as relações no âmbito familiar são permeadas também por fatores como o sexo e o respeito ao patriarca é excluir um dado que de certa forma compõe a estrutura da sociedade brasileira dominante por, pelo menos, quatro séculos.

A cena seguinte mostra uma espécie de tomada de consciência de Jonas. Ou melhor, ele atenta para um fato exterior a si, mas que o atinge diretamente:

(Outra vez, para tia Rute, mas de uma incoerência absoluta.)

JONAS – Rute, quero a neta do velho, aqui, HOJE!

D.SENHORINHA – *(lacônica e gelada)* – Hoje, não. Hoje não pode ser.

JONAS *(aproximando-se de tia Rute)* – Só você, Rute, nesta casa! Você é a única pessoa que me quer bem, que faz tudo, TUDO, por mim!

TIA RUTE *(apaixonadamente)* – TUDO!

JONAS *(com a mesma doçura quase musical)* – Até infâmias – qualquer uma! Até um CRIME! *(volta-se para d.Senhorinha, com súbito rancor)* Mas a casa toda me odeia, eu sinto! Esse meu filho doido, Nonô...

D.SENHORINHA *(hirta)* – Não toque no Nonô!

JONAS *(violentamente)* – Completamente doido! Só tem de humano o ódio a mim, ao PAI! Quando sai do mato e me vê de longe, atira pedras!

D.SENHORINHA – Quando ele era bom, você batia nele!

(Jonas aproxima-se de D.Senhorinha, que fica de perfil para ele, como se não quisesse encará-lo.)

JONAS *(surdamente)* – Edmundo não me suporta...

D.SENHORINHA – Você não botou ele para fora de casa três dias depois do casamento?

JONAS *(sem ligar à interrupção)* – Nem Guilherme!... *(violento, querendo encarar d. Senhorinha)* E você também! Quando está cara a cara comigo, fica de perfil. Com esse ar de mártir, quando devia estar de joelhos, aos meus pés, beijando meus sapatos!

(Volta à tia Rute, que assiste à cena, fascinada.)

JONAS *(inesperadamente doce)* – Você não, Rute! Sempre firme. Eu tenho certeza de que, se eu ficasse leproso, talvez, meus filhos, minha mulher me matassem a pauladas! Mas você não teria nojo de mim. NENHUM!

TIA RUTE *(persuasiva)* – Não se excite, Jonas, lhe faz mal excitar-se.

JONAS *(gritando)* – Mas ELES estão enganados comigo! Eu sou o PAI! O pai é sagrado, o pai é o SENHOR! *(fora de si)* Agora eu vou ler a Bíblia, todos os dias, antes de jantar, principalmente os versículos que falam da família! (RODRIGUES, 1993, pp.528-529)

Em processo semelhante ao ressaltado anteriormente, o diálogo entre Jonas e Senhorinha não se realiza por completo e funciona como um monólogo do patriarca. Através dele, sua posição diante dos outros integrantes da família é imposta porque ele faz valer sua vontade independentemente da dos outros. Aqui, a exigência pela “neta do velho” necessariamente irá expor tanto a fraqueza de Senhorinha perante Jonas, quanto a subserviência de Rute. Ao reclamar poder perante a mulher e os filhos, o argumento de Jonas revela também o quão frágil é sua presença entre eles.

Esse é um aspecto importante para a compreensão da obra na medida em que mostra o quanto as relações familiares se fragilizam e como as personagens lutam pela sua manutenção, embora trazendo à tona uma ordem que já não altera a situação senão para pior. Na busca pela manutenção da posição de patriarca, Jonas apela – como o último recurso disponível – à leitura da Bíblia, numa referência ao poder que o pai deve ter diante da família. Tendo em vista a relação que mantém com os filhos (violenta com os homens e incestuosa com a filha), sua fala deve ser compreendida no sentido oposto do que afirma, isto é, trata-se do apelo de quem percebe que seu papel é insignificante. A perda de poder de Jonas (com exceção na sua relação com Tia Rute) chega a limites extremos em sua relação com Senhorinha e os filhos.

Adriana Facina, em *Santos e Canalhas*, explica que as relações familiares de *Álbum de família* estão de acordo com a trajetória que o patriarcalismo percorreu no Brasil no período colonial e cujos resquícios estão presentes de maneira explícita

nessa peça de Nelson Rodrigues. Dito de outra maneira, a matéria sobre a qual trabalha o dramaturgo representa determinados aspectos da sociedade cuja continuidade algumas vezes não é explícita, porém determina os rumos, nesse caso, das relações no âmbito da família. Facina, ao retomar a obra de Gilberto Freyre para abordar o teatro rodriguiano, diz:

A diluição do patriarcado como referência simbólica para os padrões de relações familiares na sociedade brasileira é resultado de um processo histórico de modernização. Uma das conseqüências mais importantes desse processo de modernização para o modelo patriarcal é a perda de poder do chefe de família, especialmente a partir da segunda metade do século XIX. Gilberto Freyre aponta para a importância de ideologias individualistas, que gerou o conflito de gerações entre pais e filhos, assim como a retirada do casamento do âmbito decisório da família para a iniciativa dos indivíduos. (FACINA, 2004, p.116)

O conflito estabelecido entre Jonas e seus familiares pode ser compreendido, em sentido mais amplo, como parte da crise e decadência por que passou o patriarcalismo. A caracterização da família de Jonas e Senhorinha autoriza uma interpretação nesse sentido em parte pelo dado óbvio da localização no tempo (a peça se passa entre 1900 e 1924), em parte por alusões à fazenda rodeada por dependentes (como o Avô, que oferece a neta a Jonas), e pelos comentários do Speaker, em que nos deteremos mais adiante.

2.2 Isolados, mas atados mutuamente

Pode-se perceber em *Álbum de família* um recurso formal utilizado nas peças míticas e em *Os sete gatinhos*¹², a situação de confinamento. Mais do que mera ambientação da peça, a escolha por manter as personagens sem um plano maior de deslocamento implica forçar a interação entre elas, ressaltando muitas vezes a fragilidade das relações. Talvez com exceção de *Senhora dos Afogados*, cuja amplitude espacial chega até ao prostíbulo em que a amante de Misael e mãe do noivo de Moema trabalhava (mas que mesmo assim mantém o círculo familiar fechado em si mesmo), as demais obras têm uma modificação mínima no espaço da

¹² Também em *A serpente*, última peça de Nelson, percebe-se a utilização do confinamento na composição dramática.

ação. Todas elas se restringem ao interior doméstico, com exceção dos primeiros quadros de *Álbum* e de *Os sete gatinhos*, onde a ação se desenvolve, respectivamente, no quarto do internato em que estudam Glória e Teresa, e na parada de ônibus até o apartamento onde Aurora e Bibelot começam o seu romance. As últimas cenas de *Álbum* se passam no interior da igreja, dentro da fazenda de Jonas.

Anjo Negro apresenta ainda na rubrica inicial a indicação de que não só Virgínia não poderá sair da casa como os muros aumentam conforme aumenta a solidão de Ismael: “*A casa não tem teto para que a noite possa entrar e possuir os moradores. Ao fundo, grandes muros que crescem à medida que aumenta a solidão do negro*” (RODRIGUES, 1993, p.573). Parece claro para Nelson Rodrigues que fugir de características realistas seja a melhor maneira de intensificar ao máximo os conflitos entre as personagens. Nessa mesma rubrica, o autor ainda informa: “cenário sem nenhum caráter realista”. Contudo, não se pode desconsiderar esse ambiente fechado em si mesmo como isolado do mundo exterior; pelo contrário, porque levadas a uma situação limite, as relações intersubjetivas expõem o quanto estão imersas em determinada estrutura econômico-social. Trataremos disso logo adiante; por enquanto, basta lembrar que Ismael necessita impor-se perante a sociedade – e perante Virgínia dentro de casa – através do diploma de medicina, do fato de não se relacionar com outros negros, de só usar roupas brancas.

Levando em consideração o contexto da produção literária contemporânea às peças míticas, isto é, a década de 1940, em que a força ditatorial de Getúlio Vargas atingia impetuosamente escritores e intelectuais, essa decisão formal de Nelson é bastante instigante. Se abordasse o problema do racismo por um viés realista, o autor correria o risco de perder a intensidade com que o aborda. Além do mais, trata-se antes de tudo, antes de escolher ou não a maneira como representar o enredo, de uma relação cuja solução exige esse caráter alegórico ao qual o autor faz referência indireta ao rechaçar o realismo. De qualquer modo, a peça acabou sendo interdita e foi encenada, após uma manobra política para a sua liberação, com um ator branco pintado de preto no papel de Ismael¹³.

¹³ É o próprio autor quem analisa a recusa de um ator negro para o papel de Ismael, à época, Abdias do Nascimento: A “democracia racial” que nós fingimos é a mais cínica, a mais cruel das mistificações. [...] / Como já esperasse uma reação parecida (de recusa), tratei da encenação. Os Comediantes iam fazer uma temporada no Municipal e incluíram meu texto no seu repertório. Fui conversar com a comissão de teatro. Sinto que os seus membros reagem. Um deles quer saber: “Naturalmente, o Ismael não será um preto”. Não entendo: – “Como?”. Um outro foi mais claro: – “Escuta, Nelson. Não é interessante um negro no Municipal. Não fica bem”. Digo: – “Mas o personagem é negro”. Toda a comissão se entrelha. Um dos seus componentes, amassando a brasa do cigarro no cinzeiro, fala pelos

Já *Álbum* apresenta os conflitos entre as personagens não relacionados à cor da pele como origem, mas, entre outros fatores, como o jogo de poder no seio da família, tendo principalmente o sexo como mediador das relações. Da mesma forma que em *Anjo Negro* a família se vê sem alternativas para extrapolar os muros da casa, não apenas porque eles continuam crescendo mas também porque os conflitos necessitam do confinamento para que deles se extraia o máximo rendimento dramático, em *Álbum* a reunião dos membros da família os leva à ruína. Entretanto, na medida em que o retorno dos filhos à casa paterna é parte importante na estrutura da peça porque anula qualquer perspectiva de solução fora dela, resta o mergulho no que há de mais denso no âmbito familiar: as relações incestuosas, o questionamento do poder paterno, a tentativa de imposição perante a violência, o seio familiar entendido como o lugar onde surge vida e onde se engendra a morte.

Ao investir na estrutura de confinamento, mais do que expor ao extremo as relações familiares e o que há de degradação em cada uma das famílias por ele criadas, Nelson Rodrigues toca em um ponto frágil da formação da sociedade brasileira, talvez a origem de muitas das obsessões frequentemente reconhecidas como “universais” em suas personagens: ainda no século 20, a sociedade não consegue se desvencilhar das relações regidas pelas normas coloniais. Nesse sentido, por exemplo, compreende-se melhor o caráter do patriarca Jonas quando se leva em conta a parte que o torna degradado enquanto chefe da família e a sua função histórica neste mesmo papel, que pode ocorrer em diversos aspectos: no tratamento com os filhos e a esposa, na maneira como trata da agregada, na superioridade com que se desfaz da menina em trabalho de parto, na sua indiferença quanto à opinião pública. Ou seja, levando em conta que a família é a unidade mínima da sociedade, ao mesmo tempo em que impõe sua lógica perante todo o universo público, os arbítrios cometidos por Jonas (mas também por Guilherme quando mata a pontapés, durante o parto, uma das meninas com quem Jonas mantivera relações sexuais) denunciam não só a sua psicopatia como também certo comportamento social extensivo a outras esferas públicas.

outros: – “Faz o seguinte: – põe um branco pintado”. / [...] Conversei com Ziembinski, o diretor. Talvez achasse que o preto brasileiro tem uma estrutura doce demais para viver o ódio maravilhoso de Ismael. / Cada silêncio, e fala, e gesto de Maria Della Costa tinha a voluptuosidade assassina da heroína. Ainda a vejo, em cena, como uma possessa, cheirando as próprias mãos, os braços, os lençóis, as fronhas. Sente em tudo, até nos retratos, o suor do negro. E quando Ismael chora os filhos – as suas lágrimas apodrecem na face escavada. (RODRIGUES, 1993a, pp.225-227)

Lembro do argumento exposto por Sérgio Buarque de Holanda em *Raízes do Brasil* segundo o qual para que haja o verdadeiro progresso do país é necessário vencer a herança deixada pelos mais de três séculos de colonialismo. Publicado pela primeira vez em 1936 (isto é, poucos anos antes de Nelson Rodrigues iniciar sua produção teatral), o livro ressalta alguns aspectos que fazem do nosso país um lugar em que a desigualdade impera não obstante alguns atenuantes capazes de transmitir a impressão de que no fim das contas essa desigualdade não é tão ruim assim e que cada um dos lados estava onde merecia. No cerne de seu argumento, Holanda coloca o papel da família patriarcalista nesse desenvolvimento, que ultrapassa a barreira da casa-grande e do engenho minando a conduta social nos mais diversos setores. A lógica personalista talvez seja o exemplo mais claro da permanência dos valores aristocráticos oriundos da colonização ao longo do tempo, mesmo na democracia ou na tentativa de sua instauração. Segundo Sérgio Buarque,

Essa vitória [sobre a antítese liberalismo-caudilhismo] nunca se consumará enquanto não se liquidem, por sua vez, os fundamentos personalistas e, por menos que o pareçam, aristocráticos, onde ainda assenta a nossa vida social. Se o processo revolucionário a que vamos assistindo, e cujas etapas mais importantes foram sugeridas nestas páginas, tem um significado claro, será este o da dissolução lenta, posto que irrevogável, das sobrevivências arcaicas, que o nosso estatuto de país independente até hoje não conseguiu extirpar. Em palavras mais precisas, somente através de um processo semelhante teremos finalmente revogada a velha ordem colonial e patriarcal, com todas as conseqüências morais, sociais e políticas que ela acarretou e continua a acarretar. (HOLANDA, 1995, p.180)

Na medida em que se internaliza o mecanismo de relações sociais presente no período de formação da sociedade brasileira, a sua repetição, mesmo quando o discurso ideológico dominante determina o contrário, passa a ser inconsciente, porém, não menos intensa. Buarque fala a respeito de uma “nostalgia” da organização familiar detentora do poder: “A nostalgia dessa organização compacta, única e intransferível, onde prevalecem necessariamente as preferências fundadas em laços afetivos, não podia deixar de marcar nossa sociedade, nossa vida pública, todas as nossas atividades” (HOLANDA, 1995, 82). As “preferências fundadas em laços afetivos” a que se refere Holanda dizem respeito à lógica familiar transformada em norma na esfera pública, impossibilitando, por exemplo, aqueles a quem a preferência dos donos do poder não atinge de se integrarem plenamente como cidadãos. Ao desempenharem parcialmente seu papel na vida pública, essas pessoas, através do que o jogo de interesses velados lhes impõem, corroboram sua posição

marginal ou, por outro lado, conferem poder de permanência para os que detêm vantagens no sistema vigente. Determinando, pois, o comportamento necessário para integrar o círculo das relações que definem essa cidadania torta, a família adquire importância ao mesmo tempo em que a crise de sua estrutura interna dá início ao questionamento quanto à função que ainda exerce sobre as relações sociais.

É nesse sentido que *Raízes do Brasil* entra na discussão a respeito da obra de Nelson: percebe-se que tanto um quanto o outro abordam a situação da família como formadora histórica das condições político-sociais contemporâneas a eles e que muitas vezes a moeda de troca nas relações sociais ainda tem sua origem no núcleo familiar. Além disso, ambos percebem que o círculo familiar ao exportar seu mecanismo relacional para a vida social como um todo também se mantém fechado em si mesmo, apesar da amplitude que passa a ter. Holanda diz o quanto a força da família normatiza as relações:

Representando, como já se notou acima, o único setor onde o princípio de autoridade é indisputado, a família colonial fornecia a idéia mais normal de poder, da respeitabilidade, da obediência e da coesão entre os homens. O resultado era predominarem, em toda a vida social, sentimentos próprios à comunidade doméstica, naturalmente particularista e antipolítica, uma invasão do público pelo privado. (HOLANDA, 1995, p.82)

Dessa forma, o conflito limitado ao âmbito familiar expressa num plano mais amplo (espero que sem forçar demais a nota) certo movimento histórico-social que chega até a primeira metade do século 20 e atinge boa parte do país. No que diz respeito à representação literária dessa estrutura, o confinamento leva necessariamente à extrapolação das relações familiares na medida em que impõe a necessidade do diálogo, uma vez que manter o silêncio ou a introspecção rompe em definitivo com a forma dramática. Segundo Szondi,

A crise do drama na segunda metade do século XIX pode ser atribuída em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento. Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento, subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico. (SZONDI, 2001, p.113)

Em seção anterior foi abordada a importância do monólogo na estrutura da peça, visto que nos momentos em que não há possibilidade para que o diálogo flua, ou mesmo exista, ele configura, de um lado, uma tentativa de interação intersubjetiva e, de outro, a necessidade de expressão, que se aproxima bastante do lirismo. Pois, de certa maneira o confinamento ao mesmo tempo em que acarreta o diálogo, muitas vezes frustrado, não deixa de ser um meio de representar eficientemente uma idiossincrasia brasileira, tal qual argumenta Sérgio Buarque de Holanda.

De um modo geral, a situação de *Álbum* pode ser vista como uma situação de confinamento porque apesar do conflito generalizado entre os familiares, não há uma solução plausível se não permanecerem juntos até o desfecho trágico. Não custa lembrar que a ação se origina no retorno dos filhos à fazenda paterna, ou seja, o afastamento do seio familiar não foi o suficiente para resolver as questões inerentes aos filhos, visto serem eles os propulsores da ação num primeiro momento. O primeiro quadro, a cena de Glória e Teresa no colégio de freiras, cumpre a função de já de início desfazer qualquer expectativa quanto à salvação das personagens, já que Glória será a última a entrar em cena nesse retorno à casa paterna, o que poderia sugerir um comportamento fora do padrão vigente na família, um comportamento condizente, por exemplo, com a narração do Speaker. Então, na medida em que fora do núcleo familiar torna-se impossível viver, não há razões para que em seu interior haja a possibilidade de fuga. A cena abaixo ilustra essa impossibilidade de romper os laços familiares mesmo quando a degradação fulmina as personagens:

D.Senhorinha (*doce e enigmática*) – Um dia eu vou lhe contar uma coisa... Então, nesse dia! É um segredo da minha vida. (*lenta, intencional*) UMA COISA ÍNTIMA!

Edmundo – Então, conte, já, agora!

D. Senhorinha (*em nova atitude, fazendo abstração do filho*) – O que eu tenho passado, aqui, nesta casa, com este homem!

Edmundo (*olha para o quarto*) – Então, não estou vendo?

D. Senhorinha – (*para si mesma*) – Outro dia, só porque eu disse – RESERVADO – uma coisa tão natural, não é? Ele me obrigou a dizer outra palavra, que eu acho tão feia! Na frente de uma porção de gente!

Edmundo – Mãe, você tem que sair daqui!

D. Senhorinha – Ah, se fosse possível!

Edmundo – Precisa deixar esse homem! (*tomando entre as suas as mãos maternas*) A gente podia ir para algum lugar onde não tivesse nenhum conhecido! Tem lugar assim!

D. Senhorinha – Ele iria atrás! Não por amor, mas por maldade. (RODRIGUES, 1993, p.555)

Um dado óbvio (e ululante) é a mediação de caráter sexual entre mãe e filho (e entre familiares de maneira geral), que acaba muitas vezes sendo o único traço ressaltado pela crítica sobre esta peça. O principal motivo pelo qual Senhorinha

recusa da proposta de Edmundo será revelado na seqüência da cena e confirmado no último diálogo entre ela e Jonas, qual seja, o seu amor incestuoso e agora concreto pelo filho louco, Nonô. Os gritos de Nonô invadem a cena no momento em que Senhorinha e Edmundo cogitam assassinar Jonas pelas costas, enquanto ele estivesse dormindo. Ao ouvir os gritos, ela desfaz os planos de fuga: “Nunca terei coragem de deixar Nonô! Impossível!” (RODRIGUES, 1993, p.556). De qualquer maneira, a cena mostra o quanto a lógica do relacionamento familiar, aqui marcada pela relação doentia em sua máxima potência, determina o campo de ação individual. O fato de ser Senhorinha quem consuma o incesto e não Jonas, até os últimos instantes aquele cuja degradação parece ser a mais violenta, matiza ainda mais as razões pelas quais esse modelo de família entra em acentuada decadência, pois retira da figura paterna a totalidade da carga de culpa por essa degradação. O esfacelamento da família deve ser compreendido como sendo extensivo a todos os seus membros, incluída aí a filha caçula, último reduto da pureza (mas, como foi ressaltado, devido à primeira cena, a primeira a ser desvendada).

Tentando estabelecer as mediações entre a estrutura da peça e a matéria histórico-social referida anteriormente, pode-se especular que no teatro de Nelson Rodrigues a função do incesto (por que o autor foi veementemente atacado) – além do componente psicanalítico, em que não me deterei mais por incapacidade para tanto do que por qualquer outro motivo, mas que não restam dúvidas de que Nelson o introduz em suas peças, consciente tanto da obra de Freud¹⁴ quanto das polêmicas que causaria – diz respeito ao fechamento da família em si mesma e à manutenção dessa característica nos diversos planos sociais. As relações incestuosas, por mais que as interpretemos como inerentes ao homem, ao permanecerem sendo a norma mesmo numa família historicamente datada como o é em *Álbum*¹⁵ acabam historicizando sua atuação, isto é, definem essa estrutura familiar distinguida pelas referências externas. Daí porque não parece de todo inviável uma leitura nessa direção da peça, como diversos críticos já negaram.

Seguindo o raciocínio de Szondi (2001) a respeito do confinamento no teatro moderno, na medida em que a relação intersubjetiva se enfraquece, surge a possibilidade, ainda sem o “movimento em direção ao épico”, do silêncio e do

¹⁴ Rui Castro (1992, p.178) comenta que mesmo que Nelson não tenha lido diretamente a obra de Freud, as ideias do pai da psicanálise estavam presentes em muitos debates tanto nos jornais quanto nas ruas. Castro ressalta que Freud já era conhecido como um “tarado”.

¹⁵ A ação se passa entre 1900 e 1924.

monólogo. Do contrário, o que se vê é a interação forçada pela natureza da situação e o conseqüente absurdo que daí decorre. Em *Álbum*, apesar de existir certa interação “natural” que movimenta a ação, em diversos momentos (como, por exemplo, o citado acima) percebe-se que em decorrência da permanência forçada no mesmo espaço, o incesto vem à tona. O ponto comum entre os familiares, neste caso, é justamente esse amor doentio, aumentando ainda mais a força da estrutura de confinamento.

Na passagem anterior, através de informações veladas sabe-se do desejo de Edmundo pela mãe, bem como já se começa a desconfiar do desejo dela pelo filho Nonô mais do que por Guilherme e por ele próprio, Edmundo. Então, o diálogo não revela o necessário para a compreensão do conflito presente, qual seja, a necessidade de fuga – para Edmundo impossível, como vimos, devido ao amor incestuoso de Senhorinha por Nonô. É isso, entre outros fatores, que caracteriza a presença do drama nesta peça de Nelson. Quero dizer, que a forma do drama (aqui significativamente modificada) determina a estética rodriguiana, já que o autor mesmo lançando mão de recursos épicos, mantém a linha dramática bastante nítida, sendo ela a responsável por desenhar o caráter de alguns personagens, como por exemplo, Senhorinha, cuja concretização do incesto com Nonô será conhecida através de recursos característicos a esse gênero. Por enquanto, basta dizer que o elemento épico, isto é, o Speaker, embora exerça uma *função épica*, acrescenta intensidade ao drama na medida em que contrasta, de um lado, com uma idéia consensual a respeito da família patriarcal e, de outro, com a ação concretizada no palco.

Não perdendo de foco o confinamento, lembro a análise de Adriana Facina a respeito da obra de Nelson, *Santos e Canalhas*, em que ela aborda a maneira como a família brasileira ao longo de sua consolidação deparou-se com a endogamia, isto é, o matrimônio entre os membros da família em grande parte a serviço de interesses econômicos e políticos. Comparando a família do mediterrâneo e a família brasileira, Facina ressalta o seguinte aspecto:

A tendência à endogamia é um traço comum, mas na família mediterrânea a intenção de manter a filha o mais próximo possível da família nuclear é mais destacada pelos antropólogos. De acordo com a análise de Pitt-Rivers, espera-se que as mulheres fiquem em casa porque elas são repositórios da honra masculina e, portanto, devem ser guardadas do contato com outros homens. [...] Como a noção de honra se refere a um problema de comportamento sexual, do zelo pelo comportamento feminino depende o status dos membros da família. (Facina cita: Pitt-Rivers, 1977: 118)

A procura de resguardar as mulheres da rua e de mantê-las longe dos olhares dos estranhos também é apontada por Freyre como característica da família patriarcal. Gilberto Freyre relata uma série de casos de famílias que preferem a prática da endogamia, como os clássicos Wanderley, em que a sucessão de casamentos internos cria, além de uma regularidade das características fenotípicas da família, uma constância de características morais. [...]

Quanto à questão da honra, este elemento não é muito ressaltado por Gilberto Freyre na descrição da família patriarcal. O pragmatismo do senhor de engenho, herança direta dos portugueses, fazia com que o equivalente à honra, ou seja, o direito de orgulho de uma pessoa reconhecido pela sociedade, estivesse mais relacionado ao poder de mando e à posse de coisas, fossem elas terras, homens ou mulheres. (FACINA, 2004, pp.101-102)

Apesar de tolerar, por exemplo, que uma mulher administre a casa nos momentos em que o patriarca venha a faltar, o patriarcalismo brasileiro mantém em grande medida o machismo como norma de relação entre os sexos. O poder de que o patriarca desfruta, pois, dificilmente é afetado pelos outros membros da família. Entretanto, a partir do surgimento das cidades e da modernização constante a que estiveram submetidas, esse poder começa a se enfraquecer em decorrência da complexificação das forças atuantes sobre a família¹⁶.

O fato de em determinado momento histórico a família fechar-se em si mesma aumenta a força desse mesmo dado na obra de Nelson. As referências à endogamia em sua obra, ainda que apareçam de maneira tênue – como em *Álbum*, onde o parentesco de Jonas e Senhorinha é referido em dois momentos pelo Speaker –, se fazem presentes. A primeira referência é a seguinte: “Primeira página do álbum. Mil e novecentos. Primeiro de janeiro: os *primos* Jonas e Senhorinha, no dia seguinte ao do casamento” (RODRIGUES, 1993, p.521). Essa informação acrescenta um dado que, ao fazer parte da estrutura da peça, confere uma unidade decisiva à obra de arte, principalmente no que tange à sua coerência interna quando vista sob o prisma social.

A representação feminina em *Álbum*, no sentido desenvolvido por Facina, apresenta um questionamento importante a respeito do papel da mulher nessa unidade fechada que é a família. Se, de um lado, está Glória, a guardiã da honra familiar, aquela que poderia através da fuga das relações doentias mantidas no clã promover a salvação de todos, salvação que se torna impossível devido ao seu amor incestuoso pelo pai ainda não claramente identificado (além do seu lesbianismo anunciado na cena de abertura da peça, após o primeiro retrato do álbum); de outro

¹⁶ A esse respeito ver a análise de Adriana Facina (2004, pp. 104-107) sobre a passagem de *Casa-grande e senzala* para *Sobrados e mucambos*, em que a família sobre a influência de elementos estrangeiros, acarretando, por exemplo, o início da decadência do modelo familiar patriarcalista.

lado está D. Senhorinha, nas palavras do Speaker, “Senhorinha não é mais aquela noiva tímida e nervosa; porém, uma mãe fecunda” (RODRIGUES, 1993, p.532), ou seja, o exemplo da mulher que garante ao marido uma prole numerosa, dando sequência à sua família. Todavia, Senhorinha, ao concretizar o incesto que para todos os outros familiares nunca passara de uma realidade potencial e muitas vezes próxima da alucinação – como no caso de Glória que ao beijar Teresa imaginava o rosto de Jonas – rompe com essa função feminina de resguardar a honra da família, num ápice de degradação que na peça coroa a decadência completa da família patriarcal.

Segundo Gilberto Velho (2003), numa retomada de Lévi-Strauss, o incesto representa uma “temática do desvio” na medida em que instaura na peça a impossibilidade de sobrevivência da família porque esta rompe com uma premissa civilizacional, qual seja, “a circulação de mulheres entre os grupos, troca e reciprocidade” (VELHO, 2003, p. 94). Rechaçando o argumento de que as relações familiares na peça são específicas à família de Jonas e Senhorinha, para Velho “está em jogo outro *pacto* ou, como veremos, talvez o mesmo de Proust. Trata-se da exogamia” (VELHO, 2003, p.94). Ao manter um relacionamento endogâmico, tanto Jonas e Senhorinha quanto ela e Nonô sucumbem a uma tendência natural, já que, segundo Velho, “a exogamia é o artificial, o imposto, a regra, o pacto, constituindo, portanto, as bases da sociedade” (VELHO, 2003, p.95). Está em questão aqui a forma como se organiza a sociedade brasileira na peça de Nelson Rodrigues, pois se por um lado a lógica familiar domina o público, conforme o argumento de Sérgio Buarque de Holanda, por outro, não há como a sociedade se estabelecer a partir da endogamia na família, sua unidade inicial. Nesses termos, *Álbum de família* está constituída sobre um dilema social brasileiro, do qual Nelson extrai seu componente mais violento: o incesto como exacerbação da lógica familiar exportada para a sociedade como um todo. Segundo Velho,

Paga-se um preço elevado pela vida em sociedade. É necessário abrir mão de coisas essenciais e lutar contra os “instintos”. Os desviantes são os *damnés*, que escapam, subterraneamente, ao controle social e que, fatalmente, como na tragédia grega, pagam o preço de sua anormalidade, de sua “desumanidade”, de sua negação da Cultura e de suas regras. Também não estão fora da sociedade. Vivem mais dramaticamente e sucumbem diante das restrições que se tornam impasses insolúveis. O incesto é condenável e a exogamia é necessária. Em *Álbum de família* até um adultério pode ser usado para encobrir o incesto que, de fato, é a força que se revela mais destrutiva. (VELHO, 2003, p.95)

Mesmo que o impedimento do incesto seja uma norma abrangente, não restrita à sociedade brasileira, Nelson Rodrigues lança mão de características peculiares a esta sociedade, dentre as quais está o incesto. Parece-me possível estabelecer uma relação entre o universo público e o incesto principalmente porque os temas de *Álbum de família* e em seguida os de *Os sete gatinhos* giram em torno dessas questões, nunca perdendo de vista as consequências nocivas tanto à família como à sociedade de uma maneira geral que esse tipo de padrão de relações acarreta. A estrutura de confinamento presente na peça surge como algo natural, cujos efeitos condizem perfeitamente com a exploração do incesto no plano temático, bem como com o comportamento social fora do âmbito familiar.

Peter Szondi fala a respeito da utilização do confinamento pelo dramaturgo para dar forma a determinada obra cuja estrutura dele necessita:

Mais uma vez se chama a atenção para a atividade do dramaturgo, que, no entanto, só resulta visível na época de crise do drama. Em elevada medida, ela se torna visível nas obras cujo tema do confinamento representa um aspecto secundário: um auxílio para possibilitar o drama. O confinamento só é justificado quando pertence essencialmente à vida dos homens, cuja representação dramática ele assegura. É esse o caso na tragédia burguesa, no drama conjugal de Strindberg e no drama das convenções sociais em Lorca. Visto que esse confinamento determina o destino das *dramatis personae*, visto que os homens e sua situação não são separados por abismo algum, o dramaturgo não sobressai aqui. (SZONDI, 2001, p.116)

Então, pode-se dizer que no caso das peças míticas o confinamento não configura um “aspecto secundário”, já que ele pertence “essencialmente à vida dos homens” representados nestas peças através de dados que integram tanto sua vida em particular, neste caso, através do incesto, com também sua vida em termos públicos, na medida em que levam para a sociedade a lógica de comportamento do âmbito familiar. Um exemplo de como isso funciona no âmbito público é a relação de Jonas com o avô da menina com quem ele mantivera relações sexuais.

Dessa citação de Szondi quero ressaltar dois aspectos importantes a respeito da obra de Nelson Rodrigues. A primeira delas já foi referida quando tratei do monólogo: trata-se da estreita ligação entre o confinamento e o rompimento do diálogo. Este não pressupõe necessariamente aquele; entretanto, no caso da peça em questão, o monólogo só existe como consequência da situação de confinamento. Na medida em que as personagens se vêem forçadas a interagir mesmo não tendo

motivos para isso, surgem momentos de monólogos permeando o diálogo. Para Szondi,

Mas o “confinamento” e a incapacidade de qualquer “dialética” (intersubjetiva) destruiriam a possibilidade do drama, que vive das decisões de indivíduos em relação recíproca, se o “círculo mais restrito” não rompesse com violência esse confinamento, se entre os homens isolados, mas atados mutuamente, cujos discursos fazem feridas no confinamento do outro, não se desenvolvesse uma segunda dialética. O confinamento que se opera aqui nega aos homens o espaço de que necessitariam em torno de si para estarem a sós com seus monólogos ou em silêncio. O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo. (SZONDI, 2001, p.114)

Essa “segunda dialética” é parte integrante da estrutura de *Álbum* conforme, por diversos momentos, o diálogo se impõe perante a introspecção monológica das personagens. Em grande medida, o caráter vanguardista da obra de Nelson Rodrigues, pelo menos nesta peça esse movimento referido por Szondi é bastante forte, se origina nesses momentos de impossibilidade dialógica, que dão vazão a introspecção, ao monólogo, e às vezes ao diálogo com contornos de absurdo. Entretanto, a própria condição familiar exige o constante diálogo, ou pelo menos sua tentativa; por isso, o abismo intersubjetivo não chega a se efetivar, mantendo as personagens em constante interação. Em *Anjo Negro*, no segundo quadro do primeiro ato, Virgínia narra a Elias como se casou com Ismael, lembrando a história de sua tia e de suas primas. Além de cumprir a função de explicar a origem dos conflitos, a cena se caracteriza pela introspecção de Virgínia, sem que as interferências de Elias façam efeito no diálogo. Nesse caso, o confinamento leva Virgínia a expor com certa veemência o seu passado, uma vez que a situação sufocante a impede de ver outras pessoas a não ser o próprio Ismael e a empregada do casal.

A outra questão a ser referida diz respeito à obra de Federico Garcia Lorca mencionada por Szondi. Para o crítico alemão, o confinamento na obra de Lorca – assim como na obra de Nelson, conforme venho argumentando – impõe muitas vezes a ruptura dialógica. Em *A casa de Bernarda Alba*, a “própria condição formal passa a ser temática” (SZONDI, 2001, p.115), ou seja, o confinamento imposto por Bernarda Alba em decorrência do luto pela morte de seu marido – a condição temática – é representado pela estrutura da peça, restrita quase totalmente ao interior da casa

materna, do que decorre também, em alguns momentos, a ruptura do diálogo e a necessária interação entre as personagens.

Além disso, o teatro de Garcia Lorca desenvolve algo muito próximo daquilo que Nelson Rodrigues faz em suas peças míticas. A utilização da matéria local através do que lhe é essencialmente particular confere a ambos os autores um teatro ao mesmo tempo bastante localista e capaz de atingir através de uma estética inovadora um patamar novo na literatura ocidental. No caso de Bernarda Alba, escrita provavelmente em 1936, e das peças míticas, escritas entre 1945 e 1949, o que as torna comuns tem a ver com o que Allen Josephs e Juan Caballero ressaltam na introdução à obra de Lorca: “de ahí las tres *constantes* a las que hemos querido llegar en cuanto a su dramaturgia: teatro poético y teatro experimental sobre un tema único y esencial: lucha del individuo que busca su esencia y encuentra su truncación o muerte” (LORCA, 1989, p.22). Segundo esses autores, o aprofundamento através do teatro na natureza de seu povo confere às peças de Lorca (e também à sua poesia) não uma característica folclórica, que muitas vezes lhe é atribuída, mas uma aproximação com suas concepções dramáticas. Nesse sentido, “Lorca intentó captar en poesía y en teatro lo que su tierra le brindaba de esencia latente, de supervivencia telúrica, o de conciencia mítica que ya se había destruido, o que había desaparecido en el mundo moderno occidental” (LORCA, 1989, p.52). É certo que a natureza do teatro de Nelson Rodrigues difere significativamente dessa perspectiva do teatro de Lorca; no entanto, é possível, a partir dessa afirmação, compreender a referência *mítica* das peças de Nelson como algo próximo a essa característica de Lorca, ou seja, de uma essência não claramente distinguível, pelo menos no período de composição das peças míticas, que mesmo em vias de se perder, ainda é traço constitutivo da coletividade. Assim como em Lorca a morte é o resultado da busca pela essência do indivíduo, em Nelson Rodrigues o indivíduo esbarra no patriarcalismo não importa a circunstância em que esteja, como é o caso das personagens que saem da família mas não conseguem se desvincular de seus laços nocivos. Em *Álbum*, o incesto é a força maior; em *Anjo*, o racismo; em *Senhora dos afogados*, também as relações incestuosas, porém com ênfase maior na classe social a que pertencem as personagens; em *Dorotéia*, a repressão do desejo domina a todas as mulheres da casa (numa referência bem clara a *A casa de Bernarda Alba*). Para não me estender mais a respeito do dramaturgo espanhol, cito os autores do ensaio de abertura da *Bernarda Alba* quando dizem que isso não configura uma tentativa de definição do

teatro de Lorca, “sino de sugerir un contexto cultural concéntrico sil el cual la obra de Lorca nos parece indescifrable” (LORCA, 1989, p.53); nesse caso, vale o mesmo para o teatro de Nelson Rodrigues.

Então, a tentativa de decifrar a obra de Nelson passa necessariamente pelo viés patriarcalista bem como pela reflexão a respeito de sua estética dramática, que mesmo poucas vezes explicitada por ele, quando vista sob a lente do drama moderno norte-americano e europeu, amplia as possibilidades de interpretação.

2.3 O curioso mundo do semelhante

Partindo do mesmo princípio desenvolvido a respeito do confinamento em *Álbum de família*, outro fator decisivo na economia interna da obra é a função que as estruturas sociais exteriores à família desenvolvem na peça. Já foi referido que os principais conflitos entre as personagens iniciam quando os filhos de Jonas e Senhorinha retornam para a casa paterna, para o núcleo familiar. Esse é um dado importante tanto para a situação de confinamento imposta como também para a representação da sociedade na obra de arte. Representação esta que não se dá pelo viés realista, mas através de uma dramaturgia que apela para elementos líricos, para a introspecção, para a alegoria, etc., numa conformação estética bastante peculiar a Nelson Rodrigues. E essa incomunicabilidade da família com outras instâncias da vida pública é fundamental para que isso ocorra na medida em que restringe o espaço de atuação das personagens ao ambiente doméstico, que ao contrário de reconfortar Glória, Edmundo e Guilherme, leva-os à morte, única saída possível para os dilemas familiares tal qual Nelson os desenha.

A abordagem das tensões familiares na obra de Nelson Rodrigues é reconhecidamente uma característica bastante peculiar. São diversas as razões atribuídas a essa escolha temática, sendo a sua biografia uma das explicações muitas vezes dada por seus leitores. Ruy Castro chama a atenção na introdução de *O anjo pornográfico* para o fato de que a história de Nelson Rodrigues “é mais trágica e rocambolesca do que qualquer uma de suas histórias, e tão fascinante quanto” (CASTRO, 1992, p.7). Um dos episódios que fez com que o autor entrasse para o

imaginário popular com tanta força é o de sua redação do colégio: quando tinha apenas oito anos, Nelson escreveu uma redação de tema livre a pedido de sua professora. As duas selecionadas como melhores da turma foram a de um menino, em que “contava o passeio de uma rajá no seu elefante” (CASTRO, 1992, p.24), e a redação de Nelson, em que “um marido chega de surpresa em casa, entra no quarto, vê a mulher nua na cama e o vulto de um homem pulando pela janela e sumindo na madrugada. O marido pega uma faca e liquida a mulher. Depois ajoelha-se e pede perdão” (CASTRO, 1992, p.24).

Mesmo que essa fixação pela morte e pela traição não explique sua obra, vale notar que o enredo desenvolvido por Nelson na redação do colégio voltaria com muita força em *Álbum de família*, pois o episódio da traição de Senhorinha tem contornos semelhantes. A diferença é que Jonas não mata a mulher e o amante não é um amante qualquer, mas o filho, que depois de fugir enlouquece de felicidade. O desfecho é um tanto diferente, porém não menos rodriguiano: Jonas força Senhorinha a contar quem era o homem, e ela mente dizendo ser o jornalista da cidade, Teotônio, assassinado por Jonas.

De qualquer maneira, além de ser uma obsessão pessoal do autor (e, nesse sentido, um de seus pontos mais atacados pelo moralismo da crítica e ao mesmo tempo uma idiossincrasia que lhe garante uma coerência poucas vezes vista na literatura brasileira), o tema das relações familiares domina quase toda a sua obra. Mesmo que em diversas crônicas e entrevistas Nelson diga escrever a respeito do Homem e não de determinadas famílias marcadas pela história, não restam dúvidas de que o alcance de sua obra ultrapassa suas intenções declaradas nesses textos. Nessa mesma linha de argumentação, tanto o teatro quanto contos, crônicas e os romances oferecem um panorama das relações familiares em um período de mudança de comportamento principalmente da classe média, que se desenvolvia rapidamente a partir da segunda metade dos anos 1940¹⁷.

¹⁷ A esse respeito ver o texto de João Manuel Cardoso de Mello e Fernando A. Novais “Capitalismo tardio e sociabilidade moderna”. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. (vol.4). Neste texto, os autores mostram o processo de modernização e ampliação da classe média, que passa a incorporar as populações oriundas no meio rural, assim como aqueles que começavam a ganhar melhores condições de vida na grande cidade. Os autores fazem uma espécie de inventário de possibilidades da classe média, ilustrando, por exemplo, as funções descartadas pelos mais abastados, que formatam de certa forma o campo de trabalho ocupado pela classe média. Isso interessa nesta dissertação na medida em que a passagem de *Álbum de família* para *Os sete gatinhos* em grande medida dá conta dessa transformação social, em que muitos dos valores patriarcais, antes sustentados pela classe dirigente, passam a ser defendidos por essa classe ascendente, mesmo que soem desafinados, fora do

Em *Álbum*, o tema da família, desta família cujos retratos vão de 1900 a 1924, implica o seu isolamento e bloqueio do que lhe seja externo. Jurandir Freire Costa, na obra *Ordem médica e norma familiar*, argumenta que o Estado encontrou na família uma das maiores barreiras para a imposição de seu poder. A aplicação de leis e punições não sortia efeito quando se tratava de tentar dominar ou diminuir a influência dos senhores de terra. Costa explica que entre os fatores que tornavam ineficientes o poder estatal, a “incoerência interna do instrumento jurídico-policial” (COSTA, 1983, p.21) tinha um papel significativo porque, ao contrariar sua versão teórica, dava margem a todo o tipo de manipulações até mesmo por parte de juízes e ouvidores, que serviam ao interesses do grupo com que se identificavam, fossem eles o clero, alguma família influente, ou força política. A respeito das iniciativas do Estado perante a insubordinação da família, Costa sintetiza:

O estado brasileiro sempre encontrou na família um dos mais fortes obstáculos à sua consolidação. Na Colônia, o combate à família obedecia à ética estritamente punitiva e legal. Cada vez que o poder familiar se insurgia era fulminado. A máquina repressiva agia, nos períodos de crise, através da confrontação direta buscando a vitória, o extermínio ou a rendição. Em épocas de paz o compromisso mantinha de modo latente os interesses antagônicos até que novo paroxismo desencadeasse uma outra ofensiva. A geografia do poder facilitava a manutenção desta distância crítica. A administração isolava-se no litoral e as famílias na zona rural. No final do período colonial a cidade aproximou os opositores, e os conflitos passaram a ser constantes. (COSTA, 1983, p.30)

Mesmo agindo punitivamente, dificilmente a estrutura de poder dos proprietários era abalada, não restando muitas alternativas de intervenção para o Estado.

No período de consolidação e formação da sociedade brasileira, a família estabeleceu o seu poder através de sua a)formatação no espaço urbano, b) do controle político nas cidades, c) da relação estreita com o clero e d) da manutenção de sua coesão interna.

A respeito do espaço urbano, Costa explica que a ocupação das terras pela família delimitava o espaço destinado à rua. “Com exceção da praça em que se situavam, de modo geral, a Câmara, a cadeia e a igreja, a cidade era tomada pelas propriedades privadas” (COSTA, 1983, p.37). A incorporação dos costumes oriundos das fazendas e dos engenhos na cidade trouxe problemas como o desrespeito às normas de limpeza, num comportamento que, como será abordado no capítulo seguinte com o trabalho de Roberto DaMatta, tomava como privado aquilo pertencente à ordem pública. Para Costa, “a cidade funcionava [...] como extensão da lugar.

propriedade e das famílias rurais. Não apenas em sua ordenação econômica, arquitetônica e demográfica, mas também na regulação jurídica, política e administrativa” (COSTA, 1983, p.39)

Pode-se dizer que a família de certa forma institucionaliza o seu poder no aparelho estatal. Nas cidades, “as Câmaras e as Juntas Gerais tornaram-se monopólios das famílias proprietárias” (COSTA, 1983, p. 40), restringindo, assim, o campo de atuação política daqueles que não as integravam. Mais do que isso, talvez o meio mais eficaz (e a longo prazo nocivo socialmente) foi a promoção do parentesco como norma de conduta pública. “Esses dispositivos [de poder apoiados no parentesco] isentavam os indivíduos dos direitos e deveres jurídicos de cidadãos para obrigá-los a agir ou reagir segundo os padrões emocionais e personalistas das relações de parentesco” (COSTA, 1983, p.41), o que se sabe chega até o século XX através da manutenção da lógica familiar nas relações públicas.

O poder religioso desenvolvido pelas famílias, segundo Jurandir Freire Costa, estava ligado à missão evangelizadora da colonização, atribuindo poder quase divino aos chefes familiares. O paternalismo do catolicismo europeu é transposto para o interior da família latifundiária, de modo que os seus privilégios apenas aumentassem com a incorporação da religião. Para Costa,

A partir destes princípios paternalistas, o catolicismo no Brasil evoluiu para a criação de figuras rituais e iconográficas que adaptavam continuamente a religião aos interesses do patriarcado rural. Nas pinturas e esculturas, Deus-pai é frequentemente apresentado de forma que sua imagem seja associada ao “latifundiário” paternal e bondoso, num procedimento descrito por Hoornaert como “sacralização do senhor do engenho”. O mesmo acontecia com S. José, também associado ao chefe de família, e que teve na famosa representação do “S. José de Botas” sua expressão mais ingênua e ilustrativa. Santa Ana e a Virgem Maria também serviam aos mesmos propósitos. Santa Maria, recompondo o clima doméstico de educação familiar e exaltando a figura da senhora de engenho, esposa do patriarca. Jesus Cristo, por sua vez, portava sinais do desejo aristocrático dos senhores. Cristo era quase sempre louro, de olhos azuis, com posturas que revelavam os ideais de pureza, raça e linhagem da família européia. (COSTA, 1983, pp.44-45)

Como se percebe nesta descrição, essa aproximação entre a figura do patriarca com ícones religiosos será importante na análise de *Álbum* na medida em que essa religiosidade é parte significativa na relação estabelecida entre Jonas e Glória.

Por fim, o último elemento ressaltado por Costa quanto à formatação do poder familiar na esfera pública diz respeito ao fechamento da família em si mesma, tornando durante muito tempo improdutivas as investidas do Estado. Nas palavras

do autor aqui referido, “a família senhorial mergulhou três séculos num curioso mundo do semelhante” (COSTA, 1983, p.46), em que a lógica de parentesco saía reforçada, prejudicando os interesses estatais. O fechamento da família tinha na figura paterna a sua principal força. Essa estrutura, no período colonial, se tornou tão forte que, mesmo nas famílias sem posses, ou seja, “os setores médios da população”, representados por “pequenos comerciantes, militares, profissionais liberais, etc., modelaram suas famílias de acordo com os cânones senhoriais” (COSTA, 1983, p.47). Ou seja, a exportação desse modelo comportamental atinge as classes menos abastadas, o que, de um lado, corrobora o poder dos grandes proprietários na medida em que garante a subordinação dos demais, numa relação de mão dupla, e, por outro lado, impede o desenvolvimento da cidadania porque atrofia os mecanismos sociais para que isso ocorra.

Não é a toa que a família de *Álbum* vive em uma fazenda, num ambiente rural. O seu poder decorre em parte desse fator, visto que a urbanização acarreta a mudança de costumes e o conseqüente questionamento da ordem que impera¹⁸. A obsessão de Jonas por meninas de catorze a dezesseis anos só é possível porque ele desfruta de poder com relação a elas e suas famílias. Na cena em que Rute apresenta o Avô que oferece a neta em troca de proteção ou apenas para se fazer visto pelo proprietário da fazenda, ela refere-se à outra menina, esta da cidade: “Aquela é diferente: veio da cidade – instruída. Estou falando do pessoal daqui (*com ênfase*) da terra” (RODRIGUES, 1993, p. 526). Ou seja, a condição destes que vivem no meio rural é determinante para a tomada de decisões de Jonas na medida em que apenas perante esse grupo, os que vivem na “terra”, ele consegue executar os desmandos assegurados pela posição de patriarca.

Essa fala de Rute, especialmente essa, esclarece o quanto não são aleatórias as escolhas do autor para representar esse modelo de família patriarcal. Embora óbvio, deve-se observar que nas peças míticas Nelson situa os conflitos em famílias e locais afastados da grande cidade, o que será ainda mais claramente distinguível porque as peças que se iniciam a partir do início da década de 1950 são ambientadas na cidade do Rio de Janeiro; sejam elas as “tragédias cariocas” ou as “peças psicológicas”, fica

¹⁸ Jurandir Freire Costa (1983) aborda a relação íntima entre a urbanização e a perda de poder das famílias patriarcais através principalmente do processo de higienização; também Gilberto Freyre, em *Sobrados e Mucambos*, trata da estreita relação entre a passagem das famílias para a cidade e o enfraquecimento do patriarca na medida em que as instituições externas à família se impõem – este autor cita a escola e o bacharelismo como fatores importantes para que isso ocorra.

claro que o ingrediente urbano ou rural é determinante na composição das personagens e, conseqüentemente, dos conflitos propulsores da ação.

Antes de abordar a volta à casa paterna de Edmundo e Guilherme, ressalto o papel decisivo da escola de freiras para a qual Glória é enviada. Mais do que garantir a ela uma educação formal, o seu ingresso na escola se deve a necessidade de seu afastamento do núcleo familiar, uma vez que sua permanência provavelmente concretizaria o incesto paterno (não há porque pensar diferente, pois no caso de Nonô e Senhorinha foi porque o filho permaneceu no lar paterno que houve o incesto, ou, nas palavras do Speaker, o “pandemônio louco”). Entretanto, na abordagem rodriguiana da família a distância e a inserção em outras instituições sociais não garantem a diminuição dos conflitos familiares. No caso de Glória, nem a maior transgressão no internato a distancia da obsessão pela imagem paterna, já que ao beijar Teresa, via justamente a figura do pai: “Ficou tão sentida [Teresa] – tão sentida! – porque eu contei que... [...] que toda vez que a gente se beijava, eu fechava os olhos e via direitinho a fisionomia de papai. Mas direitinho como está ali” (RODRIGUES, 1993, p.547). Glória está se referindo ao quadro de Cristo, no qual ela vê o rosto de Jonas, que conforme indica uma rubrica tem uma “vaga semelhança com Nosso Senhor” (p.524). Então, o papel do colégio onde Glória estuda cumpre duas funções na economia da peça: explicitar o afastamento de um dos filhos, que não se desfaz da fixação pelo pai, mediada pelo sexo; e, ao retornar do colégio, fica claro, num plano mais amplo, essa incapacidade de a família representada por Nelson Rodrigues abrir-se para a influência de outras instituições em sua conduta.

Já Guilherme foi para o seminário a fim de livrar-se da herança familiar, mais precisamente, do amor incestuoso que nutria pela irmã, acirrando sua rivalidade com o pai. O seu retorno à fazenda não é justificado, como o é o de Glória e Edmundo; apenas ficamos sabendo que ele abandonara o seminário e que antes disso havia, pelo que se pode compreender, se castrado, numa tentativa de livrar-se do desejo pela irmã. Segundo ele, “uma noite, no seminário, fazia um calor horrível. Então fiz um ferimento – mutilante – o sangue ensopou os lençóis. [...] Depois desse ACIDENTE VOLUNTÁRIO, eu sou outro, como se não pertencesse à nossa família” (RODRIGUES, 1993, p. 544). Guilherme reconhece a sexualidade como o ponto comum aos seus familiares, ou seja, entre as diversas forças que mediam as relações,

o sexo é a mais forte. A contradição de Guilherme é justamente não poder se desfazer desse legado em um local cuja assepsia sexual deveria ser completa, o seminário.

Aliás, este é um dado importante a ser considerado sob o ponto de vista do fechamento da família em si mesma. O seminário, além de representar o local em que os males da família perderiam força em detrimento do sentimento religioso – neste caso, o católico –, amplia o poder familiar na medida em que usa o reconhecimento da religião para que a família mesma seja legitimada como uma instituição apta a permanecer na base da sociedade. Segundo Costa (1983), era costume da família enviar um dos filhos para o seminário, já que “a presença física, real, do sacerdote impregnava de religiosidade as aparências da vida familiar” (p.45). Aparência esta que *Álbum* transparecerá em diversas instâncias, conforme se verá adiante.

A última cena do segundo ato, em que Glória e Guilherme estão na capela da fazenda, apresenta o diálogo entre os irmãos no qual Guilherme tenta convencer Glória a fugir, já que agora, depois da castração, ele pode ficar próximo da irmã sem o risco do incesto. Por outro lado, Guilherme acredita na inocência da irmã da mesma forma que Jonas acreditava. Não obstante a primeira cena da peça mostrar o namoro entre Glória e Teresa, apenas neste diálogo com Guilherme a obsessão da caçula é revelada: “quando eu era menina, não gostava de estudar catecismo... Só comecei a gostar – me lembro perfeitamente – quando vi, pela primeira vez, um retrato de Nosso Senhor... Aquele que está ali, só que menor – claro! [...] Fiquei tão impressionada com a SEMELHANÇA! (RODRIGUES, 1993, p.549). Mais uma vez a religião (como em toda a peça rodriguiana) é resumida à lógica interna da família, cuja mediação pelo incesto incorpora inclusive a imagem de Jesus Cristo. Segundo Costa,

O “latifúndio” impunha seu controle legitimando por céus e terra. Cidade e política, religião e população portavam marcas de intimidade e reconhecimento de seu poder. Essa familiaridade do ambiente não era, evidentemente, obtida sem dificuldade. O “senhor rural” vivia em permanente estado de guerra com o meio. Este estado, aliás, ao mesmo tem[po] em que determinava a supremacia do poder familiar no mundo externo, era responsável por sua coesão interna. Quanto mais coesa, mais forte era a família. O poder se exercia fora e dentro. Eficácia externa e interna multiplicavam seus mútuos efeitos. A família tendeu a criar mecanismos de vinculação dos membros entre si, decisivos na sua organização emocional. (COSTA, 1983, p.46)

O papel que a religião tem em *Álbum* revela essa relação de mão dupla entre a Igreja e a família, com a clara vantagem desta. A “organização emocional” a que se refere

Jurandir Freyre Costa, consequência dos “mecanismos de vinculação dos membros entre si”, implica na peça tanto o confinamento, que restringe o horizonte de expectativas de atuação das personagens e força o diálogo até o seu limite, quanto a inaptidão dos integrantes do clã para se adaptarem em outras instituições, sejam elas o matrimônio, a religião (representada pela Igreja), a escola (também de cunho religioso mas, de qualquer forma, cumprindo certa função moralizadora). Por isso, mais do que representar em termos abrangentes a humanidade nas suas relações familiares, pode-se afirmar que Nelson Rodrigues aborda essencialmente a família brasileira constituída a partir do patriarcalismo, o que confere à peça certa verossimilhança¹⁹ – talvez o que tenha incomodado tanto os censores, pois o incesto é reconhecidamente um tema recorrente na tragédia, seja ela clássica ou não, não justificando em si mesmo a interdição da obra.

A presença do “filho-padre” a que se refere Costa e o fato de Glória ver semelhança entre Jonas e a imagem de Cristo ressaltam a importância da religião para a estrutura dessa peça. Se nas tragédias clássicas os deuses determinavam o destino do homem cabendo a ele se resignar diante desta imposição, em *Álbum* a família acaba subjugando a religião conforme o mecanismo de suas relações. Assim, se o filho vai para o seminário, não é porque deseja ser um membro da Igreja, mas porque precisa se afastar da irmã; quando nem o seminário faz mais efeito, a automutilação resta como a única alternativa para romper os laços familiares. Ainda, se a filha ingressa num colégio de freiras, onde se supõe que a moral cristã influencie o seu comportamento, o resultado é que ela decide dedicar-se ao catolicismo apenas porque o quadro de Cristo lembra o rosto paterno, numa obsessão que em cena ganha contornos expressionistas; e, concretamente, beija a colega Teresa, sempre durante o beijo pensando no pai, o que acarreta o suicídio dela.

O caso de Edmundo talvez seja o mais valorizado na peça. Ele retorna após três anos de casamento com Heloísa sem que tenham mantido relações sexuais nesse período. Edmundo fora expulso de casa por Jonas e quando volta à casa paterna se estabelece um conflito interno, conflito entre o amor da mãe e o ódio ao pai, se aproximando, nesse sentido, claramente da psicologia freudiana. Na cena em que

¹⁹ Nesse sentido, a censura a *Álbum de família*, assim como a *Anjo Negro* e *Senhora dos afogados*, revela o quanto essas obras atingiam a moral estabelecida. *Álbum* passou de 1945 a 1967 interdita. *Anjo* e *Senhora* conseguiram uma liberação mais rápida, mas não sem muito esforço político do autor. Estabelecida a polêmica a respeito da liberação de *Álbum*, a grande maioria dos intelectuais se mostrou solidário a Nelson; todavia, a opinião contrária, sustentada principalmente por Jaime Costa e Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), acabou prevalecendo.

toma a bênção paterna citada anteriormente, Edmundo oscila entre o poder do patriarca e a indecisão da mãe (que primeiro pedira para que ele tomasse a bênção e depois voltara atrás); olhando para essa cena a partir do ponto de vista da família fechada em si mesma, os conflitos internos das personagens importam menos do que o fato de o relacionamento que mantêm estar pautado pela impossibilidade de alteridade, de alargamento das fronteiras familiares.

O contato com o mundo externo que Edmundo estabelece se dá através do casamento. Aliás, em *Álbum*, parece haver duas concepções de casamento: a primeira, aquela em que a união matrimonial está a serviço de interesses externos ao casal, isto é, tal qual Adriana Facina (2004) explica no capítulo referente a *Álbum*, concretizada aqui na união dos primos Jonas e Senhorinha; a outra concepção é aquela em que o sujeito rompe seus laços com o lar paterno para constituir uma nova família, cujo exemplo é o de Edmundo e Heloísa. Conforme o argumento desenvolvido até aqui, a primeira idéia a respeito do casamento é representada (inclusive estruturalmente) através do confinamento, que mantém a concisão familiar na medida em que devido a interesses econômicos, políticos e até genéticos – em *Álbum* isso não é explicitado – a prática da endogamia contribui como barreira para a inclusão de, digamos, ideias estrangeiras. A segunda se aproxima também do confinamento porque contribui para a sua força na peça, mas diz respeito principalmente à incapacidade de as personagens se estabelecerem em universos extrínsecos àquele ligado à casa paterna, à família no sentido de origem; dessa forma, o retorno dos filhos à fazenda de Jonas da mesma maneira que formata um dado estrutural importante, pois é a partir do retorno dos filhos que a ação adquire intensidade, traduz uma característica do patriarcalismo aqui estabelecido.

No diálogo entre Senhorinha e Heloísa quando do velório de Edmundo – que se suicidara porque a mãe confessara que o homem com quem traíra Jonas não era Tenório, mas Nonô – a agora viúva deixa claro que durante o período em que estiveram casados ele não conseguia viver plenamente sem pensar na mãe:

Heloísa (*exaltando-se progressivamente*) – Uma noite, não pôde mais: me contou o segredo, o nome da mulher, tudo!
D.Senhorinha (*exaltando-se também*) – Mentira – isso ele não podia contar! (*vacilante na escolha dos termos*) Era SEGREDO.
Heloísa (*rápida e cruel*) – SEGREDO DE FAMÍLIA!
D. Senhorinha (*recuando com medo*) – Não! Não!

Heloísa (*exultante*) – Eu não existia para ele. Edmundo só podia amar e odiar pessoas da própria família. Não sabia amar, nem odiar mais ninguém! (RODRIGUES, 1993, p.564)

O casamento de Heloísa e Edmundo sofre a corrosiva interferência da família não diretamente, mas através do desejo incestuoso que ele nutre pela mãe. Heloísa pode ser vista como a única personagem que não se curva à lógica das relações familiares baseadas no patriarcalismo, daí a sua aversão à Senhorinha e ao ex-marido, Edmundo. Aliás, ela é também a única que consegue se desvencilhar e romper com essa família: “E toda a família é assim. Esse Nonô, esse doido, anda no mato, nu – como um bicho. Apanha terra, passa na cara, no nariz, na boca!... [...] Vou-me embora – não agüento mais.” (RODRIGUES, 1993, p.565). Até esse ponto da ação, todas as personagens, secundárias ou não, estão vitalmente ligadas umas às outras, seja por interesses alheios ao clã, como os do Avô, seja pelo fato de essa ser a única alternativa possível de relacionamento perante a sociedade, como no caso de Tia Rute, que ao negar sua sexualidade, entrega-se à admiração e subserviência a Jonas.

Na seqüência do diálogo de Senhorinha e Heloísa, a fala do Speaker afirma: “Quando Edmundo faleceu minado por insidiosa enfermidade, Heloísa quase enlouqueceu de dor. Só contraiu novas núpcias três anos depois, aliás com um pastor protestante, batista, que fazia sua oraçãozinha nas refeições” (RODRIGUES, 1993, p.566). Falando sobre um tipo de “consciência coletiva” presente em *Álbum*, Eudinyr Fraga argumenta que “os diversos membros são como distorções fisionômicas de um mesmo rosto, unificadas por um pensamento. A nora fugirá para ser premiada com a ‘oraçãozinha nas refeições’” (FRAGA, 1998, p.84). Para o autor, trata-se de um recurso que essa “consciência coletiva” presentifica ao mostrar em cena os conflitos inerentes à família, numa aproximação entre “o mundo físico e o psíquico, tão freqüentes na literatura expressionista” (FRAGA, 1998, p.85). Por isso, por não chegar a integrar de fato a família, Heloísa pode sair, pode escolher não fazer parte desse tipo de relação. O seu segundo casamento lhe garante certa estabilidade que, mesmo representada aqui com humor enfático na cena cotidiana, Edmundo não pode lhe oferecer porque seus laços familiares impedem que ele se distancie do amor materno, numa obsessão edipiana que, diferentemente do que informa o Speaker, faz com que ele cometa o suicídio.

Para Heloísa, os pressupostos do casamento diferem em sua essência daqueles vigentes na família de Edmundo, isto é, enquanto para ela a condição social parece

não ser decisiva, para Senhorinha e Jonas a prática da endogamia indica que a escolha do cônjuge depende menos do amor do que de fatores externos ao casal. Entretanto, para ambas as esposas, a valorização da sexualidade no matrimônio é determinante para a sua continuidade. Nesse sentido, Tia Rute figura como uma personagem no pólo oposto ao das duas esposas: sem atrativos sexuais, a repressão do desejo é uma de suas marcas mais fortes, de onde se origina também a inimizade com Senhorinha, expressamente uma mulher atraente. Dessa repressão deriva um fator fundamental para a economia da peça, a transferência do desejo para o servilismo a Jonas (o único homem que a desejara, mesmo que em estado de embriaguez), que por vezes chega ao extremo da abjeção, como na procura por meninas virgens a fim de satisfazer o desejo do cunhado. Aliás, Jonas reconhece a subserviência de Rute na medida em que ela é responsável por dar vazão ao desejo incestuoso dele quando lhe arranja adolescentes virgens: “Só você, Rute, nesta casa! Você é a única pessoa que me quer bem, que faz tudo, TUDO, por mim! [...] Até infâmias – qualquer uma! Até um CRIME!” (RODRIGUES, 1993, p.528).

Por outro lado, Rute se vê forçada a abandonar a fazenda quando as relações familiares se rompem, isto é, quando as mortes são inevitáveis. Guilherme mata Glória, por quem ele era apaixonado, para que ela não se entregue ao pai e depois se atira embaixo de um trem; Edmundo se suicida na frente de Senhorinha, quando ela lhe revelara que o homem com quem traía Jonas não havia sido Teotônio, o jornalista da cidade, mas Nonô; e Jonas é assassinado por Senhorinha. Além disso, resta uma ambigüidade quanto à morte de Totinha: na cena em que Senhorinha fala a respeito do seu amante para Edmundo, ouvem-se dois tiros, justamente os tiros que Guilherme desferiu em Glória. Em seguida, entra Rute e pede uma vela porque “ela está morrendo”, do que não se pode concluir a referencialidade de “ela”, possível tanto para Glória, como para Totinha, cujo trabalho de parto estava sob os cuidados de Rute. De qualquer maneira, Rute deixa a fazenda não sem antes incitar Edmundo a ir ao encontro de Senhorinha ao informar que “desde aquela noite – portanto há sete anos – Jonas nunca mais tocou nela. [...] Ela espera você – está certa de que você vai. PODE IR” (RODRIGUES, 1993, p.561). Conforme indica a rubrica, “Edmundo, como se não tivesse vontade própria, obedece. Tia Rute fica olhando, com uma expressão de triunfo” (RODRIGUES, 1993, p.561), triunfo porque a consequência desse encontro é o suicídio de Edmundo.

Desta maneira, encerra-se, enfim, o ciclo desta família representada em *Álbum*. Na medida em que a vida só se torna viável no núcleo familiar, a morte é uma consequência natural do confinamento imposto. O fraco relacionamento das personagens com outras instituições como o casamento, a Igreja e o colégio – sem contar no afastamento da sociedade de maneira geral – intensifica os conflitos entre os familiares. A presença de Heloísa, personagem que na condição de estrangeira é capaz de mostrar quão fortes são os laços de parentesco, ilustra a impossibilidade de uma ruptura do círculo familiar até mesmo quando afastar-se parece ser uma solução. Nesse sentido, uma interpretação de *Álbum* em que se leva em conta a lógica do patriarcalismo vigente na primeira metade do século 19 não parece do todo equivocada porque os elementos que a ele fazem referência contribuem significativamente na estrutura da peça. Argumento aqui que mais do que as imagens do patriarca (do relho, da fazenda, da subserviência dos familiares e dos que circundam o proprietário), é determinante a força centrípeta que move tanto a sociedade, conforme a argumentação de Sérgio Buarque de Holanda e Jurandir Freire Costa, quanto a família protagonista de *Álbum*. Este é, entretanto, um argumento que origina controvérsias que permeiam a crítica literária a respeito da obra de Nelson Rodrigues, como se verá na seção seguinte.

2.4 Entre o social e o psicológico

Sábato Magaldi talvez seja o maior crítico da obra de Nelson Rodrigues. Em diversos estudos ele se detém no teatro e nas encenações das peças rodriguianas. No entanto, seu ponto de vista a respeito das peças míticas apresenta algumas lacunas de que tratarei agora, mais porque ajuda a explicitar o nosso ângulo de abordagem do que para tentar analisar as peças de Nelson. Além disso, trata-se de uma opinião bastante comum a respeito da dramaturgia do autor pernambucano, reproduzida em diversos livros e artigos; por isso, penso ser importante comentá-la e analisá-la na relação direta com as peças a que se referem. Também se explora nesta seção o comentário de autores como Décio de Almeida Prado, Pedro Dantas (Prudente de Moraes Neto), Adriana Facina, Eudinyr Fraga.

No prefácio ao *Teatro completo*, Magaldi trata de *Álbum de família* apenas pela parte alegórica que a peça possui. Para ele, embora haja na peça um período histórico determinado, “a tragédia é atemporal e poderia transcorrer, sem nenhum prejuízo, em outro lugar. (...) O alvorecer do século representa simbolicamente o início da vida” (MAGALDI, 1993, p.38). Ou seja, o crítico nega a referência histórica (inclusive a Arthur Bernardes) sob a alegação de que o início do século representaria o início da vida. Talvez essa delimitação temporal de *Álbum* seja a única na dramaturgia de Nelson Rodrigues. A localização no espaço e no tempo não pode ser tomada como uma alusão ao “início da vida” sob pena de perderem-se as referências mobilizadas propositalmente pelo autor. A interpretação alegorizante (a alegoria seria os primórdios da humanidade) e conseqüentemente a representação genérica do Homem nas peças míticas, não se sustenta principalmente porque a condição social ocupada por Jonas, pelo Avô, por Tia Rute determina suas ações, porque tem uma função estruturalmente importante.

O encadeamento lógico de Magaldi exige concessões: “O diálogo menciona a proximidade de Três Corações e ainda Belo Horizonte, cidade e capital de Minas Gerais, talvez o estado de mais enraizadas tradições no país. As rubricas remetem, assim, aos símbolos de nascimento e ancestralidade do mundo” (MAGALDI, 1993, p.38). A relação que ele estabelece entre as cidades mineiras e a “ancestralidade do mundo” não apresenta as mediações necessárias, de modo que aceitá-la ou não depende da transigência do leitor. Sábato Magaldi dissocia a estrutura da peça e as tradições do país, tendo a realidade “um mero papel situativo, importando o desnudamento do universo interior” (p.38). Esse procedimento acarreta a volta para a psicologia das personagens, que, tomada como único fator possível para explicar seus comportamentos, justifica a opinião de Sábato de que estão em cena “personagens como que anteriores à história e à civilização” (p.38).

Não estou querendo negar com isso uma leitura baseada na psicanálise, que enriquece o conhecimento das obras rodriguianas. Antes, ressalta-se aqui certa predominância interpretativa do teatro de Nelson que às vezes exclui do campo de possibilidades de leitura uma análise cujos pressupostos divirjam dessa perspectiva. Aliás, Sábato destaca que “a psicanálise, com Freud, Jung e outros teóricos, desvendou os mecanismos da mente, que explicam muito bem o procedimento de *Álbum*” (p.38). Por outro lado, parece ser necessário para compreender o teatro

contemporâneo dar um passo além da referência psicanalítica na medida em que esta não dá conta dos recursos formais – e de sua trajetória histórica – dos quais o autor lança mão (esta perspectiva será abordada por Eudinyr Fraga).

Ao considerar a posição sexual das personagens de *Álbum* como inerentes ao “Homem”, assume-se um posicionamento em que as relações sexuais sob a ordem patriarcalista não são questionadas. Dizer que Jonas e Ismael representam o “homem mítico” devido ao desejo que sentem pelas filhas – no caso deste último pela filha de sua esposa com outro homem – tem uma parte de verdade; entretanto, negar que as consequências que daí decorrem são apenas uma fuga ao incesto é negar também que o poder do qual esses patriarcas desfrutavam não interfere nas decisões a esse respeito.

O que está em jogo parece ser uma dialética entre a forma pré-estabelecida da tragédia e sua atualização mediante uma matéria em que entram em questão alguns aspectos da sociedade brasileira. Pedro Dantas comenta que a peça “é uma tragédia sem idade, fora do tempo e do espaço, que transcende, de muito, a estreita visão naturalista. Em rigor, essa conclusão já estaria implícita na própria classificação de tragédia. Tragédia, pois, cujos dados essenciais podem situar-se em qualquer época” (DANTAS, 1993, p.144). Ou seja, a ideia de que “qualquer época” é um elemento inerente à tragédia excluiria aqui dados importantes na estrutura da peça, e não parecem gratuitas as presenças de elementos especificamente brasileiros no enredo. Por exemplo, a cena em que Jonas lembra ter apanhado de relho do seu pai e tenta representar a autoridade paterna sobre Edmundo é determinada pelo poder histórico conferido ao *pater familias*, pela ambientação rural da peça, pela submissão do filho diante do pai. Facina (2004) escreve que “o incesto aparece sempre nessa família rodriguiana como um elemento que enfraquece a autoridade paterna, que põe à prova o poder civilizador da família constituída nos moldes do patriarcalismo” (p.123). Dessa forma, o incesto aqui não funciona apenas como o tema mítico que é, mas como um componente da crise do patriarcalismo, pano de fundo de diversas peças do autor.

Senão, vejamos (utilizando uma figura lingüística cara a Nelson). Jonas recorre às meninas que orbitam em torno de sua fazenda para saciar o desejo que sente por Glória. Isso só é possível devido ao poder que ele impõe perante elas, ou ainda, perante os seus familiares. É o caso do Avô, personagem que cumpre a função de explicitar a relação de apadrinhamento mediante a troca de favores. Tia Rute diz a

Jonas: “Todo mundo está de acordo – o avô – não tem mãe, nem pai –, o noivo. (*abaixa a voz*) Prometi que você protegia a família” (RODRIGUES, 1993, p.526). E na fala do avô fica clara a subordinação desejosa de proteção: “Vim só cumprimentar o senhor, “seu” Jonas. Aposto que nem se lembra de mim; também, era tão novinho! O senhor, “seu” Jonas, fez muito xixi em cima de mim, muito! Também montou na minha corcunda. Cada judiaria! (RODRIGUES, 1993, p.527). Nessa reencarnação de Macunaíma – que faz xixi em cima da mãe por que tem muita preguiça – e de Brás Cubas – que monta no escravo Prudêncio e o transforma num objeto de sua veleidade –, a Jonas são atribuídas as características cuja historicidade demonstra como funciona o jogo pela sobrevivência no ambiente em que se passa o enredo, em São José de Golgonhas. Não por acaso, este jogo tem regras semelhantes às daquelas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, na qual o esfacelamento da classe dirigente apesar de levar seus membros à degradação, não altera os mecanismos de dominação, o que permite, por exemplo, que Brás Cubas continue seus desmandos quando já não lhe resta senão o declínio completo. Aliás, as semelhanças entre Nelson Rodrigues e Machado de Assis são muito eloquentes.

No caso de Ismael, cujo problema trágico gira em torno do racismo, isto é, de sua aceitação numa sociedade marcada pela distinção dos brancos em detrimento dos demais, sua relação com Virgínia também extrapola os limites daquilo que é comumente atribuído ao “Homem”, com “h” maiúsculo. Uma breve leitura de *Anjo Negro* revela que o comportamento sexual de Ismael é determinado pelo racismo vigente na sociedade em que ele está inserido. Dizer que esta é uma característica universal diminui a peça porque deixa de lado a sua parte essencialmente brasileira, levando em conta que Nelson Rodrigues aborda em grande medida questões relativas à sociedade brasileira em suas peças, até mesmo nas míticas, não obstante o adjetivo que as define (em geral, a crítica reconhece que a partir de *A falecida*, estreada em 1953, Nelson se detinha em peculiaridades e costumes cariocas; porém, não se pode negar que as peças míticas referem-se também aos mitos de nossa formação social).

Ismael e Virgínia casam-se por acaso. Virgínia morava com a tia e as primas quando se apaixonou pelo namorado de uma delas. Flagrada no momento em que beijava o rapaz, ela foi oferecida a Ismael, que a desvirginou na cama que permanece como cenário durante toda a peça, numa ilustração da relação do casal, imutável apesar dos dezesseis anos que se passaram. Para Ismael, convinha casar-se com

Virgínia pelo fato de ela ser branca. Segundo conta o personagem Elias, Ismael, seu irmão de criação, evitava qualquer comportamento que lembrasse um “comportamento de negro”, ou seja, “não bebia cachaça porque achava bebida de negro. E destruiu em si o desejo por mulatas e negras” (RODRIGUES, 1993, p.585). Elias informa também que Ismael “estudava muito para ser mais que os brancos, quis ser médico – só por orgulho, tudo orgulho. O que ele fez com S. Jorge? Tirou da parede o S. Jorge, atirou pela janela – porque era santo de preto”(RODRIGUES, 1993, p.585). Então, no cerne das decisões de Ismael está o racismo e as consequências no sujeito que é discriminado. A violência de Ismael parte daí e vai terminar no consentimento do assassinato de seus três filhos, negros, por Virgínia.

Da mesma forma que a família se desenvolve originando uma tradição patriarcalista muito expressiva no Brasil, podemos compreender o preconceito racial presente em *Anjo* (onde não há referências históricas explícitas) como uma consequência do longo período de escravidão por que passamos. Segundo Florestan Fernandes (1965), a herança da ordem escravocrata chega até o presente de maneira sutil, pois a divisão de classes que organizou a sociedade até a Abolição ainda determina os papéis a serem exercidos por brancos, negros e mulatos. No terceiro capítulo de *A integração do negro na sociedade de classes*, ele refuta um argumento, ainda comum em nossos dias, de que há no país uma democracia racial. Fernandes (1965, p.197) explica que as políticas sociais que sucederam a Abolição não pretendiam excluir negros e mulatos da “vida social normal”. Pelo contrário, determinavam sua posição conforme um pensamento ainda escravocrata, baseado na “absorção gradativa dos ‘elementos de cor’, [no] peneiramento e assimilação dos que se mostrassem mais identificados com os círculos dirigentes da ‘raça dominante’ e ostentassem total lealdade a seus interesses ou valores sociais” (p.197). A manutenção dessa concepção fez com que permanecesse ativa, mesmo após o fim da escravidão, a distinção entre proprietário e escravo, cabendo à população negra ou mulata uma discriminação social originada na cor da pele. Assim sendo, a discriminação racial revela uma estrutura social cuja continuidade garante a posição da classe dominante livre de riscos imediatos. Tanto a discriminação quanto o preconceito de cor “não criaram a realidade pungente que nos preocupa. Esta foi herdada como parte de nossas dificuldades em superar os padrões de relações raciais inerentes à ordem escravocrata e senhorial” (p.193).

Décio de Almeida Prado também comenta a utilização da psicanálise e uma possível representação realista da realidade no texto de Nelson:

O homem de fato está condenado, conclui O'Neill, mas não por deuses: por seus demônios interiores. Esse, indubitavelmente, o alicerce de peças como *Álbum de família*, *Anjo negro*, *Senhora dos afogados*, concedendo-lhes uma inconfundível semelhança com a tragédia grega: enquanto forma, por exemplo, a divisão nítida entre os protagonistas, portadores dos conflitos, e o coro que emoldura a ação, formada por vizinhos, parentes, circunstantes; e enquanto conteúdo, as famílias marcadas pelo sofrimento, designadas para o dilaceramento interior, com a maldição que as obriga ao crime e ao castigo passando de pais a filhos. O incesto é a única lei que conhecem, já que nem para o amor nem para o ódio conseguem sair de si mesmas. As antinomias em que se debatem são sempre extremas – pureza ou impureza, puritanismo ou luxúria, virgindade ou devassidão, religiosidade ou blasfêmia –, em consonância com os sentimentos individuais que se definem (ou se indefinem) pela ambivalência, indo e vindo constantemente do pólo da atração para o da repulsão, em reviravoltas bruscas que proporcionam as surpresas do enredo. A psicanálise não é um dado científico, nem uma reflexão pessoal sobre a conduta do homem, mas apenas o suporte sobre o qual se constrói o edifício dramático. As personagens são brasileiríssimas e do nosso tempo, mas sem que exista nessas peças qualquer intuito de retratar a realidade em seus níveis habituais, psicológicos ou históricos. Teríamos, quando muito, a irrupção, surpreendente no contexto cotidiano, de impulsos primevos, elementares – e aí é que estaria o laço de parentesco com a tragédia grega, na interpretação dada a esta por Freud. (PRADO, 1993, p.270-271)

Para Décio, a relação da dramaturgia rodriguiana com a tragédia grega seria mediada pela interpretação de Freud desta última. De certa forma, os “demônios interiores” que por um momento eram representados pelos deuses, cujos desígnios determinavam o destino humano, agora, segundo o crítico teatral, se encontram nos “impulsos primevos” do homem que, ao mesmo tempo em que são reconhecidamente brasileiros, são também universais. Contudo, seria interessante saber em que sentido os termos “brasileiríssimas” e “do nosso tempo” são empregados por Décio. Assim como se reconhece em Creonte um governante impiedoso e cumpridor das normas, também se pode ver nele um tirano cujo poder é inquestionável. Jonas, Misael e Ismael em certa medida guardam semelhanças entre si e com personagens trágicos clássicos. Mas há neles algo específico, uma “brasilidade” que os define. Pode ser até que essa característica seja representativa de uma coletividade mais ampla, como os países dominados pela colonização européia, por exemplo²⁰.

²⁰ Numa crítica a uma encenação de *Anjo Negro* montada por um grupo guianense em Avignon, Sylvie Chalaye comenta essa estrutura dupla em cuja base está assentada a peça : « Or Nelson Rodrigues avec *Anjo Negro* construit une tragédie dont les tenants et les aboutissants ont les mêmes enjeux que les grands récits des Atrides, seulement ce qui sous-tend l'histoire est l'opposition des apparences qui structure les sociétés issues de l'esclavage et c'est précisément cette complexité-là qui est disséquée dans la pièce. Médée, Édipe, Barbe-bleue affleurent à l'histoire et charrient des lambeaux de mythe, des ingrédients séculaires, comme pour reconstruire dans un baroque innovant une histoire monstrueuse, une histoire de Frankenstein. Or Adjadj [o diretor] a choisi le montrer le texte comme une tragédie du regard et de l'aveuglement. Toute une cohérence esthétique et sémantique se déploie autour de cet enjeu. (CHALAYE, 2009).

Eudinyr Fraga levanta uma questão importante a respeito no realismo em *Álbum*:

A tolice fundamental é tentar compreender *Álbum de família* e os outros textos através do raciocínio lógico, na tentativa de estruturá-los dentro de uma estética realista, que empobreceria e mediocrizaria a obra do dramaturgo, mediocrizando também quem o faz, é claro... Aos que criticam a fixação sexual do autor, as personagens poderiam dizer com o poeta: “Hélas! A carne é triste”. Seus detratores responderiam: pena que vocês não leram todos os livros... A peça é extraordinária de teatralidade e a perturbação em que mergulha o leitor/espectador demonstra que expressa não apenas uma visão interior mas, também, *nossa* visão interior. (FRAGA, 1998, p.87)

Seu argumento principal é que nas peças míticas, Nelson Rodrigues utiliza recursos expressionistas para estruturar os conflitos. O fato de a sexualidade ser a norma no relacionamento entre os familiares faz com que se crie na peça uma “identidade coletiva” (FRAGA, 1998, p.84), de modo que “cada personagem só tem concretude dentro do círculo em que convive e todo o demais (mundo físico e social) delinea-se através dessa personalidade coletiva” (FRAGA, 1998, p.83). Para o crítico, a unidade entre as personagens é construída sobre a representação de suas consciências em cena, recurso expressionista por excelência. Sem negar a existência do “mecanismo social repressivo” (idem) nessa estrutura expressionista, o clã familiar o reconhece e, mais do que isso, demonstra um “prazer voluptuoso em transgredi-lo” (idem).

Há um dado importante no raciocínio de Eudinyr Fraga, qual seja, ele reconhece que *Álbum* expressa não só *uma* visão interior, mas a *nossa* visão interior. O que está implícito nessa afirmação? Na minha opinião, há uma interseção entre a realidade presente na peça e os dados expressionistas levantados por Fraga. Concordo com o autor quando diz que entender as peças de Nelson através de uma chave de leitura tão somente realista “mediocrizaria” tanto a obra como o seu leitor/espectador. Entretanto, dizer que a peça representa a *nossa* visão interior (aqui, *nossa* em oposição à de todos) significa dizer que nela há elementos muito específicos de *nossa* constituição psíquica, social, histórica, econômica. E é nesse ponto que não se pode ver os detalhes referentes à realidade espalhados na peça como uma necessidade de dar concretude ao drama²¹.

²¹ Por exemplo, Fraga (1998) diz que “há na peça vagos dados do cotidiano, que atribuo à necessidade sentida pelo autor de não abstratizar totalmente as personagens e os fatos” (p.74). Entretanto, assim como em *Álbum* não há essa “abstratização”, também em *Anjo Negro* e *Senhora dos afogados* os elementos da realidade compõe dados fundamentais para a economia interna da peça. Ou seja, assim como Jonas e Misael, Ismael necessita de uma posição social elevada para resolver seus conflitos. Esses dados não são supérfluos, não parecem existir apenas para que se localize a peça no tempo e no espaço. Aliás, *Anjo* é uma peça em que o autor, como já se disse, explicita que a ação ocorre em qualquer lugar e em qualquer tempo e, mesmo assim, percebe-se em sua estrutura o quanto ela corresponde a determinados aspectos de nossa realidade. Entender a obra dessa maneira não significa

3 Os sete gatinhos

3.1 O rebaixamento em cena

A peça *Os sete gatinhos*, escrita e encenada pela primeira vez em 1958, apresenta um conflito no qual a instituição familiar vê-se diante de sua decadência sem que haja muitas perspectivas de salvação. A continuidade na temática familiar marca não só uma característica que o autor desenvolve ao longo de seus quase quarenta anos de produção dramática, como também tem um significado importante em sua trajetória interna, no todo de sua obra – e a retomada das *peças míticas* é fundamental nesse sentido. Além disso, a insistência no tema da família e em determinados recursos técnicos e estruturais pode ser lida em um plano mais amplo, isto é, no contexto da dramaturgia contemporânea a Nelson Rodrigues, como uma aposta no teatro cuja base é a dramaturgia de vanguarda da primeira metade do século 20 aliada à representação realista da realidade, que em *Os sete gatinhos* ganha força²². Isso significa que o projeto estético de Nelson – explicitado sob o título de “teatro desagradável” – de certa forma não é abandonado, apenas tem sua forma de representação reconsiderada.

Falando sobre o gênero da peça, uma “divina comédia”, Magaldi notou que ela “sugere a ambigüidade do procedimento habitual do dramaturgo, com integração de humorismo e patético, elementos trágicos e cômicos, para chegar a um misto de irrisão e desespero. O achado imprevisto é uma deliciosa intuição do absurdo”

exatamente lê-la pela ótica do realismo; pelo contrário, reconhece-se os diversos recursos do qual o autor lança mão e que não se restringem somente ao expressionismo.

²² Na verdade, Nelson já vinha apostando na representação mais realista desde o início da década de 1950. Há diversas tentativas de explicação para esse fato, desde a necessidade financeira, que obrigava o autor a fazer peças que não fossem censuradas – como acontecera com *Álbum de família*, *Anjo Negro* e *Senhora dos afogados* –, até o desejo de aceitação pelo público. De qualquer maneira, o certo é que nessa nova fase de Nelson muito da obra anterior, principalmente das peças míticas, permanece como referência estética para o autor.

(MAGALDI, 1993, p.86). Ora, pode-se afirmar que essa “intuição do absurdo” não é um procedimento inocente no teatro rodriguiano; pelo contrário, é construído mediante a utilização de elementos como o confinamento, aqui retomado em perspectiva distinta daquela de *Álbum*, porém não menos eficaz, como a representação de uma estrutura socialmente reconhecível – o patriarcalismo, o personalismo – e sua ruptura principalmente no plano formal.

Aqui é preciso também levar em conta a recepção da estética brechtiana no Brasil, que a partir do final dos anos 1950 cria um novo parâmetro de interpretação da obra de Nelson Rodrigues. Na medida em que os conflitos sociais são introduzidos no teatro através de um conceito antiburguês, muda-se a função da emoção no drama, pois esta deixa de ter uma finalidade em si mesma e passa a atuar em favor da racionalidade da ação. Segundo Décio de Almeida Prado, “a inflexão anti-realista que *Revolução na América do Sul* imprimiu ao Arena marcava o início da influência de Brecht no Brasil” (PRADO, 1996, p.70). O crítico ressalta que o objetivo não era exatamente “aplicar ao pé da letra as lições do teatro épico, bastante conhecidas a esta altura, mas assimilá-las, integrando algumas delas em soluções dramatúrgicas originais, adaptadas às condições específicas, não esquecendo as econômicas, seja do grupo, seja do Brasil” (idem). Levando em conta a força com que o teatro épico foi assimilado, com *Arena Conta Zumbi* (1965) e *Arena Conta Tiradentes* (1967), por exemplo, o teatro de Nelson Rodrigues parece ter sido, muito em decorrência de sua posição favorável ao regime militar, é verdade, subestimado principalmente no que possui de profundidade crítica.

Partindo do fato de que o núcleo da ação de *Os sete gatinhos* se passa entre uma família de classe média-baixa de um Rio de Janeiro ainda não tomado pela violência urbana, pode-se afirmar que Nelson Rodrigues tensiona seu teatro através do elemento baixo²³. Isto é, em termos auerbachianos, as peças míticas – talvez com exceção de *Dorotéia* – apesar de apresentarem famílias cuja classe social é se não

²³ Candido (2006) fala da utilização de termos baixos pelos primeiros modernistas e pela geração seguinte, num propósito claro de “desliterarização” e de um “gosto pelos termos considerados baixos” (p.248). Se no romance das décadas de 1920 a 1940 essa foi uma prerrogativa estética, no teatro esse pressuposto também é verdadeiro e pode-se afirmar na obra de Nelson Rodrigues a utilização da linguagem baixa para a representação de um assunto sério – o que está em jogo em *Os sete gatinhos* é a honra e o destino de uma família representativa de uma parcela considerável da sociedade brasileira -, ou melhor, de uma tragédia não apenas familiar mas também social. Por vezes Nelson carrega nos detalhes escatológicos, gerando um humor cheio de ironia e ainda muito contaminado pelo teatro desagradável. O realismo desses detalhes, entretanto, não determina o realismo do todo das peças, pelo menos das que estão em questão aqui. A respeito da mescla de estilos e da utilização do baixo como um elemento do estilo sério, ver Auerbach (2004 e 2007).

aristocrática pelo menos de uma elite econômica detentora de prestígio perante os menos abastados, como fica explicitado em *Senhora dos afogados* e sugerido em *Álbum*, trazem como tema o apodrecimento e esfacelamento dessa instituição social. E aí o exemplo de Ismael, protagonista de *Anjo negro*, figura entre estes dois casos, ou seja, entre aqueles que vivem confortavelmente, em sentido econômico e social, e aqueles que são rebaixados em decorrência de uma origem que aponta para submissão e dependência, ou, de maneira mais clara, em decorrência da trajetória dos escravos na sociedade de classes.

O paralelo entre a figura do patriarca em *Álbum*, *Senhora* e *Os sete gatinhos* ilustra, de um lado, a presença desse patriarca como elemento determinante para os conflitos entre as personagens, e de outro, a aposta na sua desvalorização mediante o rebaixamento de sua condição social. Mesmo que nas *peças míticas* Jonas, Misael e Ismael sejam, cada qual à sua maneira, personagens degradados, o fato de possuírem *status* diante dos familiares e daqueles que orbitam em torno de suas famílias lhes garante certo respeito, além do dado óbvio de representarem os proprietários de terra. Já em *Os sete gatinhos*, o emprego de contínuo na câmara dos deputados acarreta a Noronha o desrespeito das filhas tanto pelo seu valor social, como, principalmente, pelo fato de ser o desejo de distinção diante dos deputados que o leva a prostituir as filhas, oferecendo-as aos parlamentares.

A única saída possível para Noronha é justamente aquela que degrada a esposa e as quatro filhas visando ao casamento da caçula, última esperança de salvação para a família. Somam-se, de um lado, a prostituição das filhas e a perda da auto-estima de Noronha diante dos deputados, e, de outro, a virgindade e o casamento, como uma promessa de redenção para todos. Temos, portanto, distinção social e degradação moral na mesma balança. Dessa forma, na mesma medida em que o casamento enquanto instituição representa a redenção diante da degradação concretizada na prostituição, ele também configura uma possibilidade de distinção perante o rebaixamento social. A pergunta que fazemos é: essa equação dá conta apenas da família de Noronha? Dizendo de outra maneira: até que ponto a representação da realidade em *Os sete gatinhos* passa por essa caracterização social da família protagonista da peça?

No entanto, sendo esse um momento em que Nelson Rodrigues já se consolidara como retratista da realidade, principalmente devido à sua coluna diária

“A vida como ela é...” e às suas peças nas quais a representação do universo carioca predominava, atribuir o adjetivo *realista* a *Os sete gatinhos* não acrescenta muito na leitura da peça. Mais do que isso, apesar dessa camada de realidade presente na obra – muitas vezes explorada através do grotesco, o que lhe confere ênfase – ser determinante inclusive na produção teatral do autor, certos elementos estruturais garantem a extrapolação desse realismo. Por exemplo, o confinamento presente nas peças míticas é retomado, aumentando significativamente a tensão provocada pelos elementos com uma referencialidade externa mais clara, como veremos logo adiante. Nesse sentido, o casamento é o meio pelo qual esse confinamento é representado, numa relação dialética bastante eficiente se considerarmos que essa peça, entre outros temas, aborda o conflito de uma família prestes a se desestruturar, mas que tem sua ruína anunciada em sua própria história na sociedade brasileira.

Visto a própria relação que Noronha e D. Aracy mantêm, o argumento de que o casamento é o meio pelo qual a família pode se salvar soa estranho, deslocado do contexto em que se apresenta. A relação entre eles é marcada pelo desrespeito, o que leva a esposa a fazer desenhos obscenos no banheiro como forma de extravasar os sentimentos reprimidos e desqualificados pelo marido. Mesmo assim, é nisso que aposta Noronha, o que pode ser compreendido como um comportamento cuja origem remete à tradição da família enquanto instituição na história brasileira. Apesar de os indícios das relações entre os membros da família levarem a crer que sua dissolução é iminente, parece não haver outra opção para eles a não ser permanecerem juntos. Ou seja, as filhas que se prostituem – Aurora, Débora, Arlete e Hilda – mesmo após saberem da gravidez de Silene, o malogro de seus esforços, não saem de casa e permanecem sob o jugo de Noronha, já destituído de qualquer poder, mas mesmo assim ainda figurando o chefe da família.

Antes de tratar especificamente da personagem Noronha, acho importante abordar o papel que a religião exerce em *Os sete gatinhos*. Desde *Álbum de família*, passando por *Anjo Negro*, a religião é determinante para a economia das peças, principalmente na primeira. Até então, era através do catolicismo que o autor utilizava o recurso religioso em suas obras, talvez incorporado na sua fase mítica justamente numa referência à tragédia clássica, em cuja estrutura a religião cumpria

importante função, até mesmo através de sua negação, como em *Medéia*, por exemplo²⁴.

Em *Álbum*, o catolicismo funciona mais como uma oposição à moral do ambiente familiar do que como uma prescrição comportamental. Jonas e Glória são os que mantêm uma maior aproximação com a religião: Glória, através de um recurso expressionista utilizado pelo autor, vê na imagem de Cristo o rosto paterno, possibilitando a comparação entre Cristo e Jonas; em determinado momento, Jonas decide ler a Bíblia todos os dias, assumindo uma posição quase que sagrada. Nesses dois casos, a referência à religião acentua o caráter de degradação moral presente, mas isso se dá principalmente em Jonas porque ele se posiciona como senhor, isto é, tanto o que comanda a família, e que é também o *senhor* da propriedade, como aquele que representa uma figura sagrada perante os demais. De todo modo, não se pode esquecer que Glória decide estudar catolicismo porque vira no quadro de Cristo a imagem de Jonas e que quando beijava Teresa imaginava o rosto do pai, o que não a absolve de suas escolhas.

O papel da morte está diretamente relacionado com a religião em *Os sete gatinhos* porque o espiritismo traz à tona a fala de uma pessoa morta para iluminar o caminho dos vivos, para ensinar-lhes algo com relação às suas dificuldades terrenas. A função do ritual espírita na peça aqui estudada se revela fundamental em seu enredo nos dois momentos em que entra em cena: Noronha recebe a informação do espírito do Dr. Barbosa Coutinho, “que morreu em 1872, é um espírito de luz! Foi

²⁴ Numa comparação entre Ésquilo e Sófocles, Lesky comenta a maneira como ambos os poetas inserem os deuses ou seus desígnios em suas tragédias: “Em Ésquilo aprendemos a entender o sentido desse destino ordenado por Zeus, que exige a expiação da culpa e leva o homem através da dor ao discernimento, mas que também conhece a graça. Sófocles, em contrapartida, não procura por trás do acontecer mesmo o seu sentido último. Tudo o que é e acontece é divino; Zeus está neste mundo com todos os outros deuses, mas o sentido de seu atuar não se revela ao homem. Não lhe cabe esquadrihar os mistérios do governo dos deuses, nem se rebelar contra a terrível severidade com que, por vezes, ele se faz sentir sobre o homem. Aos deuses agrada, diz Atená, o homem de são juízo, que sabe resignar-se” (LESKY, 1996, pp.147-148). Posteriormente, Eurípedes exclui a vontade divina da tragédia, cabendo ao homem decidir seu destino: “Assim como a obra de Eurípedes tem suas raízes no âmbito da sofística, pleno das problemáticas das antinomias, é também ela marcada por profundas contradições. A de mais graves conseqüências é: a firme crença na figura dos deuses da tradição desapareceu e a autonomia do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção de homem é mais decisiva que sua preformação pelo mito” (LESKY, 1996, p.193). Lesky explica que essa diminuição do papel divino na tragédia, embora com conseqüências profundas, não se prolongou por muito tempo, já que criava uma cisão entre a forma e o conteúdo da obra, uma vez que a tragédia era parte do “culto estatal”, o qual pressupunha a larga utilização dos mitos tradicionais (p.193). O meu interesse nessa referência ao estudo de Lesky sobre a tragédia é para ilustrar um mecanismo formal presente na obra de Nelson Rodrigues que terá um papel decisivo principalmente em *Os sete gatinhos*, cujo conflito central sofre a interferência, mesmo que como um argumento falso utilizado por Noronha, da religião, aqui o espiritismo.

médico de d. Pedro II” (RODRIGUES, 1993, p.843), de que alguém perde as suas filhas, impedindo-as de se casarem; e Hilda, numa sessão na casa de Noronha, incorpora o primo Alípio dizendo: “O homem vestido de virgem! [...] Você enterra no quintal, o homem e a lágrima! Vocês ajudam a carregar o corpo... (para “seu” Noronha) E você enterra a faca no coração!” (RODRIGUES, 1993, p.863); e na última cena, é o primo Alípio, também incorporado em Hilda, que sugere o assassinato de Noronha por Arlete: “Mata, sim, mata o velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado!” (RODRIGUES, 1993, p.877).

A proximidade da família de Noronha com o espiritismo é também uma necessidade social em que o universo relacional deve manter sua lógica inclusive após a morte. Segundo Roberto DaMatta (1991), na sociedade brasileira as relações são compostas por três perspectivas distintas: a casa, a rua e o outro mundo. Abordarei logo adiante o universo da casa e da rua; por enquanto, fico com o “outro mundo”, o mundo dos mortos. Numa oposição entre os sistemas sociais em que o puritanismo foi “introduzido como revolução social” (DAMATTA, 1991, p.164) e aqueles cuja concepção social se origina do catolicismo, DaMatta conclui que a sociedade brasileira está fundada, como consequência desta última concepção, não no indivíduo, mas nas relações entre eles. Se nas sociedades nas quais a visão puritana subjaz às relações e “a segmentação social que permite a compensação e a mediação, remediando os conflitos e adiando as disputas, foi substituída por uma linha de coerência político-social implacável que conduzia ao confronto e à mudança social” (p.164), na sociedade brasileira impera uma lógica que “sem a relação é impossível integrar numa totalidade relativamente coesa esses espaços que dividem e complementarmente dão um sentido ao nosso mundo” (p.165). A integração entre esses espaços se dá através das festas, do messianismo, ou de um “relacionamento concreto com eles”, os mortos (p.165).

A religiosidade popular traz os mortos de volta à vida, quer dizer, ela se utiliza da experiência deles para a orientação da vida na terra. Nesse sentido, a memória cumpre uma função determinante, pois é através dela que se torna possível o contato com os mortos. Entretanto, na medida em que a recordação do morto se apaga e mesmo assim ainda permanece o contato religioso com o outro mundo, percebe-se aí uma característica da sociedade: “pode desaparecer a relação pessoal entre um dado morto e os seus sobreviventes e relações, mas não desaparece a relação

complementar e compensatória entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos como dois planos fundamentais da existência” (DAMATTA, 1991, p.167). Dessa forma, a necessidade de manutenção de certas relações subjaz no contato com os mortos, necessidade esta que diz respeito à certeza da “eternidade e perenidade da vida” (idem).

Roberto DaMatta faz uma ressalva quanto à diminuição da importância das religiões populares:

Afirmar que isso [o papel que Dona Flor desenvolve em *Dona Flor e seus dois maridos*, isto é, a função relacional] é apenas parte da religiosidade “popular” é perder de vista a cosmologia católica onde essa comunicação é constante, assegurada que está pelas “graças”, “milagres” e aparições. Aqui o popular terá que ser tomado na sua acepção de dominante e universal. Ou seja: na sociedade brasileira, o que as “religiões populares” fizeram foi ordenar e sistematizar uma teologia da compensação e do relacionamento, permitindo que a comunicação entre este mundo e o outro se fizesse todos os dias e por meio de todas as vontades, desde que os preceitos apropriados fossem seguidos. Aqui, novamente, a relação social é levada ao seu paradoxo e ao seu limite, pois o que é realmente a possessão senão a ocupação de um mesmo corpo por duas pessoas sociais descontínuas? Ou seja: o possuído ou o “cavalo-de-santo” é aquele cuja relação com o espírito ou orixá é tão próxima e tão intensa que ela se faz dentro de seu próprio corpo. Nisso, suponho, reside a verdadeira lógica da religião relacional brasileira, que através de um encontro íntimo com o santo permite redefinir e resolver as questões que afligem os homens aqui embaixo. (DAMATTA, 1991, 168).

A religião em *Os sete gatinhos* explora uma necessidade constante da família de Noronha, qual seja, a de se relacionar com pessoas ou instituições que lhes garantam o reconhecimento social em face de sua marginalidade no sistema dominante²⁵. A credibilidade que Noronha confere ao espírito do Dr. Barbosa Coutinho parece depender muito de ambas as condições sociais: a do médico de D. Pedro II, que além de médico foi “quem escreveu a maioria [dos versos] de D. Pedro II” (RODRIGUES, 1993, p.843), e a sua, contínuo na Câmara dos Deputados. Barbosa Coutinho revela a origem da desgraça da família, a impossibilidade de casamento das filhas. Assim, só é possível diagnosticar o problema (para Noronha) mediante a

²⁵ Ronaldo Lima Lins, no seu estudo sobre a realidade na obra de Nelson Rodrigues, argumenta a respeito do espiritismo em *Os sete gatinhos*: “Muito significativamente, fala-se aqui em ‘vidência’ e reflete-se aí uma modalidade muito comum do nosso misticismo. Sem nenhuma intenção de invadir aqui a discussão religiosa, parece oportuno observar que, embora o espiritismo (ou suas formas mais populares de macumba) atinja com menor intensidade todas as camadas da nossa sociedade, mostra-se ainda mais natural e característico nas chamadas faixas populares, às quais sem dúvida integram todas as Auroras e seus estranhos pais. Com relação à macumba e ao espiritismo, aliás, o fenômeno interessante que se verificou no Brasil foi o fato curioso (e não único) de terem as classes dirigentes se deixado influir e conduzir, no terreno da religião, pela tendência dominante na maior parte do povo. Daí se transformarem em verdadeiras festas, em pouco tempo, como aconteceu com o dia de Iemanjá, dia 1º do ano, no Rio, comemorações que antes concentravam e reuniam em torno das mesmas crenças as camadas mais pobres da população”. (LINS, 1979, pp. 166-167).

intervenção do “outro mundo”, isto é, conforme escreve Damatta, trata-se da “possibilidade de uma síntese entre espaços sociais descontínuos e apontam para uma alternância social e moral que parece ser importante em todas as sociedades relacionais” (DAMATTA, 1991, p.169). O primo Alípio, embora sem os atributos sociais capazes de despertar interesse em Noronha, também tem suas palavras consideradas pela família, visto que ele informa através de mensagens não muito claras que quem degrada as filhas é um homem que “goza chorando, chora morrendo” (RODRIGUES, 1993, p.863), o “homem vestido de virgem” (idem). Apesar de ser um espírito incômodo a Noronha – “O diabo é que foi receber logo o primo Alípio, que não se dava comigo...” (p.862) –, o contato com ele não é desprezado; pelo contrário, a referência ao “homem vestido de virgem” é levada às últimas conseqüências quando Noronha, sem saber que fora Bibelot quem desvirginara Silene e acreditando nas palavras de Aurora, crava um punhal no peito do rapaz adormecido.

3.2 “Seu” Noronha, o patriarca contínuo

Antes de abordar a estrutura formal da cena referida anteriormente – e que acreditamos ser uma chave de leitura importante para o teatro de Nelson Rodrigues e dessa peça especialmente – vale a pena analisar a relação entre “seu” Noronha e as demais personagens, pois ela pode ilustrar o quanto sua funcionalidade na economia da obra tem a ver com o deslocamento da figura do patriarca, compreendida na trajetória das peças aqui referidas. Figura central na peça, “seu” Noronha é um patriarca destituído de poder e prestígio, não obstante representar um papel cujas características parecem estranhas à atual condição. A função de disciplinador, de quem impõe limites para os familiares, de quem decide o rumo da casa, deixa de valer quando Arlete humilha o pai chamando-o de contínuo. Ou ainda, antes disso, já na primeira cena, é anunciada a farsa doméstica sustentada por Noronha quando Aurora conta a Bibelot que se prostitui para juntar dinheiro e proporcionar um grande casamento à irmã caçula. Segundo Aurora, o pai não sabe e não desconfia da prostituição; no entanto, conforme ficamos sabendo no último ato, Noronha não

apenas sabia das ações das filhas, como fora ele próprio quem as iniciara ao oferecê-las aos deputados.

Diversos elementos mobilizados por Nelson Rodrigues garantem um ar cômico para a peça em meio ao dilema em que se encontram as personagens quanto a sua salvação mediante o casamento da caçula, Silene. A primeira aparição de Noronha tem claramente um ar cômico, até grotesco: após soltar mais cedo do trabalho, ele chega em casa com “sua boa cólica” e dirige-se para o banheiro. A cena (segundo quadro do primeiro ato) tem seu momento mais importante quando ele sai de lá, com um suspensório caído, indignado com os desenhos obscenos feitos na parede, o que provoca sua ira.

O discurso de Noronha é carregado de certo moralismo característico da classe média²⁶. A preocupação com o comportamento das filhas, com os palavrões, com os horários a serem cumpridos na casa visam manter a imagem da família na medida em que determina as ações que melhor se adéquam com as maneiras esperadas por esse mesmo estrato social. Dessa forma, quando Noronha perde o controle em decorrência de uma discussão com D.Aracy, logo percebe seu erro e imediatamente pede desculpas diante da família, numa atitude humilde que também logo se desfaz:

“SEU” NORONHA (*mudando de tom*) – Bem. Antes de começar, eu quero explicar uma coisa. É o seguinte: ainda agora, eu ameacei, fisicamente, sua mãe. Débora viu. Ora, eu não tenho o direito de ameaçar, fisicamente, ninguém. Acho que quem dá na cara de alguém ofende a Deus. Portanto, eu, na presença de todas vocês, eu peço desculpas à Gorda. (*vira-se para a mulher*) Gorda, você me desculpe!

D. ARACY (*veemente*) – Você ofende, e, depois, pede desculpas?!

“SEU” NORONHA (*triumfante*) – Vocês estão vendo? Não se pode tratar bem uma mulher. (*para D. Aracy*) A Gorda não aceita minhas desculpas! Lavo as minhas mãos! (*muda de tom*) Mas vamos ao que interessa. Aconteceu, nesta casa, uma coisa que não podia acontecer. Débora sabe o que é. Vocês duas, ainda não, mas vão saber já, já. Vou interrogar uma por uma. Quero a verdade e a culpada vai confessar tudinho! (*para Arlete*) Primeiro, você! (RODRIGUES, 1993, p.840)

Essa passagem mostra pelo menos dois aspectos importantes de Noronha: primeiro, a tentativa de manter a ordem na casa, conforme referimos acima; segundo, a agressividade que sobressai e revela uma faceta que seu constante autopolicimento não consegue conter. Quando a tensão torna-se insustentável para ele, vem à tona em seu discurso a contradição com a postura adotada anteriormente, de onde surge a

²⁶ A classificação quanto à classe social da família de Noronha não é precisa, mas pode-se dizer que ela pertence a um grupo que não depende dos superiores para sobreviver – no caso de Noronha, apenas para manter certo status diante dos deputados – como também está distante da linha da miséria, até com certa tranquilidade.

frase síntese desse problema: “Não se pode tratar bem uma mulher”. Na medida em que a imposição diante das filhas e da mulher para descobrir quem fez os desenhos obscenos na parede do banheiro torna-se necessária, Noronha varia sua fala de acordo com as regras de respeito à família até chegar à acusação arbitrária, respaldada na sua função de pai de família ainda resguardada da degradação. Contudo, quando o objetivo desejado não é alcançado, o descontrole de Noronha descamba para a violência física, até então evitada e repudiada justamente com a finalidade de respeitar a norma familiar.

A continuação do inquérito de Noronha leva à cena em que ele agride Arlete, a filha que mais contesta as decisões do pai:

(E, súbito, deflagra-se o impulso. Esbofeteia violentamente a filha. Arlete cambaleia.)

HILDA *(num apelo histérico)* – Papai!

(Já Arlete ergue o rosto duro.)

ARLETE *(como se cuspiisse)* – Contínuo!

“SEU” NORONHA *(atônito)* – Repete!

ARLETE *(fremente)* – Contínuo!

(“Seu” Noronha dá-lhe nova bofetada.)

ARLETE *(estračalhando as letras)* – Contínuo, sim, contínuo! Eu disse contínuo!

(“Seu” Noronha ergue a mão para a nova bofetada. E, novamente, a mão fica no ar. Hilda corre, atraca-se, soluçando ao pai.)

HILDA – Papai, eu tenho muita pena do senhor, ó papai! *(desprende-se de “seu” Noronha; vira para Arlete, grita)* Não chame meu pai de contínuo! (RODRIGUES, 1993, pp.841-842)

Aqui, confundem-se o rebaixamento social de Noronha com a perda de poder perante a filha e a família de modo geral. Uma das condições para que o respeito das filhas a Noronha exista consiste em não mencionar seu cargo na câmara dos deputados. Na medida em que sua posição social vem à tona, não lhe é possível garantir poder sobre os demais, sendo necessário, então, apelar para a violência física, um meio irracional de resposta. A necessidade de imposição diante das filhas só existe porque é um consenso entre todos que o emprego de contínuo, por ser menosprezado na sociedade, de fato diminui a importância de Noronha na família. Ao “estračalhar as letras” de “contínuo”, Arlete sabe que utiliza um argumento sem resposta por parte do pai, já que sua condição lhe impossibilita alterar as relações sociais, permanecendo na grande parte pobre e sem prestígio da sociedade (e, no seu caso, em uma família cuja degradação aumenta devido à prostituição).

Segundo Facina (2004), é possível estabelecer uma relação entre o universo patriarcal e a prostituição nas cidades. Com o processo de modernização da sociedade

e a conseqüente decadência do patriarcalismo, os antagonismos entre a classe proprietária e a classe dependente tendem a permanecer, porém com aspecto modificado. O processo civilizador do patriarcalismo ao mesmo tempo em que gera zonas de confraternização entre senhores e dependentes, produz relações de sadismo e masoquismo²⁷. Conforme a estrutura social muda do patriarcalismo para a sociedade individualizada, mediante a modernização nos diversos setores tanto de produção quanto de consumo, surge a possibilidade do amor romântico, por exemplo, que pode proporcionar uma aproximação que independe da origem sócio-econômica de quem estiver envolvido. Por outro lado,

com o fim da proximidade, os antagonismos se acentuam, ao mesmo tempo que o espectro social das possibilidades das relações afetivas diminui. A prostituição nas cidades, por exemplo, aparece como a alternativa degradada aos intercursos sociais entre a casa-grande e a senzala. Perde-se a doçura, mas mantêm-se o sadismo e o masoquismo, agora transpostos para o nível das relações sociais mais amplas entre dominadores e dominados. (FACINA, 2004, p.134)

Então, o lugar social ocupado pela família de Noronha e D.Aracy pode ser compreendido como oriundo ainda das relações patriarcalistas na medida em que tanto a prostituição das filhas quanto a postura de Noronha são marcadas por características sociais que se perpetuam de diversas formas. Aqui estão presentes a prostituição, que diz respeito à manutenção de um comportamento comum entre dependentes e proprietários (conforme o argumento de Adriana Facina), e o fato de Noronha tentar assumir uma posição reconhecidamente própria do patriarca, porém em um contexto em que isso já se tornou impossível²⁸. Da mesma forma que Noronha se vê rebaixado devido ao seu emprego de contínuo, ele opta por tentar manter a honra da família mediante a prostituição das filhas, caindo num paradoxo e numa situação de aporia que terá como conseqüência máxima a sua morte. A escolha pela

²⁷ Gilberto Freyre, a respeito da relação de sadismo característica do processo civilizatório brasileiro, comenta (e não sem uma certa generalização bastante perecível) que “nem o branco nem o negro agiram por si, muito menos como raça, ou sob a ação preponderante do clima, nas relações de sexo e de classe que se desenvolveram entre senhores e escravos no Brasil. Expressiu-se nessas relações o espírito do sistema econômico que nos dividiu, como um deus poderoso, em senhores e escravos. Dele se deriva toda a exagerada tendência para o sadismo característica do brasileiro, nascido e criado em casa-grande, principalmente em engenho[...]” (FREYRE, 2005, p.462).

²⁸ Freyre também comenta a permanência do patriarcalismo mesmo depois da ascensão da cidade sobre o universo rural. Segundo ele, “a desintegração de força tão enorme como aquela em torno da qual se constituiu o Brasil não poderia deixar de ser lenta. Tão lenta que ainda não nos é possível dizer do complexo patriarcal que desapareceu no Brasil. Nossas casas são ainda povoadas por sobrevivências patriarcais. Nossos hábitos, ainda tocados por elas. Onde não se poder tentar no Brasil obra de sociologia genética que não seja um estudo do patriarcalismo ou do familismo tutelar sob alguma de suas formas” (FREYRE, 2006, p.100). Nelson Rodrigues parece consciente dessa permanência patriarcalista nas relações, o que proporciona à sua obra um caráter brasileiro para além da representação do cotidiano urbano do Rio de Janeiro.

prostituição de Arlete, Hilda, Aurora e Débora em detrimento do casamento de Silene faz com que se perpetuem as relações sádicas e masoquistas num contexto mais amplo, qual seja, para além do âmbito familiar, a degradação perpassa essa determinada parcela da sociedade que se organiza entre a classe média e os pobres.

A revelação de que alguém corrompe a família acontece numa sessão espírita onde o espírito do Dr. Barbosa Coutinho explica que o homem que provoca a degradação das filhas chora apenas por um olho. É baseado nessa revelação que Noronha mantém sua obsessão em encontrar esse homem. Deixando de lado por enquanto o dado da sessão espírita, que tem um papel importante nessa peça, como também a religião o tem nas demais obras aqui tratadas, convém ressaltar que no último ato, ao matar Bibelot, Noronha acaba de vez com a única possibilidade de amor existente na família, isto é, na relação de Bibelot e Silene, ou ainda no amor de Aurora por ele. Mesmo que Bibelot represente a figura do cafajeste, do malandro, que mantém uma mulher em casa enquanto prostitui a amante, as paixões de Aurora e de Silene pelo “homem vestido de virgem” se distinguem na medida em que presumem a livre escolha, que não acontece dentro das relações familiares. Ao cravar o punhal de prata no peito de Bibelot, Noronha mantém o círculo das relações familiares fechado, restando às filhas a ação extrema de assassinar o pai (o que não acontece na peça, mas fica sugerido como a sequência da ação no último ato), visto ser ele o responsável por prostituir as filhas e mantê-las sob o jugo da família a pretexto de salvar sua honra.

Jurandir Costa em *Ordem médica e norma familiar* aborda o papel que os médicos desenvolveram no interior da família a fim de inseri-la nas concepções políticas propícias ao controle do poder pelo Estado. Entre tantas maneiras de “colonizar” a família patriarcal, uma delas diz respeito justamente ao patriarca, que até certo momento determinava não só o caminho dos membros do clã como também os caminhos da economia e da política do país na medida em que restringia de todas as maneiras o campo de ação de seus dependentes. Dessa forma, diminuir a influência do *pater familias* era também ampliar o controle do poder público diante de quem fizera até então à sua maneira o papel civilizador no país ainda em estado inicial de formação.

Ao lado do escravo, o outro elemento inibidor do convívio íntimo era o tipo de solidariedade familiar. A família colonial fundou sua coesão num sistema piramidal

cujo topo era ocupado pelo homem, em sua polivalente função de pai, marido chefe de empresa e comandante de tropa. Do homem era exigida toda iniciativa econômica, cultural, social e sexual. Os demais membros do grupo ligavam-se mutuamente e ao pai, de modo absolutamente passivo. Toda a aliança voluntária em função de objetivos comuns era excluída. O pai representava o princípio de unidade da propriedade, da moral, da autoridade, da hierarquia, enfim, de todos os valores que mantinham a tradição e o *status quo* da família.

Este gênero de solidariedade desestimulava todo elo afetivo que incentivasse motivações e vontades individuais. O convívio familiar não devia nem podia ordenar-se de forma a privilegiar a escuta, atenção e realização de desejos e aspirações particulares. A estabilidade da família antiga dependia dessa indiferenciação de interesses individuais. O único interesse visado era o do grupo e da propriedade, expresso sempre pelo pai. (COSTA, 1983, p.95)

Como vimos no capítulo dedicado a *Álbum de família*, a descrição do patriarca se aproxima muito mais de Jonas, Misael e até mesmo de Ismael do que de Noronha, justamente por esse integrar uma classe social já marcada pelo traço urbano. Entretanto, a configuração da personagem Noronha estabelece um diálogo bastante próximo com os demais patriarcas na medida em que o poder que exerce sobre sua família impõe-se independentemente da vontade das demais personagens, além de a estrutura familiar se manter apesar de seu iminente esfacelamento. Num primeiro momento, predomina a imagem do pai que trabalha para a sobrevivência dos filhos e que tenta estabelecer uma ordem democrática nas relações entre os familiares – como na cena em que Noronha se desculpa por ter gritado com D.Aracy, ainda no primeiro ato; entretanto, tão logo a ruína de seu poder começa a se concretizar, ele assume a postura da cena citada acima, ou seja, do patriarca que detém o poder sobre os demais e que decide conforme sua vontade os seus destinos lançando mão inclusive da agressão física. Ou seja, sob o argumento de purificação familiar, Noronha impele suas filhas a prostituírem-se em detrimento de escolherem os seus próprios destinos. Nesse sentido, a conversa entre Noronha, Débora e Hilda esclarece a condição das quatro irmãs na casa paterna:

“Seu” Noronha (*sem ouvi-la*) – Qualquer vagabunda se casa. A filha do Tolentino, aqui do lado. Não se casou? Andava se esfregando em todo o mundo e não se casou? Entrou na igreja de véu e grinalda, que só vendo. Hoje, tem amantes, o diabo! (*triunfante*) Mas é casada, aí é que está! Casadíssima! E minhas filhas, não! (*furioso*) Por quê?

Débora – Eu sou muito fatalista, papai!

Hilda – Não temos sorte! (RODRIGUES, 1993, p.842)

Ou ainda:

“Seu” Noronha – Se você falasse de outra filha, qualquer outra, eu não diria nada... Agora mesmo, se o senhor, ou você, xingar, chamar de vagabunda uma dessas (*aponta as mais velhas*) ou a Gorda, eu lavo as minhas mãos... Mas você insultou quem não

podia insultar... O senhor não pode entender a pureza de minha filha. Ou pensa talvez que minha filha é como sua mulher. (RODRIGUES, 1993, p.852)

A condição de Hilda e Débora de permanecerem solteiras e, por enquanto sem que o pai aparentemente saiba, prostitutas é atribuída por elas mesmas à falta de sorte e fatalismo. Esta é, todavia, uma situação pré-determinada pelo poder paterno, conforme fica claro no trecho citado acima, em que Silene, em detrimento das demais, é vista como a única pessoa na família cuja pureza pode salvar a todos. A obsessão pelo destino familiar leva Noronha à drástica medida de rebaixar tanto as filhas como a esposa. A consequência dessa atitude será o desfecho trágico da peça, em que a condenação de Noronha e a revelação de sua culpa quanto à degradação da família acaba por livrar a todos desse confinamento.

Em *Os sete gatinhos*, Noronha cumpre o papel do herói trágico. A revelação de que a força que degrada a família não é externa, segundo as previsões do espírito do Dr. Barbosa Coutinho, vem à tona quando não há mais possibilidades de salvação familiar, cabendo às filhas concluírem que desde o início era ele o responsável pela ruína de todos, inclusive de Silene, ao matar o pai de seu filho, Bibelot. Nesse quadro em que as ações são tomadas segundo uma ordem que beira o inconsciente, porém historicamente determinado (nos moldes do patriarcalismo), é Noronha quem, mediante a tentativa de manutenção de valores claramente patriarcais (o poder paterno, o casamento das filhas, a submissão de todos às suas decisões), leva sua família a corromper-se, o que acaba caracterizando a sua falha trágica.

3.3 A manutenção do confinamento

Apesar de *Os sete gatinhos* ser uma das peças em que Nelson Rodrigues investe em algo mais próximo do realismo do que em obras anteriores (nas peças míticas, nas farsas), ele não abre mão aqui da estrutura de confinamento presente nas peças míticas. Se antes o autor tratava das relações subjetivas na medida em que eram submetidas a um grau extremo de tensão, presente desde o primeiro ato, agora, os conflitos se dilatam e a ação se apresenta seguindo uma linha crescente bem clara, qual seja, a revelação da gravidez de Silene; a incógnita sobre o nome de seu

namorado, que será o mesmo que o do namorado de Aurora; e a descoberta de que fora Noronha quem oferecera pela primeira vez as filhas a um deputado; etc.

Essa estrutura contribui para que os conflitos cresçam conforme se desenvolve a ação, algo muito mais próximo das características do drama (hegeliano) do que das peças da década de 1940 de Nelson Rodrigues. Estas, se pensarmos em *Álbum de família*, por exemplo, mantêm a tensão entre as personagens na maior parte da ação, não sendo necessárias revelações ou descobertas, ou seja, pode-se dizer que a peripécia, ou que a tomada de consciência quanto à falha trágica, não é utilizada como recurso de composição porque não há como os conflitos intersubjetivos tornarem-se mais tensos. Dessa forma, a revelação de que era Nonô o homem que estava no quarto de D. Senhorinha, e não o jornalista da cidade, acrescenta algo novo à ação apenas na medida em que fecha ainda mais a família sobre si mesma, reforçando a estrutura de confinamento e definindo a peça desde o primeiro ato, quando os filhos de Jonas e Senhorinha começam a retornar para a fazenda. Nesse caso, é também através do incesto que há a radicalização das relações endogâmicas, contribuindo para a formatação estética da peça.

A continuidade que *Os sete gatinhos* apresenta quanto a esse dado mostra que Nelson não só acreditava que essa estrutura de confinamento fosse capaz de dar conta dos conflitos a serem tratados, como também, ao mesmo tempo em que investia no realismo, conservava elementos referentes à sua fase mítica, uma solução que de certo modo unifica sua obra e lhe garante certa concisão estética nem sempre muito clara. Como vimos anteriormente, as relações entre as personagens tanto mais se complicam quanto o estreitamento do horizonte de ação aumenta. Quando não há mais saídas a não ser retornar para o núcleo familiar ou nele permanecer (Tia Rute pode ser tomada como exemplo nesse último caso), os conflitos acabam extrapolando o limite da racionalidade e descambando para a patologia. (A insistência com que a crítica investe nesse dado mostra o quanto se torna difícil discernir entre a forma da obra e a matéria nela abordada, ou seja, temos em Nelson um exemplo de construção estética muito bem resolvida).

De qualquer modo, em *Os sete gatinhos* a permanência das filhas na casa de Noronha não tem uma explicação externa, a não ser que elas próprias desejavam também o casamento de Silene, pois do contrário nada as impediria de romper com a prostituição. É importante dizer que para Arlete, Débora, Hilda e Aurora prostituir-se

é algo com que elas não concordam senão com a finalidade de conseguir dinheiro para o enxoval da irmã caçula, atitude que para elas tem algo de nobre porque tenta manter a pureza familiar, mas que, por outro lado, revela a submissão diante do interesse familiar.

Essa estrutura de confinamento leva a uma necessidade de diálogo que, dependendo dos objetivos da obra, pela falta de intersubjetividade pode acarretar uma cisão formal em que haverá também, necessariamente, uma ruptura ideológica, como pode-se ver em *Álbum de Família*. Em *Os sete gatinhos*, no entanto, a ação é mantida e o diálogo funciona como propulsor da ação, estabelecendo um dos princípios do drama tal qual ele se desenvolveu nos séculos 18 e 19, isto é, o *drama burguês*. Diferentemente do que acontece em *Álbum*, em que muitas vezes o diálogo não muda ou não contribui para o desenvolvimento da ação, criando situações semelhantes às que Szondi menciona a respeito do teatro de Tchecov, aqui a permanência da tensão só é possível porque a interação dialógica acrescenta informações ao enredo. Logo no primeiro quadro sabemos que a prostituição é uma regra na casa de Noronha; todavia, a descoberta de que Bibelot, desde o início o namorado de Aurora, é também o pai do filho de Silene funciona como a revelação que explica o drama, da mesma forma que Édipo descobre ser o marido da mãe e o assassino do pai²⁹.

Um dos traços mais importantes da forma dramática rodriguiana, o confinamento de certa forma organiza a matéria a que se refere conferindo-lhe o que Candido (2004) chama de “impressão de verdade”. Essa impressão de verdade tem consequências extremas na recepção da obra de Nelson tanto por parte da crítica quanto do público. Ou seja, se a distinção entre o processo formal e a matéria abordada na peça não é racionalizada pelos leitores/espectadores, a obra torna-se passível da crítica de cunho moralizante, com vistas a menosprezar o texto, o que, como se sabe, foi um processo comum quanto ao teatro de Nelson Rodrigues³⁰.

²⁹ Décio de Almeida Prado comenta a estrutura folhetinesca freqüentemente utilizada por Nelson: “O enredo constrói-se sobre falsas pistas e reviravoltas surpreendentes, dentro daquela ‘estética do espanto’ que Peter Brook descobriu no melodrama. Ninguém é com certeza o que aparenta ser, podendo verificar-se a qualquer momento inversões que lançam nova luz sobre o presente ou sobre partes obscuras do passado. O homossexual não é quem todos pensam, o pai ama não a filha mas o genro (*O beijo no asfalto*). A virgem oficial da família mata no nascedouro sete inocentes gatinhos porque está grávida e, por falar nisso, quem escreve palavrões nas paredes da privada é a sua velha mãe (*Os sete gatinhos*)”. (PRADO, 1993, p.275)

³⁰ Ruy Castro conta que *Álbum* fora censurada já no governo de Eurico Gaspar Dutra, cuja proposta de governo era “arejar a nação depois de quinze anos de getulismo” (CASTRO, 1992, p.196), o que acabou não acontecendo por completo. Mesmo assim, *Álbum* foi rejeitada inclusive por parte da

Mesmo depois de ser censurado porque suas peças “preconizavam a degradação social” (*Álbum de família* é o caso mais grave, tendo ficado vinte e um anos interdita), Nelson continua investindo nos conflitos familiares. É verdade que o incesto foi praticamente deixado de lado, pelo menos de maneira tão direta quanto nas peças míticas. Porém, o autor continua problematizando a forma do drama, apesar de o tom realista prevalecer, o que, todavia, não significa em absoluto uma concessão ao gosto duvidoso do público³¹.

Pode-se dizer que é isso, o confinamento, o que determina nesse conjunto de peças que estamos estudando a sua “redução estrutural, isto é, o processo por cujo intermédio a realidade do mundo e do ser se torna, na narrativa ficcional, componente de uma estrutura literária, permitindo que esta seja estudada em si mesma, como algo autônomo” (CANDIDO, 2004, p.9). Levando em conta então a mudança ocorrida entre as peças míticas e *Os sete gatinhos*, temos que a permanência da estrutura do confinamento continua sendo importante para os conflitos problematizados principalmente porque apesar das mudanças histórico-sociais às quais possivelmente a peça se refere, ou pelo menos que tem como horizonte, continuam a ter validade para a composição. Não obstante ser reconhecido como um autor de obras em que os valores humanos (universais) se sobrepõem aos históricos (locais), Nelson Rodrigues torna-se mais arraigado ao seu tempo quanto mais se explicitam os meios formais através dos quais compõe suas peças.

Isso significa que o patriarcalismo posto em xeque nas peças dos anos 1940 de alguma maneira ainda movimentava o processo de criação de Nelson Rodrigues. Porém, a estrutura dramática do confinamento descrita por Szondi (2001) pode ser levada em conta na análise de *Os sete gatinhos* apenas na medida em que restringe as

intelectualidade da época. Prado diz a respeito da incompreensão da obra de Nelson: “Crítica e público desapontavam-se com o clima crescentemente mórbido de sua dramaturgia, com o acúmulo de situações anômalas e de pormenores desagradáveis, com as quebras cada vez mais freqüentes da lógica e da verossimilhança. Ele parecia ferir de propósito, pelo prazer de quebrar barreiras morais e estéticas, tanto o bom senso quanto o bom gosto. A classe teatral não o desamparou em suas lutas contra a censura, que interditou muitas de suas peças, porém mais por dever de ofício, por solidariedade artística, sem a certeza de que seria mesmo aquele o melhor caminho para o teatro brasileiro. Em última análise, ninguém sabia bem como julgá-lo – gênio ou talento superficial e sensacionalista, poeta maldito ou simples manipulador, embora hábil, de enredos melodramáticos?” (PRADO, 1993, p.271) (Teatro completo de Nelson Rodrigues)

³¹ Na crônica “O rútilo piparote”, Nelson refere uma conversa com Oduvaldo Vianna Filho em que este dizia ter adotado a direção coletiva em suas peças, pois para ele o teatro tinha sua finalidade no público. Nelson finaliza a crônica da seguinte forma: “No fim, o Vianinha pagou a despesa, largou uma gorjeta de duzentos cruzeiros e me apunhalou com outro achado lapidar: - ‘Teatro é platéia’. Era demais. Quase caí ali mesmo, cravejado de brilhantes. Há 6 mil anos que os atores representam em dura verdade. Pois o Vianinha afirma que o teatro é o seguinte: duzentas ou trezentas senhoras sentadas, comendo pipocas” (RODRIGUES, 1996, p.53).

ações das personagens ao próprio núcleo familiar, sem a possibilidade de extrapolar esse meio. Se em *Álbum* as personagens vêm-se obrigadas a manter as relações mesmo que não haja nenhuma razão para isso, conferindo aos diálogos aquele caráter monológico mencionado em capítulo anterior, em *Os sete gatinhos* o diálogo funciona de outra maneira, sendo ele o responsável pelo desenrolar dos fatos. Dessa forma, cabe perguntar qual a diferença entre o confinamento em *Os sete gatinhos* e nas peças míticas, principalmente em *Álbum*, peça na qual há diversas semelhanças com *Os sete gatinhos*.

Em primeiro lugar, a concentração espacial da ação não pode ser vista como fortuita. O interior da casa de Noronha, em que a sala ocupa o lugar principal de reunião, é onde o processo dramático se desenvolve sem que seja necessário extrapolar seus limites. Pelo contrário: justamente porque as personagens são incapazes de se desfazerem dos laços familiares mesmo nas situações mais degradantes (e todos, talvez com exceção de Silene, sacrificam suas vidas em nome da salvação familiar, seja as filhas ao se prostituírem, seja Noronha na condição de contínuo, seja Aracy ao aceitar a condição inferiorizada diante do marido até que no último ato ela enfim rejeita o apelido dado pelo marido, “Gorda”) é que a manutenção da ação no interior da casa ganha em significação e em coerência interna. Na medida em que se torna impossível romper com o código familiar, não restam muitas escolhas para as personagens a não ser ir até o fim e descobrir a causa do esfacelamento familiar.

Há, entretanto, a primeira cena da peça, o primeiro quadro, cujo cenário é a esquina da autarquia em que Aurora trabalha. Esta é a única cena ambientada fora da casa de Noronha (da mesma forma que a primeira cena de *Álbum* se passa no colégio em que estudam Glória e Teresa). Nessa cena, Bibelot, “o homem vestido de virgem”, e Aurora iniciam seu romance, que será crucial para o fechamento da peça, pois é a partir desse namoro que começam a ser desfeitos os enigmas no último ato. Carregada de conflitos futuros, a primeira cena indica o necessário para que o leitor/espectador compreenda como são calibradas as relações intersubjetivas, principalmente as familiares. Aurora, ao aceitar o convite de Bibelot para ir ao apartamento de um amigo em Copacabana, anuncia que apesar do desejo que sente pelo rapaz precisa cobrar o encontro para levar dinheiro para o enxoval da irmã caçula. A partir daí a prostituição se instala como o meio pelo qual toda a família

poderá manter (ou reaver) a pureza. Além disso, esse primeiro quadro tem o papel de alertar para o fato de que a primeira imagem das personagens obrigatoriamente não corresponderá à verdade. No diálogo de Aurora e Bibelot, ele até certo momento imagina que ela é uma moça de família que respeita a moral da classe média. No entanto, essa imagem se esfumaça quando ela, apesar de atraída por ele, cobra pelo encontro. Da mesma forma, Aurora mantém uma ilusão quanto a Bibelot, especialmente devido ao terno branco –“escuta, gostei de ti e te digo mais: um terno branco, fresquinho da tinturaria, me põe maluca, doida!” (RODRIGUES, 1993, p.833) –, ilusão que também logo se desfaz na medida em que Aurora sabe que ele, além de ser casado, é um cafetão.

O restante da peça concentra-se no interior da casa da família. Esse dado é importante porque é através dele que se pode perceber a permanência do confinamento, aqui menos manifesto do que em *Álbum* ou *Anjo*. Em princípio, não há nada que mantenha as mulheres da família de Noronha presas ao lar, a não ser a mesma necessidade de salvação que mantém o *pater familias* obcecado. Na cena em que o médico, Dr. Bordalo, e Noronha anunciam a toda a família que Silene está grávida (e que, portanto, a salvação da pureza se faz impossível), o pai oferece a filha caçula ao médico, propondo um “bordel de filhas”. Vale a pena conferir essa cena:

ARLETE – Pois é. Eu não fico mais aqui! Não quero mais ficar!
“SEU” NORONHA (*num outro berro*) – Espera! Tenho outra idéia! Ninguém precisa sair daqui! Venha o senhor também, dr. Bordalo!
Dr. BORDALO – Mas não há motivo! Não há motivo!
“SEU” NORONHA (*frenético*) – Ouçam a idéia (*baixando a voz, caricioso, ignóbil*) Eu não vou mais para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!
Dr. BORDALO (*para todos*) – Este homem está louco!
“SEU” NORONHA (*num desafio feroz*) – Por que louco? Vamos, explique!
Dr. BORDALO – O senhor está propondo um bordel de filhas!
(*“Seu” Noronha, fora de si, agarra o médico pelo braço, com desesperada energia.*)
“SEU” NORONHA – Por que não? Olha: eu não vou mais servir cafezinho, nem água gelada, a deputado nenhum! (*para as filhas*) Vocês também podem largar o emprego (*para o médico num sorriso sórdido*) O emprego das minhas filhas é uma máscara! (*corta o riso*) Tive outra idéia (*cara a cara com o médico*): o senhor quer começar? Quer ser o primeiro?
Dr. BORDALO (*recuando*) – O que é que o senhor quer insinuar?
“SEU” NORONHA – Eu sei que o senhor é metido a santo: faz de graça parto de negra, não cobra consulta, mas insisto (*aponta para as filhas*), escolha: qualquer uma, escolha!
(*Agarra a filha menor.*)
AURORA (*gritando*) – Não, papai!
(*“Seu” Noronha atira Silene no chão, aos pés do médico.*)
SILENE (*num apelo, com as duas mãos em cima do ventre*) – Não quero!
Dr. BORDALO (*ajudando-a*) – Levante-se!

“SEU” NORONHA (*possesso, para ela*) – Ou tu vais com ele ou acabo com a tua gravidez a pontapés! (*para os outros*) Se foi de um, pode ser de todos!
 AURORA (*histericamente*) – Eu vou no lugar de Maninha!
 “SEU” NORONHA – Quero Silene!
 Dr. BORDALO (*fora de si, para as outras*) – E vocês? Não dizem nada? Não reagem? Nem a senhora, que é mãe? (*gritando*) Por que não fogem? Fugam! Abandonem esta casa! (*apontando para “Seu” Noronha*) Este homem é um louco! (*para as mais velhas*) Eu recebo vocês na minha casa! Ficam lá até que...
 “SEU” NORONHA (*triumfante*) – Viu? (*apontando Aurora*) Só esta bestalhona quis protestar. As outras espiam e calam... A porta está aberta e ficam!
 Dr. BORDALO (*furioso*) – Vocês têm uma alma e... (*estaca, atônito*) Ou não têm alma?... (*como se pensasse em voz alta*) Mas se não fogem é porque são escravos, uns dos outros...
 “SEU” NORONHA (*exultante*) – Nem elas se livram de mim, nem eu me livro delas! (*para Silene*) Você vai ou não vai aqui com o doutor? (RODRIGUES, 1993, pp.859-860)

Essa passagem explicita claramente um dos conflitos permanentes na obra, qual seja, a incapacidade das personagens de romperem com o círculo familiar. A porta está aberta e mesmo assim as filhas não deixam a casa paterna. As consequências então serão trágicas, pois uma vez instaurada a impossibilidade de a família permanecer unida (pelo menos no sentido físico) e, no entanto, isso ainda acontecendo, a ruptura será drástica. Aqui, o desfecho passa pela morte, pelo assassinato do pai. É o mesmo caso, por exemplo, de *Álbum e Senhora*, em que a morte determina o rompimento dos membros da família; até então, o conflito só existe porque algo os prende à casa paterna, causando muitas vezes os diálogos vazios, próximos do monólogo e do lírico.

Nesse sentido, *Anjo Negro* caracteriza uma exceção no argumento que se propõe. O final da peça, em que Ismael e Virgínia trancam Ana Maria no túmulo de vidro – segundo a rubrica, “numa bem sensível analogia com o caixão de Branca de Neve” (RODRIGUES, 1993, p.615) – marca a continuidade na relação ascendente da parte de Ismael sobre Virgínia. Por outro lado, *Anjo* segue uma lógica de desmantelamento da família através da morte dos filhos, enquanto nas demais obras aqui estudadas predominam a morte dos pais. Conforme o exposto em capítulo anterior, o problema que rege *Anjo* difere em grande medida das outras três peças estudadas, sendo o problema da miscigenação e do racismo fatores talvez mais intensos do que propriamente a relação entre o poder paterno e sua permanência como uma característica no processo histórico brasileiro. De qualquer modo, a questão racial também configura uma herança patriarcal presente nas relações expostas por Nelson Rodrigues, embora seja menos gritante do que a característica da família e sua manutenção no tempo.

Voltando ao trecho citado, Dr. Bordalo, devido a sua condição de observador e não de membro da família, diagnostica no comportamento das mulheres da casa um sintoma importante, isto é, os familiares se escravizam uns aos outros, o que impede qualquer ação no sentido de ultrapassar os limites da família, mesmo diante das situações mais abjetas. A degradação máxima, ou segundo o argumento desenvolvido aqui, um dos ápices de degradação, ocorre quando Noronha decide não mais trabalhar na Câmara e prostituir as filhas na sua própria casa. Essa decisão representa não só sua perda de esperança na redenção através do casamento da filha caçula, como também uma possível mudança de condição social, uma vez que são indissociáveis para Noronha esses dois elementos. Ao anunciar o “bordel de filhas”, o rebaixamento social desse patriarca destituído vem à tona e em certa medida pauta sua decisão: “Olha: eu não vou mais servir cafezinho, nem água gelada, a deputado nenhum!”. Se o xingamento de Arlete fora chamar o pai de “contínuo” e o próprio Noronha pedira ao Dr. Portela que o insultasse assim, agora negar a condição de contínuo significa romper com a ordem social que o diminui e estabelecer-se numa situação na qual o poder sobre a família é respaldado pela degradação das filhas e da esposa (na sequência da cena citada acima Aracy confessa que fora ela quem escrevera os palavrões na parede do banheiro).

Até esse momento, as relações entre as mulheres e Noronha são marcadas pela mentira quanto à postura das filhas: “O emprego das minhas filhas é uma máscara!”. Entretanto, não há razão para essa dissimulação visto que, como se saberá na última cena, fora Noronha quem pela primeira vez tomara a iniciativa de prostituir as filhas. No trecho em análise, a indignação de Noronha e das filhas no que diz respeito à descoberta da gravidez de Silene provoca a liberação do que até então estava interdito: Aracy assume a responsabilidade pelos desenhos na parede do banheiro, Noronha reconhece na prostituição das filhas o único meio pelo qual se salvar da degradação moral completa, e estas expressam o desejo de abandonar a família em decorrência do relacionamento de Silene com o namorado (desconhecido até esse momento).

A farsa familiar movimentada a ação. Uma vez que a máscara é posta e todos a assumem, o enredo necessariamente caminha para a revelação da verdadeira condição das personagens. Ou seja, caso as personagens não interpretassem o papel que a classe social exige, haveria uma cisão no diálogo tal qual ocorre em *Álbum*, em

que esse tipo de máscara não existe, ficando as personagens com suas fraquezas expostas. Dessa forma, *Os sete gatinhos* se caracteriza tanto mais nos moldes do drama burguês quanto são descobertas as razões pelas quais as personagens tomam suas decisões. O diálogo ganha contornos interessantes a partir daí: o que está em jogo extrapola o momento presente³², referindo-se também ao que está implícito seja na configuração psicológica, seja na herança histórico-social que as personagens trazem consigo³³. Por exemplo: até o segundo ato, quando Silene é analisada pelo Dr. Bordalo e sua gravidez é anunciada, Noronha mantinha a postura do pai de família zeloso que se submete a humilhações em detrimento da honra familiar; entretanto, isso corresponde à execução de um plano já posto em prática: de um lado, a prostituição das filhas mais velhas visando à salvação da honra da família através do casamento da caçula, e de outro, através dessa artimanha mesma achar uma saída para o rebaixamento social sofrido devido a sua condição de empregado na câmara dos deputados.

A situação de confinamento não anula o diálogo porque a convenção social da classe média a que pertence essa família estabelece a norma comportamental até o momento da queda da “máscara”, em que se revelam as forças que movem a ação. A estrutura patriarcal – que como em *Álbum* e *Anjo* impõe a ruptura do diálogo nos moldes do drama – na qual se insere a família permanece como uma sombra na família de Noronha, impossibilitando sua ruptura. Facina notou esse dado em comum entre *Álbum* e *Os sete gatinhos*: “Assim como em *Álbum de família*, os membros da família permanecem aprisionados, não fogem, participam da tragédia familiar até o fim” (FACINA, 2004, p.130). A força que os mantém unidos não pode ser distinguida claramente conforme a ação avança visto sua origem ser de ordem inconsciente, porém histórica. Os laços familiares apesar de estarem prestes a se romper ainda resistem diante da degradação extrema. Aqui, diferentemente das peças míticas, em que na maioria das vezes o conflito entre as personagens não tem intermediários, há diversos componentes da trama que dissipam do âmbito familiar o cerne das tensões: o colégio de Silene, o emprego de Noronha, Bibelot até certo momento. A prostituição, mesmo que desde o primeiro quadro se sabe ser em prol do

³² Tendo em mente as características do diálogo expostas por Szondi (2001).

³³ Referência à preparação que antecipa a entrada de Bernarda Alba em cena. A sua primeira fala apenas corrobora o que até então fora dito por La Poncia. “Todo el dramatismo está en el lenguaje, en lo que se dice y lo que no se dice” (LORCA, 1989, p.81)

casamento de Silene, isto é, em nome da família, terá sua totalidade desvendada apenas no terceiro ato com a descoberta de que o pai a instituiu entre as filhas.

O diálogo e a situação de confinamento criada na obra têm uma relação direta. Em *Os sete gatinhos*, o diálogo só existe porque a “máscara” que os personagens vestem faz com que seja necessário chegar até o corruptor da família. Por isso o diálogo não se transforma em nenhum momento da peça em monólogo não obstante haver um propósito pouco profundo em sua existência. Quanto a esse aspecto, pode-se perceber a habilidade de Nelson Rodrigues no manuseio da forma dramática. Quase uma década após sua última peça mítica, em que a estrutura de confinamento apesar de não ser a regra está presente com bastante força, o autor aborda uma questão histórico-social que se modificou, mas que não perdeu intensidade mediante o mesmo recurso, o confinamento; entretanto, nesse outro contexto de produção teatral, Nelson encontra um meio de evitar a ruptura do diálogo, uma consequência do fechamento da família em si mesma, através da dramatização (no sentido estético da palavra) do que até então exigia elementos épicos. Dizendo de forma mais clara, a artimanha arquitetada por Noronha para livrar sua pele da degradação moral e social cumpre um papel formal decisivo para a manutenção do diálogo e até mesmo da forma dramática, já que se pode tomar as peças míticas como um exemplo em que, por não haver um motivo para que se estabeleçam as relações intersubjetivas, a introdução de elementos épicos (coro, narrador, monólogo) acaba ocupando o lugar que na estrutura formatada pelo drama burguês é da progressão da ação.

Uma característica importante que contribui para a estrutura dramática de *Os sete gatinhos* é a utilização de elementos folhetinescos em diversos momentos da obra: a incógnita lançada no primeiro ato com a relação de Aurora e Bibelot além de cumprir a função de indicar como se dão as relações familiares, propõe uma suspensão no enredo da peça que, conforme aumenta o grau de tensão entre as personagens, leva o leitor/espectador a prever o conflito final; ainda com relação a Bibelot, a paixão das duas irmãs pelo mesmo homem aponta para um fim trágico, embora as duas não cheguem a brigar por ele; os palavrões escritos na parede do banheiro provocam a curiosidade mediante um dado no mínimo grotesco e cômico; e temos ainda o mistério do “homem que chora por um olho só”. Otavio Frias Filho argumenta que Nelson busca seu estilo literário em duas fontes:

O folhetim e a reportagem policial, retendo, do primeiro, o leque de temas e as hipérboles retumbantes, e do segundo a concisão dos estereótipos. Não é preciso ressaltar que ele infunde vida nova a essas formas mortas. O emprego do estereótipo é compensado por uma inventividade perdulária para com o pormenor memorável; já o andamento descabelado e os desenlaces estrebuchantes, por mais excessivos, sempre correspondem a necessidades intrínsecas à estrutura do drama. (FRIAS FILHO, 2009, p.132)

Frias ressalta um elemento importante: os recursos estéticos dos quais Nelson Rodrigues lança mão “correspondem a necessidades intrínsecas à estrutura do drama”. Isso significa dizer que a aproximação com o folhetim – mesmo nos aspectos cômicos e por vezes rebaixados – e também com a reportagem policial são incorporadas à forma literária organicamente. Na medida em que o conflito entre as personagens faz com que a ação avance, esses aspectos formais dão conta de representar esse movimento característico do drama.

Assim, o primeiro ato é determinado pela apresentação das personagens e do conflito. Mais do que isso, a situação das prostitutas da família é logo conhecida na cena de abertura, com o diálogo de Aurora e Bibelot. Esse é um dado relevante na estrutura da peça porque desde o início é conhecido de todos, inclusive de Noronha. Contudo, a manutenção da estrutura dramática – e segundo Frias Filho folhetinesca – é desnecessária no que concerne a esse tema. Se a revelação de que as quatro irmãs se prostituíam para proporcionar um casamento grandioso a Silene é apresentada apenas no último ato, esta é uma ação que apenas corrobora a cisão familiar porque é aí que ela vem à tona. O que o espectador acompanha não é exatamente a revelação da prostituição das filhas ao pai, mas a ruptura provocada por essa situação e o descobrimento de que fora ele mesmo o causador da desgraça familiar. Portanto, o primeiro ato introduz a complexidade do conflito a que está submetida a família de Noronha, entre o salvar-se perante a sociedade – a “honra” de Silene – e o descontentamento de Noronha em face de sua condição social.

O segundo ato traz a entrada de Silene em cena acompanhada do Dr. Portela. A relação entre ela e Noronha é marcada pelo amor e zelo extremo da parte do pai. No entanto, a notícia de que ela matara uma gata preta pauladas desestabiliza a todos, provocando a ira da família. Neste momento, a transformação (ou revelação) de Noronha explicita o conflito a que todos estão submetidos. Com a gravidez de Silene, motivo pelo qual ela matara a gata, esvaem-se as possibilidades de salvação da honra familiar. Num primeiro momento, essa parece ser a razão pela qual Noronha se

desestabiliza; porém, como consequência da gravidez de Silene, Noronha oferece-a para o Dr. Bordalo, o médico da família³⁴. Se de um lado a descrença impera, de outro o projeto arquitetado por Noronha caminha a passos largos, isto é, a instauração do “bordel de filhas”, agora completo com a participação de Silene. Aqui, a decadência do patriarca atinge o ponto máximo, restando às filhas a condenação e execução daquele que lhes impusera a prostituição.

No terceiro ato, a busca pelo “homem que chora por um olho só”, isto é, segundo as declarações dos espíritos do primo Alípio e do Dr. Barbosa Coutinho, a pessoa que corrompeu as filhas, determina o andamento da ação. Sem perceber – ou esvaindo-se – que o descabro familiar iniciara com o seu gesto, Noronha faz de tudo para se salvar. Ao oferecer Silene a “seu” Saul e a Dr. Bordalo, ele próprio determina o destino de sua prole.

É também no último ato que Bibelot tem um papel decisivo, pois ele é o suspeito de aniquilar uma possível salvação da família de D. Aracy visto que desvirginara Silene. Entretanto, essa seria a lógica imposta por Noronha e corroborada nas sessões espíritas. De todo modo, mesmo que Bibelot não seja o “homem que chora por um olho só”, esse corruptor continua existindo. Responsável pela degradação de todos – inclusive de D. Aracy, cujo apelido lhe causara um rebaixamento diante dos demais –, Noronha será acusado pelas filhas de ser ele mesmo o “homem que chora por um olho só” após a morte de Bibelot, amado por Silene e Aurora.

Assim, o movimento dramático tem em seu âmago a revelação de que o patriarca é o responsável pela ruína familiar, pela prole prostituída. O andamento da ação chega a seu fim com a tomada de consciência por parte de Aurora, Hilda, Arlete, Débora e Silene de que a sua ruína diz respeito não ao fato de terem perdido a virgindade antes do casamento, mas de se submeterem ao poder de um patriarca cujo objetivo era romper com sua condição de classe, determinada historicamente pelo processo de formação da sociedade brasileira.

³⁴ A figura de Bordalo pode ser compreendida numa aproximação com o papel que a medicina representava no Brasil colonial, conforme vimos no capítulo referente a *Album de família*. Ou seja, ele representa uma espécie de discurso que extrapola o âmbito familiar para impor uma lógica científica, isenta do condicionamento social imposto a Noronha. Todavia, em *Os sete gatinhos* nem essa pressuposta isenção médica está livre da ação corrompida da família. Noronha oferece Silene a Bordalo, que a aceita para depois se suicidar.

3.4 Um contínuo dentro de casa: o universo relacional de *Os sete gatinhos*

Um dos princípios que movem a ação em *Os sete gatinhos* é a necessidade de relação entre os menos favorecidos socialmente e a classe dirigente. Embora este tema já estivesse presente em obras anteriores do autor³⁵, agora ele passa a ter uma função central para o drama posto em cena. Nessa peça, a obsessão pelo reconhecimento social toma conta de Noronha, que acaba sendo como que o centralizador dos motivos pelos quais as personagens agem. Como foi dito anteriormente, o patriarca destituído de seu poder histórico não encontra soluções para seus conflitos sem que sua condição social seja vista como um fator constituinte dos impasses. Diante da imposição do casamento de Silene para salvar a família da degradação moral completa (ou seja, até aí trata-se de uma questão de ordem moral, de uma opção da família de Noronha, não obstante essa seja uma opção capaz de interferir na sua vida pública), pertencer à classe baixa é um empecilho para a realização de seus planos. O emprego de contínuo, mesmo entre as filhas e a esposa, proporciona uma autoridade frágil a Noronha, visto que nos momentos de tensão entre os familiares uma das artimanhas para questionar a autoridade paterna é relembrar-lhe a sua profissão, como no diálogo entre Arlete e Noronha citado acima. Aliás, é a partir dessa cena que fica claro para o leitor/espectador o conflito de Noronha estabelecido entre a Câmara dos Deputados e o emprego de contínuo.

Nessa peça, há uma distinção clara entre o ambiente da casa e o da rua em diversos aspectos: quanto à postura de Noronha enquanto patriarca, quanto ao trabalho das filhas, quanto à imagem de Silene. Por outro lado, Aracy e Bibelot restringem-se, respectivamente, à casa e à rua. Isso significa que há um código segundo o qual a família de Noronha atua e que Nelson explora muito bem porque além dos conflitos nas relações familiares, uma de suas obsessões desde que começou a publicar, revela-se um movimento histórico que atinge a classe média emergente e a aristocracia decadente. Na medida em que determinada estrutura de poder se mantém tanto nas relações privadas quanto nas relações públicas, vêm à tona as

³⁵ Basta lembrar que tanto Jonas quanto Misael transitavam pela carreira política: Jonas era um possível senador (RODRIGUES, 1993, p.561) e Misael um advogado (p.690) prestes a se tornar ministro mas que em decorrência de alucinações enquanto discursava em um banquete em que estava presente inclusive o governador. (RODRIGUES: pp. 685-687 e 700). Além disso, Ismael esforçara-se durante sua vida para conseguir uma posição social de prestígio, a medicina.

incongruências de um comportamento com referências tanto aristocráticas quanto patriarcalistas.

A respeito desse conflito entre o universo da casa e da rua, Roberto DaMatta (1991) vê nessa dicotomia um traço formador da sociedade brasileira. Aliás, o “outro mundo” compõe mais um fator nessa relação, o qual foi abordado em seção anterior. De qualquer maneira, Damatta reconhece na sociedade um tipo de comportamento para cada instância, a da casa e a da rua; e mais importante ainda é modo como se estabelece uma relação entre elas. O autor parte do pressuposto de que a sociedade brasileira é uma “sociedade relacional”

Isto é, um sistema onde a conjunção tem razões que os termos que ela relaciona podem perfeitamente ignorar. Para mim, é básico estudar aquele “&” que liga a casa-grande com a senzala e aquele suposto espaço vazio, terrível e medonho que relaciona dominantes e dominados. Não se trata de uma “dialética”, palavra mágica que serve como pau pra toda obra em todas as sociologias, mas de assumir decididamente uma atitude mais sociológica. E fazer isso é ter que finalmente descobrir que existem sociedades onde os indivíduos são fundamentais; e sociedades onde as relações é que são valorizadas e, assim sendo, podem ser sujeitos importantes no desenrolar dos seus processos sociais. (DAMATTA, 1991, p.28)

Nesse “desenrolar dos processos sociais” é que a interação intersubjetiva em *Os sete gatinhos* será desenvolvida. E ao invés de os personagens serem sujeitos importantes nesse “processo”, serão marginais em busca de reconhecimento perante aqueles que de fato movimentam as relações, aqui, por exemplo, representados pelos deputados. Dessa forma, aquilo que até então era a busca pela salvação moral na família de Noronha, o casamento de Silene, torna-se uma tarefa homérica tendo em vista que para isso se faz necessário a participação social através das relações, que se tornam de difícil acesso. O colégio de freiras e o enxoval da caçula são pagos com dinheiro da prostituição de suas irmãs, fomentada por Noronha justamente na Câmara, onde ele tenta ser notado não obstante sua condição subalterna.

Parece claro que o ambiente em que Noronha transita é propício à manutenção da relação de troca de favores, o que de certa forma confere ao seu comportamento diante da esposa e das filhas, isto é, em casa, uma característica muito própria. Trata-se da assunção de uma posição pretensamente elevada (ou nos termos em que estou utilizando, aristocratizada), que é imediatamente rechaçada principalmente por Arlete, a filha que percebe que para desmontar essa imagem do patriarca aristocrático basta lembrar-lhe a sua função na Câmara. Nesse sentido, essa cena em que Arlete chama o pai de “contínuo”, recebendo em troca bofetadas, é crucial na

peça porque o questionamento do poder paterno e conseqüentemente de uma determinada estrutura de poder está diretamente ligado à classe social. Além disso, ela também se dá conta de que seu pai transita em dois contextos muito distintos e que ambos preveem atuações diferentes.

Mais do que isso, percebe-se que a postura de Noronha em casa é inversa à sua postura na rua. Segundo Roberto DaMatta (1991), esse dilema está entranhado em nossa sociedade de tal maneira que mesmo tendo consciência de sua existência, é uma tarefa árdua recusá-lo. O autor cita o famoso exemplo do “você sabe com quem está falando?”, pergunta característica do universo da rua, em cujo espaço não se pode garantir os mesmos direitos, a cidadania, que se tem em casa. DaMatta ressalta que essa alteração na conduta não depende

de cenários ou de máscaras que um sujeito usa ou desusa [...] de acordo com suas estratégias diante da “realidade”, mas de esferas de sentido que constituem a própria realidade e que permitem normalizar e moralizar o comportamento por meio de perspectivas próprias. (DAMATTA, 1991, p.53)

Assim, a transição comportamental de Noronha entre o seu trabalho, a esfera pública, e a sua casa ocorre naturalmente, sem deliberação prévia a esse respeito, pois se trata de sua própria realidade, na qual a discrepância de suas funções (patriarca e empregado subalterno) depende do ambiente em que se desenvolvem. Também a discussão de Noronha e Arlete explicita esse movimento na medida em que a filha consegue racionalizá-lo, o que até então era uma ação inconsciente para as demais personagens. Ou seja, ao tornar-se contínuo dentro da própria casa, Noronha tem não só sua autoridade questionada como também, num plano mais amplo, os direitos que numa sociedade relacional como a nossa o cidadão só desfruta dentro de casa.

Embora ele já intuísse o declínio de seu poder, como, por exemplo, momentos antes de esbofetear Arlete, “...Mas eu não devo bater... Não tenho esse direito... Preciso me controlar...” (RODRIGUES, 1993, p.841), a tentativa da imposição até mesmo pela violência permanece até o fim da ação, quando a morte, vingança das filhas, se torna a única alternativa para todos.

Noronha mantém a lógica relacional. É por isso que ele entra em conflito com o fato de ser um contínuo dentro de casa quando vê que não há mais o que fazer para manter a hierarquia diante dos familiares. Os desenhos obscenos na parede trazem uma insubmissão à ordem imposta por ele, e quando ninguém assume a autoria das

figuras, a violência é um dos meios dos quais ele se vale, assim como a acusação aleatória, baseada na sua própria desconfiança. Ainda que o objetivo maior de Noronha seja preservar a família da degradação moral, a maneira como ele tenta fazer isso transparece essa condição histórica de que fala Roberto DaMatta:

há uma *nação* brasileira que opera fundada nos seus cidadãos, e uma *sociedade* brasileira que funciona calcada nas mediações tradicionais. A revolução ocidental moderna eliminou essas estruturas de segmentação, mas elas continuam operando social e politicamente no caso brasileiro, sendo *também* parte de seu sistema social. (DAMATTA, 1991, pp.93-94)

Outra passagem importante da peça é a conversa do Dr. Portela, diretor da escola em que Silene estudava, com Noronha e a família. O diretor vai à casa de Silene para noticiar à sua família que a menina foi expulsa da escola porque matou a pauladas uma gata prenhe na frente de oitocentas alunas, um sintoma de alguma patologia. Não bastasse a morte da gata, ela ainda pariu sete gatinhos, os quais Silene não teve tempo de matar porque fora contida. Portela recomenda, então, que Noronha leve a filha a um psiquiatra, ao que ele reage veementemente. Essa é a situação que se cria em decorrência do retorno de Silene: de um lado, Portela representando a instituição de ensino e mantendo ao máximo a impessoalidade necessária para cumprir sua tarefa; de outro, Noronha defendendo a filha e acusando Portela de estar mentindo. É nesse embate que a condição social de Noronha vem à tona. Na sua obsessão pelo rebaixamento de seu emprego, a discussão ganha contornos que escapam ao controle de Portela, agora acuado diante da violência do outro:

Dr. Portela (*com voz estrangulada*) – Perdão!

Arlete – É um covarde!

“Seu” Noronha – Ou você humilhou minha filha, porque descobriu que eu sou contínuo? (*com um riso soluçante*) Quando eu matriculei Silene, me apresentei como funcionário da Câmara, mas sou contínuo! (*baixo, cara a cara*) Agora me chama de contínuo, anda, me chama de contínuo!

Dr. Portela – Por quê?

“Seu” Noronha – Eu quero!

Dr. Portela – Contínuo.

“Seu” Noronha – Contínuo... Agora chora!

Dr. Portela – Mas por quê?

“Seu” Noronha (*num berro*) – Chora!

Dr. Portela (*num soluço imenso*) – Não posso!

(*Mas chora. As lágrimas caem-lhe, de quatro em quatro.*) (RODRIGUES, 1993, pp.852-853)

É o próprio Noronha quem revela não ser um alto funcionário da Câmara, *status* este que poderia ser subentendido por Portela. Até aí, ele entende que o tratamento do diretor do colégio com relação à sua família estava baseado na condição social, ou seja, na medida em que Noronha tem a possibilidade de manter relações com pessoas influentes, ele mesmo passa a desfrutar de um poder do qual é importante se aproximar. Entretanto, nada disso é mencionado por Portela. Ele sabia do cargo de contínuo de Noronha porque o vira servindo cafezinho na Câmara: “o senhor tinha me dito, quando matriculou sua filha, que era funcionário da Câmara[...]. Mas na semana passada estive lá e qual não foi minha surpresa ao vê-lo [...] servindo cafezinho aos deputados! O senhor não me viu e eu achei muita graça, até” (RODRIGUES, 1993, p.854). Em seguida, Portela exige desculpas de Noronha, ao que Arlete responde de uma maneira bem direta: “Desculpa coisa nenhuma! [...] Escuta, aqui: contínuo é sua mãe, percebeu? (*espeta-lhe o dedo no peito. O dr. Portela recua*) E sua mulher? que só põe vestido justo para mostrar aquele rabo? Patife” (idem).

Além do conflito exclusivo de Silene e sua família na busca pela moralização através do casamento, o único ainda possível, está em jogo nesse diálogo entre Portela e Noronha uma concepção de cidadania bastante particular à nossa sociedade. A comicidade na insistência de Noronha em ser chamado de contínuo quando este fato não está em questão ressalta ainda mais a importância do seu emprego na sua constituição psicológica e na economia da peça. Ao mentir sobre sua função na Câmara, o que Noronha busca atingir é o respeito por parte da escola na qual Silene será admitida. Por isso, pode-se dizer que o conceito de sociedade subjacente às atitudes de Noronha e também de Portela, visto que ele exige o pedido de desculpas quando se vê em uma posição pretensamente superior, se aproxima em certo sentido disso que diz DaMatta:

[...] no Brasil, o indivíduo isolado e sem relações, a entidade política indivisa, é considerado como altamente negativo, revelando apenas a solidão de alguém que, sem ter vínculos, é um ser humano marginal em relação aos outros membros da comunidade. Realmente, o que mais chama a atenção no caso brasileiro é essa capacidade de relacionar numa corrente comum não só pessoas, partidos e grupos, mas também tradições sociais e políticas diferentes. A comunidade norte-americana seria homogênea, igualitária, individualista e exclusiva; no Brasil, ela seria heterogênea, desigual, relacional e inclusiva. Num caso, o que conta é o indivíduo e o cidadão; no outro, o que vale é a relação.

Isso permitiria explicar os desvios e as variações da noção de cidadania. Pois se o indivíduo ou cidadão não tem nenhuma ligação com pessoa ou instituição de prestígio na sociedade, é tratado como um inferior. Dele, conforme se diz, quem toma conta são as leis. Mas se a categoria profissional – os trabalhadores como cidadãos e

não mais como empregados – tem uma ligação forte com o Estado, ou governo, então eles podem ser diferenciados e tratados com privilégios. (DAMATTA, 1991, pp.84-85) [grifo meu]

Pode-se compreender o diálogo referido anteriormente não apenas como uma disputa de forças entre quem necessita de relações e quem é capaz de julgá-las, mas também como a afirmação dessa estrutura relacional em que ambos atuam segundo papéis previamente estabelecidos sem serem capazes de racionalizar suas ações. Por isso, inferiorizar alguém dependerá muito menos dos indivíduos no que lhes é característico do que das relações de que desfrutam. A falta de prestígio de Noronha – a qual ele anuncia para todos talvez numa atitude de defesa – é anterior ao julgamento que se possa fazer em decorrência de suas ações, ou seja, pode-se dizer que a condição de classe do indivíduo determina o modo com que ele será recebido, o que não é novidade, mas aqui pode ser visto como a trajetória do papel da classe social nas relações. Quando Noronha pede para ser chamado de contínuo, ele está assumindo a passagem de alguém que “trabalha na Câmara”, algo que até então tem uma máscara de superioridade, para um indivíduo sem relações, aquele que “serve cafezinho aos deputados”. Na medida em que não há vantagens em se relacionar com alguém de tão pouca representatividade, aumenta ainda mais o isolamento desse indivíduo. Noronha, no fim das contas, acaba sendo marginalizado dentro de sua própria casa. É claro que essa é uma consequência também da degradação que impõe às filhas; porém, não se deve esquecer, como ressaltai anteriormente, que antes disso, antes mesmo da questão de classe entrar em cena, a palavra “contínuo”, com seu sentido modificado, passa a ser um xingamento.

Décio de Almeida Prado notou que há uma tentativa de manter a postura aristocrática nessas classes mais baixas, presentes em *Os sete gatinhos* assim com em outras peças de Nelson:

Duas cerimônias públicas, de que participam os vizinhos direta ou indiretamente, na qualidade de convidados ou de testemunhas oculares, delineiam o lugar ocupado pela família nessa hierarquia mais imaginária do que real: o casamento com véu e grinalda (e por isso importa tanto a virgindade feminina, para que a festa não se transforme para os outros em motivo de zombaria) e o enterro, se possível de primeira classe. Perante a morte e o amor oficializados até os pobres fazem questão de afirmar os seus foros aristocráticos, embora decaídos. A possibilidade de humilhação em ponto tão sensível qual seja o social nunca está afastada: em duas peças, *Os sete gatinhos* e *Bonitinha, mas ordinária*, a palavra “contínuo!” é lançada ao rosto de alguém como a pior ofensa. (PRADO, 1993, p.274)

Um ponto importante ressaltado por Prado é a oficialização do amor mediante o casamento, que na peça aqui abordada significa a institucionalização do campo em que o indivíduo enquanto tal deveria ter toda a liberdade de ação. Retomarei esse assunto em seguida. Por enquanto, vale dizer que olhando *Os sete gatinhos e Álbum* sob essa perspectiva do casamento, nota-se que há pontos em comum: na peça de 1945, parece haver uma imposição na escolha do casal, já que eles são primos – aliás, imposição que pode se dar tacitamente na medida em que a estrutura familiar se faz presente enquanto uma instituição de cujas regras não se deve fugir; além disso, há também o casamento de Heloísa e Edmundo, em que a escolha dele é completamente determinada pela relação incestuosa com mãe, enquanto que a respeito da escolha de Heloísa não se tem outras informações. Na peça de 1958, um dos conflitos centrais é justamente a ausência do casamento: as quatro filhas de Noronha já perderam a virgindade sem que tenham se casado, ao passo que a caçula, nascida dez anos depois da mais nova das quatro, resguarda a expectativa da salvação da imagem da família “nessa hierarquia mais imaginária do que real” onde a virgindade e o casamento ocupam o lugar principal. Portanto, enquanto em um caso o matrimônio se concretiza facilmente mas não se sustenta porque há um abismo entre as pessoas, no outro o casamento se torna impossível porque os laços estão estreitos demais; contudo, não os laços afetivos e sim a instituição familiar aristocraticamente decaída.

Ao abdicar dos privilégios de “funcionário da Câmara”, parece claro a Noronha que ele está ao abrigo somente das leis do Estado e, mais ainda, que essas leis não lhe garantem todos os seus direitos. O casamento de Silene figura aí como uma solução para a imagem da família perante a sociedade. Há aqui uma interposição de dois problemas, sendo que apenas um é explicitado na peça: a salvação da moral mediante o casamento, um dos fatores que causa grande parte dos conflitos; e o rebaixamento social, ao qual num primeiro momento não parece ser dado muita relevância, mas que através das relações intersubjetivas pode-se concluir que está no cerne da ação.

Isso fica claro mais uma vez no ato final da peça. Quando Saul chega para dar a notícia da morte do dr. Bordalo, que se suicidara depois de ter aceito a proposta de Noronha de possuir Silene, ele é destratado por Noronha. Ao retirar-se da casa, Saul ainda diz: “teus filhas vão te destruir!” (RODRIGUES, 1993, p.866), ao que o outro responde: “Eu estou na minha terra e não sou mais contínuo! Rua! Eu não sou mais contínuo!” (idem). Essa passagem é importante porque traz de volta a obsessão de

Noronha pela sua condição subalterna, e mais uma vez em um momento em que isso está fora de propósito. Ora, negar que esse é um elemento determinante na ação é interpretar pela metade o conflito da peça, principalmente no que diz respeito à relação de Noronha com as demais personagens. Aqui, a necessidade de se afirmar perante a sociedade e a sua família faz com que a afirmação veemente de que ele não é mais contínuo soe deslocada, uma vez que o que está em jogo no diálogo com Saul é a morte de Bordalo. Além disso, a frase de Noronha é rica de significados: dizer que não é mais contínuo significa liberar-se de sua condição rebaixada e, mais do que isso, afirmar que está em sua terra e que, portanto, não é mais contínuo amplia o alcance de sua declaração porque entra em questão o fato de estar em casa, sua terra. Ou seja, outra vez é imposta a distinção entre *casa* e *rua* na medida em que há o reconhecimento de que somente na *casa* os direitos são garantidos plenamente em detrimento da exclusão destes no ambiente da *rua*. Noronha deixa de ser contínuo para se tornar uma espécie de patrão, dono do prostíbulo em que as próprias filhas são as funcionárias. Essa atitude também contém o que vem se desenhando como o principal conflito do agora ex-contínuo porque ao propor o “bordel de filhas”, um dos argumentos é “*Eu não vou voltar para a Câmara, não senhor, e por quê? Ah, não! Vou ficar em casa, porque o que vocês ganhariam, lá fora, vão ganhar aqui, aqui!*” (RODRIGUES, 1993, p.859) [grifo meu]. O que se ressalta é a negação da Câmara, o local de trabalho que representa a rua, onde deveriam vigorar as mesmas leis para todos; todavia, na sociedade da qual Noronha participa, esse pressuposto não é válido, daí a ênfase em permanecer em casa. Esse é o movimento que caracteriza Noronha: de contínuo na rua, para senhor dentro de casa.

Se Noronha figura como a personagem que só consegue agir no ambiente da casa porque não estabelece relações que lhe garantam os seus direitos, há, de outro lado, a personagem que atua naturalmente na rua: Bibelot. O “homem vestido de virgem” também compõe o grupo dos que sobrevivem contando com recursos improvisados para garantir sua subsistência (primeiro, saberemos que ele trabalhou na polícia, mas perdeu o emprego porque atirou num “cara”, ao que parece, um companheiro de trabalho; depois, Bibelot se revela um cafetão, que mantém uma mulher na zona, uma amante que também lhe traga lucros, e outra em casa, uma esposa com todos os atributos de uma “mãe de família”). Contudo, apesar de Bibelot não pertencer às classes mais abastadas, ele consegue fazer parte do universo das

relações, o que, conforme argumenta Roberto DaMatta, caracteriza a moeda de troca em nossa sociedade.

Na cena de abertura da obra, a situação de Bibelot é apresentada de maneira bem clara: quando Aurora informa que seu pai trabalha na Câmara dos Deputados, mas sem dizer em qual cargo, ele toma uma iniciativa bastante peculiar ao ambiente da rua:

Aurora (*completando a frase anterior*) – Como meu pai nunca vi! E lá na Câmara não faz graça pra ninguém!
Bibelot – Que Câmara?
Aurora – Dos Deputados.
Bibelot (*com novo interesse*) – Ele é o que lá?
Aurora (*com breve vacilação*) – Funcionário.
Bibelot (*animado*) Vem cá: se teu pai trabalha na Câmara, talvez tenha influência... Quem sabe se teu pai não podia arranhar uma marreta pra eu voltar à PE? Lá ele é funcionário importante?
Aurora (*desconcertada*) – Bem...
Bibelot – É?
Aurora (*em brasas*) – Contínuo.
Bibelot (*amarelo*) – Sei... (*muda de tom*) Quer dizer que ao apartamento você não vai?
(RODRIGUES, 1993, p.832)

Aqui Nelson Rodrigues parece ter a consciência exata do papel das relações na esfera pública, visto que tanto em Noronha quanto em Bibelot não são gratuitas as informações a respeito da importância dessas relações na configuração das personagens. Pelo contrário, são determinantes na medida em que contribuem para a ação dramática, isto é, a decisão de Noronha de prostituir as filhas, como já vimos, passa pela necessidade de afirmação social; Bibelot, na sua malandragem, busca reaver seu emprego na PE através de um conhecido; ou ainda, como se verá logo mais, na sua oscilação entre o papel de marido exemplar e amante cafetão.

No diálogo citado acima, importa notar ainda que o cargo de contínuo é motivo de vergonha (“Aurora em brasas”) para a família, uma vez que negar que o pai é um alto funcionário significa também revelar a própria condição social. A expectativa com relação ao emprego de Noronha que Bibelot alimenta ressalta, de um lado, o quanto ser contínuo é insignificante porque não há como estabelecer relações, não há como agir na sociedade justamente onde ela mais abre espaços para a interação entre diferentes classes sociais, e, de outro, a natureza relacional de Bibelot, cuja esperança de voltar ao antigo trabalho ganha fôlego conforme surge uma oportunidade de solucionar seu problema mediante um caminho diferente daquele imposto pela lei, isto é, por uma lei impessoal que teoricamente exclui o jogo de interesses. Dessa

forma, na mesma medida em que Noronha se debate na sua insignificância existencial (respaldada socialmente), levando a família à ruína, Bibelot procura meios legitimados publicamente para sobreviver. A saída que ele encontra para os seus conflitos é relacional. Quando surge uma oportunidade de entrar em contato com um “funcionário da Câmara” que consiga colocá-lo novamente na PE, parece natural pedir esse favor.

Neste momento, acho importante retomar alguns pontos mencionados anteriormente. Até aqui, vimos que a família protagonista da peça vive um dilema que não se revela imediatamente: de um lado, a salvação da moral mediante o casamento da caçula, ou nos termos em que a peça foi representada em determinado momento, a última virgem; e de outro lado, há um movimento silencioso, mas não menos importante, que diz respeito à circunstância sócio-econômica dessa mesma família.

No que diz respeito a Bibelot, além desse malandro que chegou inclusive a atirar em outra pessoa, ele é também um bom marido. Em outros termos: trata-se de um sujeito que consegue distinguir – e mais do que isso adequar-se – às regras vigentes no universo da *rua*; e, da mesma maneira, reconhece o papel que deve representar em *casa*. DaMatta ressalta algo semelhante a respeito da *rua*:

Não preciso acentuar que na rua devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de indesejável individualização, de luta e de *malandragem*. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos, conforme diz o ditado tantas vezes citado em situações nas quais não se podem mais observar as normas da casa e da família. (DAMATTA, 1991, p.61)

Aqui, DaMatta faz uma referência que acho importante retomar: trata-se da dialética entre *indivíduo* e *pessoa*. Para o antropólogo, no Brasil é possível distinguir na pergunta “você sabe com quem está falando?” a passagem do indivíduo, elemento social forjado principalmente no Ocidente, cujo poder de escolha, cuja garantia de igualdade e liberdade constituem uma de suas características primordiais, para a pessoa, “o indivíduo imerso na sociedade” (DAMATTA, 1979, p.172), onde muitas vezes a coletividade determina, através da hierarquia e da tradição, por exemplo, a maneira como o indivíduo deve agir, visto ele pertencer a um clã, a um grupo, a uma família. Existem, então, pelo menos duas instâncias nas quais as sociedades se

organizam, sendo que muitas vezes, e segundo o autor essa é uma constante, elas estão entrelaçadas. Por isso, reconhecer na sociedade brasileira traços em que o *indivíduo* perde campo para a *pessoa* não significa dizer que essa é uma exclusividade nossa. Esse é o movimento em que um fenômeno não só recorrente como também essencial (no sentido pleno da palavra) de nossa vida pública encontra sua expressão completa. DaMatta cita exemplos bastante concretos nos quais o “você sabe com quem está falando” representa o desvio para a personalidade, tanto para o lado da lei quanto para a sua violação³⁶.

O princípio que rege esse evento social está atrelado à transferência dos valores da casa para a rua. Na medida em que o sujeito não é reconhecido como um cidadão, como alguém cujos direitos devem ser garantidos, impõe-se a necessidade de explicitar os meios através dos quais serão assegurados esses direitos. Ou seja, no momento em que há o contato com a rua, “essas passagens correspondem a um movimento da pessoa (quando se está dentro da família) ao indivíduo (quando se entra no mercado de trabalho), sendo poucas as pessoas que ingressam no mundo do trabalho sem a passagem pelo estado de indivíduo” (DAMATTA, 1979, p.186). Na medida em que o sujeito sente a necessidade de revelar o que de fato lhe assegura os seus direitos, já que o *indivíduo* que depende apenas de si mesmo (a redundância é para enfatizar), pois está diante da impessoalidade legal, a pergunta “você sabe com quem está falando” é utilizada. A finalidade é trazer à tona as relações de quem a profere, um trajeto de volta à personalização do universo público. Fazer desse ambiente público um lugar no qual as relações da casa e da família prevaleçam é uma maneira de não correr os riscos que a rua oferece. DaMatta ressalta, a respeito das relações públicas, que

o chamado “populismo” tem um componente familístico claro, que está ligado de perto à hierarquização do mundo público em termos do mundo privado, do lar e da família. Quando isso ocorre, todos os que estão ligados à família dominante ficam automaticamente protegidos do mundo, já que o mundo é, de fato, seu lar. Quem fica no mundo são apenas aqueles que só possuem como recurso para mediar suas ligações com o mundo sua força de trabalho. (DAMATTA, 1979, p.187)

Dessa forma, pode-se compreender esse comportamento como inerente aos mais distintos círculos de nossa sociedade, pois a pergunta “você sabe com quem está falando?” denota um evento que aqui revela uma estrutura que atinge principalmente aqueles em quem predomina a individualização. Conforme explica DaMatta (1979),

³⁶ Ver DaMatta (1979), pp. 161-162.

“individualizar significa, antes de tudo, desvincular-se dos segmentos tradicionais como a casa, a família, o eixo das relações pessoais como meios de ligação com a totalidade” (p.180), algo indesejável quando para perpetuar a manutenção das relações hierarquizadas se faz necessário justamente personalizá-las.

A partir disso, as atuações de Bibelot e Noronha podem ser compreendidas nesse pano de fundo ideológico-social. Bibelot parece agir de maneira menos contundente do que Noronha porque o seu propósito é menos se impor perante os outros do que de encontrar uma maneira, um “jeitinho”, de arranjar-se em um emprego, em algum negócio. Entretanto, é curioso que assim como o pai de Silene, uma das soluções que ele encontra quando não há expectativas de ascensão social e econômica é subjugar os outros mediante o sexo, isto é, a prostituição. Noronha prostitui as quatro filhas em detrimento de um casamento socialmente reconhecido e legitimado para Silene – em determinado momento, Aurora, representando a voz da família, diz a respeito do casamento da caçula: “Também um coisa que eu te digo: o casamento de Maninha vai ser um estouro. Nem filha de Matarazzo, compreendeu?” (RODRIGUES, 1993, p.835) – enquanto Bibelot pretende viver o seu amor verdadeiro com Silene (em casa) e prostituir Aurora (na rua). Ao negociar o corpo de filhas e namorada, os dois homens, mesmo agindo com objetivos distintos, lançam mão do mesmo recurso socialmente disponível, a hierarquização assentada, em um caso, na condição paterna e, no outro, na intensidade da paixão e numa suposta supremacia masculina.

Também as filhas de Noronha vestem uma máscara a fim de atingirem seus objetivos, pois dependem de um trabalho aceitável no ambiente doméstico para se sustentarem e de outro, a prostituição, para bancar um possível casamento da irmã caçula, objetivo maior de todos. Essa distinção é mantida até o momento em que se descobre que Noronha fora o primeiro a incentivar a prostituição. A ruína da família tem a ver com o deslocamento da moral, num primeiro momento respectiva à classe média zelosa dos valores familiares e sociais, e depois na obsessão de Noronha pela distinção social, o que suplanta inclusive a moralização familiar. Neste aspecto, *Os sete gatinhos* retoma uma das constantes na obra de Nelson Rodrigues: a importância do amor, do casamento, da família enquanto instituição basilar da sociedade.

De todo modo, os princípios nos quais estão baseadas as relações de Noronha e Bibelot são pessoais tanto em *casa* quanto na *rua*, e talvez este seja um dos motivos que os leva à ruína. Quando Noronha deveria ter levado em conta as relações no nível da pessoa, isto é, na relação com a sua própria família, os conflitos relativos à sua condição social não permitiram que ele zelasse pelos seus, incitando suas filhas à prostituição e, conseqüentemente, perdendo qualquer poder que ainda pudesse ter na condição de patriarca, condição esta que tenta sustentar até o momento em que ouve de Arlete a palavra “contínuo”; pode-se dizer que o objetivo desse patriarca degradado (e quase todos na obra de Nelson Rodrigues o são) é livrar-se do rebaixamento social, apelando até para o sacrifício dos familiares. Na cena em que Noronha diz ao Dr. Portela que está em sua terra e não é mais contínuo, o processo é semelhante ao da expressão “você sabe com quem está falando”, pois ele ressalta ao interlocutor que não pode mais ser visto como um subalterno, mesmo que seja apenas em sua casa, e que, portanto, o outro lhe deve respeito. Depreende-se dessa passagem que Noronha reconhece o mecanismo relacional que rege a sociedade – e de certo modo todas as suas ações estão arraigadas nisso – mas não encontra uma maneira de passar daquele que depende das relações para aquele que delas desfruta ou que as utiliza para manter um *status*, na via de mão dupla do favor já ressaltada por Roberto Schwarz no célebre estudo “As ideias fora do lugar”³⁷. Dessa forma, o agora patrão no bordel de filhas, aliás, cafetão como Bibelot, ao negar-se como indivíduo também não consegue se afirmar como pessoa, ou em outros termos, na medida em que se afasta de “contínuo”, se degenera como patriarca.

Sob este mesmo aspecto, Bibelot transita de modo interessante entre a *casa* e a *rua* para análise aqui desenvolvida. Como vimos na cena citada anteriormente, na qual ele tenta através das relações encontrar uma solução para o seu problema na Polícia do Exército e como consequência vê suas expectativas frustradas quanto à posição de Noronha na Câmara, percebe-se que o comportamento inerente à rua não apaga de maneira nenhuma o seu comprometimento com a casa. Dizendo de maneira mais clara, o mesmo homem que explora a namorada e amante sexualmente com a finalidade de obter lucros é o marido que cuida da esposa com câncer, e que faz questão de manter a imagem de um bom cônjuge. Assim sendo, há uma distinção clara entre o público e o privado na medida em que a personagem naturalmente troca do ambiente da casa para o da rua sem que isso provoque qualquer tipo de crise – o

³⁷ Schwarz, 2000, pp. 9-33.

caso de Noronha, por exemplo, que reconhece estas duas instâncias, mas não elabora um comportamento para cada uma delas.

Se Noronha cometeu sua falha trágica ao prostituir as filhas mais velhas em detrimento do casamento da caçula (ou da moral da família, o que torna sua atitude já de início contraditória); Bibelot prostitui a amante para poder casar-se com uma mulher capaz de se tornar uma esposa. A maestria na composição da peça aproxima ambas as personagens em aspectos não muito nítidos num primeiro momento: Silene é a origem da destruição, em todos os sentidos, de ambos, visto que Bibelot pretere Aurora como esposa, e é ela quem avisa Noronha de que Bibelot é o “homem que chora por um olho só” – na revelação dos espíritos do primo Alípio e do Dr. Barbosa Coutinho, aquele que corrompe as virgens da família; a prostituição é imposta por duas vezes a Aurora, cuja vingança se consuma na morte de ambos, apesar do amor que sente por Bibelot. Os dois hierarquizam as mulheres com quem se relacionam, atitude que sob o ponto de vista da *pessoa* seria natural, mas que na peça cobra um preço alto. Esse é um aspecto importante a ser ressaltado: conforme surge um movimento individualista (no sentido referido por Roberto DaMatta), há a imposição característica da coletividade, da hierarquia, que abafa esse ímpeto do indivíduo. Partindo da relação de Noronha, Bibelot, Aurora e Silene conclui-se que as irmãs agem a partir de uma concepção em que prevalece o *indivíduo*, isto é, ambas buscam um relacionamento em que o amor ou a paixão estejam em sua origem; do outro lado, os dois homens parecem pressupor o personalismo em suas ações, uma vez que prostituir as mulheres com quem se relacionam aparece no horizonte de possibilidades como a única plausível para que se mantenham numa posição confortável, em um caso, a de proprietário explorador do corpo da amante, e no outro, na de dono de bordel, também proprietário de uma espécie de comércio.

Se por duas vezes Aurora é impelida à prostituição, com relação a Silene há uma única diferença: depois de ter sido prostituída pelo pai, que a oferece a Seu Saul, ela ainda tem a opção de se salvar através do amor. Mesmo antes de optar pelo casamento, fora ela quem decidira engravidar de Bibelot (“Ele não queria, porque eu sou menor e fui eu que insisti e quis ter o filho” [RODRIGUES, 1993, p.869]), numa atitude que renega o matrimônio e a virgindade em detrimento de um relacionamento baseado no amor. Fica sugerido que, após a morte da “caveirinha”, a esposa de Bibelot, ele se casará com Silene. Não se pode dizer que há uma

reciprocidade de sentimentos entre eles porque assim como ele necessita de Aurora na zona, ele também precisa de uma esposa em casa. Contudo, parece haver entre Bibelot e Silene uma realização até então inexistente na obra, qual seja, a consumação de uma relação cuja origem é o interesse individual. Pois é justamente o fracasso desse amor que deixa claro que a supremacia da coletividade vigora, tornando-se uma impossibilidade concreta dela se desvencilhar. Pode-se entender a partir de então que – apesar da estrutura de confinamento de *Os sete gatinhos* a qual por vezes apela para um tipo de drama próximo ao folhetim – a visão de Nelson Rodrigues sobre a realidade brasileira não é apenas a de um sujeito cuja obsessão pelos temas relacionados ao sexo predominam, mas uma visão que põe em conflito alguns alicerces da sociedade, a saber, o forte ímpeto relacional a que estamos subjugados. Não é por acaso que o confinamento estruturalmente representado na peça não é cindido por essa dialética entre *pessoa e indivíduo*, já que ao ser eliminada qualquer chance do indivíduo sobreviver na coletividade, aqui e em grande parte da obra do autor de *Anjo Negro*, se estabelece outra dialética entre forma e conteúdo em que o movimento daquela tem uma proximidade com o significado deste.

Nesse sentido, cabe a pergunta: será que Nelson Rodrigues não estava mesmo consciente de suas escolhas ao optar por uma estética há muito condenada por ser o lazer de uma burguesia – que no Brasil desconsiderava sua própria história – interessada em desfrutar da arte que mais se aproximasse de um ideal estrangeiro, aqui o drama burguês, tão atacado pelos movimentos teatrais que começavam a se organizar? Parece-me que em *Álbum de família* os pressupostos do drama são atacados com mais veemência, de modo que a estrutura da peça seja mais clara para o leitor/espectador, isto é, o autor utiliza recursos que provocam o estranhamento – algo externo ao drama – e que dão espaço para reflexão como, por exemplo, a menina em trabalho de parto cujos gritos de dor invadem a cena a todo instante ou até mesmo nas falas do Speaker, espécie de intromissão épica que provoca o riso pelo descabimento da descrição que faz dos retratos. Já em *Os sete gatinhos*, e é bom lembrar que a peça foi encenada pela primeira vez em 1958, uma estrutura dramática, nos termos referidos no primeiro capítulo dessa dissertação, é muito mais clara e, por isso mesmo, menos perceptível sem um olhar prevenido, visto que o drama pressupõe a participação do leitor/espectador concomitantemente à ação do palco. Todavia, dizer que Nelson Rodrigues investe numa forma já cristalizada e de certa maneira esgotada não significa afirmar que o autor aceita os princípios formais do

drama sem a necessária ressignificação de seus elementos estruturais. Por isso, Nelson Rodrigues não é apenas um autor em cuja obra se pode ler a “realidade carioca”; antes disso, trata-se de um escritor comprometido com o gênero, pois desde *Vestido de Noiva* a reflexão sobre os limites do drama (e a polêmica levantada por Iná Camargo Costa dá conta da preocupação de Nelson com a exploração formal) está presente em suas obras; e pode-se dizer também que ele é um escritor comprometido com a realidade visto que analisa a fundo questões que permeiam a vida pública. É verdade que o autor se exime desse debate em público, pelo menos no que diz respeito às suas premissas estéticas. De todo modo, como vimos no primeiro capítulo, a referência ao teatro é constante em suas crônicas.

Além disso, o cunho moralista no qual o autor muitas vezes investe com intensidade diminui esse caráter de representação da realidade, mesmo que através de recursos em alguns momentos distantes do realismo. Sábato Magaldi aponta as possíveis conseqüências dessa característica rodriguiana:

O universo reduzido ao moralismo diminuiria o alcance desse teatro. Está fora de dúvida, contudo, que radicalismo ético exacerba o processo criativo e aguça as intuições e as sondagens nas criaturas retratadas. A recusa da hipocrisia permite ao dramaturgo penetrar fundo na miséria humana. Tem-se vontade de concluir, por isso, que Nelson se torna grande ficcionista, não obstante o moralismo. Ou, por outra, o grande ficcionista que ele é rompe com as comportas redutoras do moralismo, para oferecer uma imagem rica e reveladora da realidade. (MAGALDI, 1993, p.84)

Não obstante a opinião de que o teatro de Nelson Rodrigues tenha sua marca mais forte na representação da “miséria humana”, já comentada no capítulo anterior, Magaldi nota que a “imagem rica e reveladora da realidade” sobressai em meio a essa constante que é o moralismo. Este é um ponto importante de ser ressaltado porque a recepção da obra rodriguiana passa muito por esse aspecto, ou seja, na medida em que ele incorpora cada vez mais a personagem criada nas suas crônicas – o “reacionário” é talvez a mais significativa nesse sentido – parece haver uma associação dessas personagens com a recepção de suas peças. Dito de outra maneira, tanto o rótulo de tarado, quanto o de reacionário de certo modo determinam a leitura de sua obra³⁸.

³⁸ Um estudo importante a ser feito é sobre a recepção das peças de Nelson levando em conta a agitação política das décadas de 1950 e 1960. A imagem pública que ele mesmo assumiu para si é bastante distinta da posição que ocupa enquanto dramaturgo. Além disso, após o golpe militar de 1964, ao qual o autor muitas vezes demonstrou simpatia, inclusive ao governo de Médici, a politização da arte e especialmente do teatro é determinante na maneira como a sua dramaturgia é recebida. Se a posição pró-regime assumida por Nelson acaba excluindo sua obra até mesmo da historiografia de

O moralismo de Nelson Rodrigues encontra sua realização no tema do amor, comumente a salvação para as personagens diante de seus dilemas. Em *Os sete gatinhos*, esse tema é central na medida em que o conflito passa pela negação da possibilidade de amar imposta por Noronha às filhas e à esposa, e por Bibelot à Aurora. O desfecho trágico é consequência direta da imposição mercantil do corpo em detrimento da livre escolha que, pelos exemplos de Silene e Aurora, levariam à paixão, ao amor. Ou seja, numa sociedade em que ainda predominam valores patriarcais, os indivíduos ao não se submeterem às regras impostas pela família, cujo representante máximo é o patriarca, e postularem uma conduta fora dessa coletividade, vêm-se diante de uma situação em que suas escolhas necessariamente originarão conflitos. Assim, o papel do tema do amor na economia da obra é essencial não somente para essa característica moralizadora que se ressaltou – e aqui discordo de Sábato Magaldi –, mas também na medida em que explicita a dissensão entre o indivíduo e a coletividade, que em *Os sete gatinhos* pode ser lida numa retomada de um modelo patriarcal já em clara extinção. Sábato Magaldi ressalta a importância do amor nessa peça nos seguintes termos:

Para o dramaturgo, a única salvação possível do homem está no amor, sentimento que absolve o exílio terrestre. Quase no desfecho, quando Aurora tem certeza de que ela e Silene almejam Bibelot, homem “vestido de virgem” (ele usava terno branco todo o tempo), sente que ainda poderia poupá-lo, se recebesse uma confissão de amor. Bibelot deixa claro, contudo, sem saber que as duas são irmãs, que se casaria, ao ficar viúvo, com o “broto”, enquanto Aurora seria a “mulher da zona”. A ironia trágica, guardando aí secreta reminiscência de *Édipo-Rei*, identifica em Bibelot, que Aurora desejaria utilizar como assassino do sedutor de Silene, esse mesmo sedutor que será assassinado. A ausência de amor, simbolizada na queda da última virgem [...] levaria à punição mais grave para a família, que é a transformação da casa num “bordel de filhas”. (MAGALDI, 1993, p.85)

Cabe acrescentar que a “transformação da casa num ‘bordel de filhas’” além de ser uma das consequências da falta de amor que acaba imperando na família, é também a consequência da busca por uma condição social distinta. Aliás, condição esta que Noronha alcança quando institui o “bordel”. Como notou Magaldi, o jogo dramático leva à ironia trágica em que Bibelot é, digamos, o corruptor do destino da família porque desvirgina Silene, e a solução para a crise moral instaurada no seio familiar. Isso porque ele carrega a capacidade de amar, que as filhas não conseguem exercer (Aurora deve se restringir à posição de prostituta) e que no matrimônio de alguns críticos, é necessário, por outro lado, despolarizar sua obra, no sentido reducionista a que ainda é submetida. A respeito da produção teatral durante o período militar, Marcelo Ridenti recompõe em detalhes o surgimento dos diversos grupos naquele período (RIDENTI, 2000, pp.103-113).

Noronha e Aracy passa longe – nesse sentido, os desenhos obscenos na parede do banheiro, numa referência clara à psicanálise, representam a frustração da vida sexual dela. Inclusive na cena final, Aracy diz a Noronha: “não me chama de Gorda, não quero que me chamem de Gorda!” (RODRIGUES, 1993, p.877), ou seja, um gesto contra o rebaixamento de sua auto-estima. Ao mesmo tempo, Bibelot é o único que pode salvar a família da degradação, já que está nele a única possibilidade de casamento, que acaba frustrada devido às coincidências comentadas por Magaldi.

Enfim, em *Os sete gatinhos*, mesmo o moralismo tão caro a Nelson Rodrigues não é gratuito, pois é através dele que as contradições de Noronha, o personagem com maior responsabilidade na progressão da peça, surgem como força motriz na ação. Sob uma perspectiva das relações, o moralismo também é contraditório porque pretende resguardar o ambiente doméstico – o comportamento das filhas é veementemente criticado por Noronha ainda no primeiro ato – enquanto na rua, no trabalho, é ele próprio quem trata de desmoralizá-lo oferecendo as filhas a deputados. Se perguntássemos qual é o conflito de Noronha e pudéssemos dar uma resposta trivial, diríamos que ele luta para salvar a família de uma degradação iminente que ele mesmo provocou, e que está diretamente relacionada à sua condição de classe. Se se considera que o papel do patriarca é zelar pela família e por sua honra – segundo a tradição patriarcalista vigente no Brasil –, Noronha não pode fazê-lo porque para tanto ele necessitaria de uma superioridade atribuída ao chefe que devido ao seu emprego de contínuo ele não pode sustentar. Ser patriarca torna-se incompatível com ser contínuo, não obstante a régua de suas relações seja a do patriarcalismo. Essa é uma das perspectivas que a peça revela a respeito da sociedade. Na medida em que se esclarecem os mecanismos através dos quais as pessoas se relacionam, tem-se a medida do quanto as relações históricas permeiam a vida cotidiana, principalmente no que diz respeito às relações hierárquicas. Em *Anjo negro*, a condição de Ismael deve ser entendida como herdeira de uma série de preconceitos historicamente determinados. Não é por acaso que ele, para minimizar os efeitos da discriminação de cor, presente dentro do seu próprio lar, procura fazer tudo aquilo que é socialmente reconhecido como aristocrático, isto é, ingressar na carreira médica, casar-se com mulher branca, renegar traços culturais referentes aos negros ou às classes dependentes. Logo, Noronha não é menos degradado do que os demais patriarcas representados nas peças míticas. Sua especificidade talvez esteja no fato de não dominar as rédeas das relações, o que Ismael, Misael e Jonas conseguem fazer.

Apesar da condição de subempregado e compondo a parte desfavorecida da sociedade, “seu” Noronha partilha da mesma tradição dos demais.

De certa forma, é por isso que se pode afirmar que na obra de 1958 Nelson não abandona por completo o teatro desagradável, cuja proposta era provocar o asco na platéia através de sua identificação com o conflito das personagens; acontece que não só *Os sete gatinhos* como também boa parte de suas outras peças vale-se dessa estrutura estética. Entretanto, é essencial ressaltar que essas obras não chocam – ou pelo menos tentam – apenas mediante a utilização do grotesco, do baixo³⁹, mas principalmente porque no cerne dos conflitos trágicos há a referência, mesmo que silenciosa, da estrutura social brasileira. Este ponto é importante porque a representação da realidade na obra de Nelson Rodrigues é complexa e varia conforme o gênero – sabe-se que nos contos e crônicas a realidade carioca é um dos componentes centrais – e também conforme o período de composição. Assim, nas peças míticas classificadas como tais, o autor está mais próximo de uma concepção dramática de vanguarda, enquanto que nos anos seguintes, a partir de *A falecida*, o autor beira o realismo, mas ainda conserva elementos característicos das peças míticas, só que agora um pouco mais diluídos no corpo das obras.

Então, neste capítulo argumentei que *Os sete gatinhos* quando lido em perspectiva com *Álbum de família* revela em sua estrutura uma semelhança muito grande com esta peça devido a um mesmo tema posto em cena: a família patriarcal brasileira. Parece claro que Nelson Rodrigues investe nas semelhanças: a primeira cena funciona como uma espécie de prólogo para a seqüência da ação, a degradação do patriarca é decisiva no futuro de esposa e filhos, mantém-se a concentração da ação no ambiente doméstico – que tem uma importância para além de ser apenas cenário –, a relação com o universo público é notadamente marcada por um fator histórico peculiarmente brasileiro.

Resta ainda comentar a leitura de Jessé Souza sobre o argumento de Roberto DaMatta referido anteriormente. Souza analisa a tese de DaMatta problematizando as dialéticas indivíduo e pessoa, casa e rua. Para ele, esses elementos não se distinguem de maneira tão clara, tanto em termos práticos, quanto teóricos.

³⁹ Lins comenta, por exemplo, que “em sua ânsia de transcrever uma realidade [...], Nelson Rodrigues não hesita diante de nenhum obstáculo: recorre ao melodrama, se necessário, choca, usa o deboche, a vulgaridade, o naturalismo mais banal” (LINS, 1979, p.163).

Desse modo, os poderes impessoais que criam o “indivíduo” não limitam sua extraordinária eficácia ao mundo da rua. Eles entram dentro da casa de cada um de nós e nos dizem, em grande medida, como devemos agir, o que devemos desejar e como devemos sentir. Ao contrário do que supõe a dualidade damattiana, os poderes impessoais (que criam o “indivíduo”) do mercado e do Estado não são instituições que exercem seus efeitos em áreas circunscritas e depois se ausentam nos contatos face a face da vida cotidiana. Eles jamais se ausentam e na verdade penetram até nos mais recônditos esconderijos da consciência de cada um de nós. A dualidade damattiana pressupõe a perda da eficácia específica das instituições que criam o mundo moderno. O vínculo fundamental entre eficácia institucional e predisposição valorativa individual não é levado em conta no raciocínio damattiano. Os valores são percebidos como tendo existência independente da vida institucional. (SOUZA, 2000, p.195)

Segundo Souza (2000), há no argumento de DaMatta um equívoco, qual seja, ao instituir as dualidades “pessoa”/“indivíduo” e “casa”/ “rua”, ele aborda de maneira subjetivista o problema levantado. Assim, há um “curto-circuito ideológico” (SOUZA, 2000, p.196) que diz respeito ao fato de que o conceito de cidadania depende do espaço social tomado como referência. Para Souza, a ideia de que em “casa” o cidadão garante os seus direitos não é uma exclusividade, uma particularidade, da sociedade brasileira. Trata-se de uma característica da sociedade moderna. A lacuna na argumentação de Roberto DaMatta seria, pois, particularizar um comportamento geral – como uma idiosincrasia brasileira –, presente em sociedades desenvolvidas como a estadunidense e a alemã, como, por exemplo, certa tendência à corrupção e ao estabelecimento das relações de favores (SOUZA, 2000).

Uma das razões dessa “brasilianização” de características tão marcantes do mundo contemporâneo tem a ver com a não-explicação e a não-reflexividade dos pressupostos teóricos que informam a teoria damattiana. A tentativa mais recente de DaMatta de revelar a posição do elemento intermediário e de “pensar o Brasil com base no número três”, e não mais em uma “razão dualista”, não resolve a questão essencial, mas apenas a desloca. A questão essencial seria a explicação da lógica social subjacente que possa tornar os fenômenos observáveis “determinados”, ou seja, compreensíveis a partir de regras e normas sociais globais. É isso que DaMatta diz pretender e essa pretensão em si já é elogiável. Mas DaMatta substitui, sempre que lhe convém, a busca por essas regras últimas por evidências empíricas. Isso fica claro na “institucionalização do intermediário” e do número três. (SOUZA, 2000, pp.203-204)

Não deixa de ser significativo, porém, que a arguição de Souza revele o movimento presente em *Os sete gatinhos*, qual seja, a interferência dos comportamentos relacionados ora à casa, ora à rua na vida dos indivíduos. Noronha torna-se um contínuo dentro de casa justamente porque os direitos de que não desfruta na rua, no seu trabalho, também lhe são negados em casa. Portanto, apesar de a dialética damattiana poder ser compreendida como parte da estrutura formal de *Os sete gatinhos*, a peça de Nelson Rodrigues parece avançar e representar de modo

mais complexo uma particularidade da contemporaneidade, conforme comenta Souza.

Para finalizar, termino este capítulo com as palavras de Paulo Mendes Campos, que percebeu em *Os sete gatinhos* uma das maiores peças do teatro brasileiro:

Seguramente, esta peça tem para mim um significado diferente do que ele [Nelson] quis dar. Isso nada prova a favor das idéias dele, nem a favor das minhas. Mas pode insinuar a validade artística de sua criação. Corro o risco de desfazer as nuances de nossas divergências, a torná-las um pouco simplórias, poderia dizer que o autor de *Os sete gatinhos* pensa em termos de natureza humana, que eu penso em termos de sociedade humana. O importante, para o ponto de vista artístico e também para você e para mim, é que a pintura de Nelson Rodrigues esteja certa, poeticamente certa (o quanto mais poético, mais verdadeiro – de Novalis), a fim de fornecer a você e a mim estímulos ou provocações mentais que nos livrem do convencionalismo e da mentira (CAMPOS, 1993, p.153)

Considerações finais

Nem antes nem depois nossos antagonismos estiveram tão perto de uma conciliação: o local e o cosmopolita, o sertão e o litoral, o folclore e a vanguarda, o popular e o erudito pareciam próximos de encontrar seu ponto de solução. A obra de Guimarães Rosa realizou essa proeza, da qual Brasília seria a síntese histórica, a materialização de uma sociedade nacional integrada. (SILVA, 2004, p.15)

Ao longo desta dissertação, tentei argumentar que o teatro de Nelson Rodrigues, quando visto a partir de duas das suas dezessete peças, mostra-se decisivo para a vida literária brasileira. Dentre os principais fatores que justificam essa afirmação, podemos destacar a relação próxima com o teatro moderno ocidental sem, entretanto, distanciar-se dos dilemas históricos e formais que surgem como contingências do processo criativo. Aliás, é aí que Nelson se revela um grande autor. Onde numa leitura desatenta parece haver somente obsessões temáticas relacionadas ao incesto e aos conflitos familiares, o teatro rodriguiano mostra-se carregado de referências que ultrapassam os limites dos conflitos pessoais e psicológicos. As antinomias internas de suas peças – para usar um termo referido por Peter Szondi – possibilitam uma leitura que explore a relação entre a estrutura das peças e de questões de ordem sócio-históricas. Ou seja, mesmo que peças como *Álbum de família* e *Anjo negro* não tragam essas referências textualmente, visto serem representantes de um teatro cujo projeto estético era atingir o espectador primeiramente naquilo que mais o desestabilizasse para que depois ele se desse conta das causas disso (o que aliás parece não ter ocorrido, para prejuízo claro do autor), elementos como a constituição das famílias protagonistas, a relação entre as personagens, sejam elas familiares ou não, e até mesmo a constituição psicológica dessas personagens são intermediados por aspectos patriarcais presentes nas relações intersubjetivas ainda que veladamente.

Por outro lado, quando se imagina que Nelson Rodrigues tenha abandonado os conflitos oriundos do legado patriarcal constituinte de boa parte da sociedade brasileira, como na outra peça analisada nesta dissertação, *Os sete gatinhos*, e investido definitivamente em temas relacionados ao universo urbano carioca, mais

uma vez a sombra do passado pesa sobre as relações interpessoais. O protagonista da ação, Noronha, transita entre duas realidades bastante distintas porém complementares: a Câmara dos Deputados, onde serve cafezinho no seu emprego de contínuo; e a sua casa, em que tenta manter a postura do “pai de família” não obstante oferecer suas filhas, em nome de um casamento que salve a honra familiar, aos deputados. A ambientação urbana com foco na classe média carioca não exclui questões de profundidade histórica nas peças de Nelson.

A obra de Nelson Rodrigues se torna tanto mais definitiva quanto mais se esclarecem algumas de suas mediações. Ao levarmos em conta o contexto de produção de suas peças, encontramos detalhes que numa leitura panorâmica passam despercebidos. Em primeiro lugar, a inovação formal do drama rodriguiano dos anos de 1940 revela um autor atento ao teatro moderno europeu e consciente do atraso estético dessa arte em terras brasileiras. Se o que havia de mais surpreendente ainda eram as comédias de costumes além de algumas poucas tentativas de ultrapassá-la (vale lembrar que Qorpo Santo ainda não era conhecido e que Oswald de Andrade não teve suas peças encenadas antes da década de 1960), os anos seguintes irão introduzir nos palcos brasileiros alguns dos maiores dramaturgos da literatura ocidental. É possível que nesse processo Nelson tenha encontrado uma referência dialógica, desenvolvendo algumas características que seriam marcantes nas suas peças míticas. Décio de Almeida Prado comenta a inserção do teatro estrangeiro no Brasil nesse período, associada diretamente ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC):

Como repertório, para equilibrar receita e despesa, clássicos universais, antigos ou modernos, alternavam-se com pelas de apelo popular, em geral comédias americanas ou francesas. Todos os originais, no entanto, bons ou maus, mereciam o mesmo tratamento cênico esmerado, tentando-se recuperar através do espetáculo o que porventura se perdera na qualidade literária. O Brasil saía assim do seu casulo, atualizava-se e internacionalizava-se, travando conhecimento com autores tão diversos quanto Sócrates e Willian Saroyan, Oscar Wilde e Schiller, Gorki e Noel Coward, Arthur Miller e Pirandello, Goldoni e Strindberg, Ben Jonson e Anouilh. (PRADO, 1995, pp.544-545)

Dentre esse dramaturgos modernos que começaram a ser apresentados nesse período, talvez o que tenha tido maior ascendência sobre Nelson Rodrigues, com se viu, tenha sido mesmo Eugene O'Neill. Prado comenta também o impacto que essa nova estética produziu ao entrar em contato com nosso público até então pouco acostumado aos recursos dramáticos então disponíveis:

Ao apresentar peças estrangeiras entrávamos na posse de um patrimônio a que também tínhamos direito – e nem foi outro o processo pelo qual manifestações literárias de tão fortes raízes nacionais como o romantismo e o modernismo se aclimataram ao solo brasileiro. Diante de nossa inocência teatral, encenar um García Lorca ou um Sartre, um Bernard Shaw ou um Eugene O'Neill significou em certo momento uma aventura tão revolucionária quanto, logo após a Semana de Arte Moderna, escrever um poema livre, à maneira de Blaise Cendrars, ou pintar um quadro de inspiração cubista.(PRADO, 1995, p.548)

Após esse período de introdução do teatro moderno ocidental nos palcos Brasileiros, o próximo passo a ser dado é a nacionalização da dramaturgia produzida aqui. A década de 1950 representa esse momento em que autores como Ariano Suassuna, Gianfrancesco Guarnieri, Oduvaldo Vianna Filho, Dias Gomes, Augusto Boal, entre outros iniciam uma produção marcada pelo caráter nacional, seja nos temas propostos, seja no todo do processo criador, incluindo grupos e companhias teatrais cujos propósitos eram questionar certas estruturas sociais, principalmente no que tange à luta de classes (PRADO, 1995).

Uma breve passada nas datas de publicação de peças importantes para o período revela que entre 1955 e 1960 o teatro brasileiro passou a ser protagonista também no plano da criação. Isto é, segundo Prado (1995), *A moratória* (1955), *Auto da Compadecida* (1956), *Eles não usam black-tie* (1958), *Chapetuba Futebol Clube, Revolução na América do Sul* e *O pagador de promessas*, as três de 1960, inauguraram o teatro produzido para ser encenado em palcos nacionais. Não restam dúvidas de que todos os autores referidos entraram para o cânone dramático nacional seja pela criação literária ou pelo importante papel que cumpriram no que concerne à atualização das artes cênicas brasileiras, como é o caso de Augusto Boal, por exemplo. Marcelo Ridenti (2000) elabora uma cronologia das peças escritas e encenadas entre 1958 e 1984, ou seja, um momento decisivo de tensão política que traz consigo um período próspero das artes nacionais, e o ano de 1958 é marcado por essas duas peças que, segundo o argumento desenvolvido aqui, dão o que pensar.

Estamos diante, portanto, de um fato relevante tanto para a arte brasileira em sentido amplo e também para a crítica de teatro e a crítica literária. Trata-se da participação decisiva de Nelson Rodrigues não apenas no contexto dos primeiros anos do teatro moderno brasileiro (aliás, não aceito por críticos como Iná Camargo Costa e Gilda de Mello e Souza), a década de 1940, mas também para o debate a respeito da consolidação de obras cujos conteúdos tratavam de um dado real decisivo,

reflexões e questionamentos a respeito da história e dos rumos que país estava tomando. Nesse sentido, o desenvolvimento do teatro épico é realmente fundamental porque apresenta obras cujos dados formais se aproximam das reivindicações que em outros lugares já estavam plenamente configuradas e que aqui crescem e se expandem a partir do final dos anos de 1950.

Entretanto, o problema que se impõe tem na exclusão de Nelson Rodrigues do papel de protagonista desse debate o seu foco principal. Segundo o argumento de Iná Camargo Costa (1998), *Eles não usam black-tie* é uma peça decisiva, entre outros fatores, por expressar mediante uma forma dramática um assunto épico, a luta de classes e o surgimento de uma greve, aliás, justíssima. Essa seria uma espécie de tomada de consciência de que a forma do drama já não era mais capaz de dar conta dos temas mais importantes de então. Por outro lado, Nelson Rodrigues continuava ampliando – e cada vez mais – a estrutura dramática de suas obras, sem apelo significativo aos elementos épicos. Contudo, é importante lembrar que Nelson já havia, nas suas peças míticas, investido pesado em estruturas épicas, e consciente dos efeitos e objetivos a que visava atingir. Mesmo que ele não tenha feito propriamente *teatro épico*, o que argumentamos é que Nelson encontra um modo através do drama de representar, nas obras posteriores às peças míticas, entre outras questões, os dilemas históricos brasileiros, a saber, a natureza relacional de nossa sociedade, em que a lógica do favor impera tal qual fora esclarecida nos romances de Machado de Assis, por exemplo.

Isso nos leva a outro questionamento: como críticos teatrais e literários decisivos para a cultura brasileira tenham passado batido por esse dado a respeito da obra de Nelson? Ou mais, como puseram em primeiro plano a sua posição política em detrimento de sua obra, que, como se viu, se revela rica e definitiva para a dramaturgia nacional? Mesmo que quando Schwarz comenta a “malversação de recursos literários” dos quais Nelson lançava mão para criticar a esquerda brasileira ele esteja de fato com a razão, o drama rodriguiano não entra em questão. Da mesma forma, Iná Camargo Costa, uma professora e crítica literária muito importante para esse debate, exclui Nelson em seus três livros publicados, *A hora do teatro épico no Brasil* (1996), *Sinta o drama* (1998) e *Panorama do rio vermelho* (2001), todos com ótimas análises da produção dramática moderna. Ou seja, mesmo que essas obras abordem o desenvolvimento do teatro moderno seja no Brasil ou no exterior,

principalmente nos Estados Unidos, a produção de Nelson não entra em questão para pensar o teatro brasileiro, sendo ele incluído com um daqueles casos em que um autor nacional tenta adaptar uma forma estrangeira sem muita coerência. Há, por outro lado, diversos críticos que ressaltam a importância de Nelson Rodrigues para o teatro nacional, é óbvio. Mas o que parece uma constante quanto ao dramaturgo pernambucano está relacionado com o estudo da inserção do teatro moderno no Brasil. Com efeito, o teatro épico é uma das correntes mais importantes para as artes nos meados dos 1900. Todavia, à medida que ampliamos o olhar e passamos a compreender o teatro rodriguiano no mesmo panorama em que se encontram autores como Suassuna, Guarnieri, Boal, Dias Gomes, é possível interpretá-lo a partir de uma nova perspectiva, qual seja, a de que Nelson, com *Os sete gatinhos*, realiza um feito estético talvez inigualável, não abrindo mão de lidar com questões inerentes à sociedade e ao período pelo qual passávamos. É claro que o viés rodriguiano não é euforizante. Muito pelo contrário: enquanto os autores referidos acima vislumbram um futuro para as classes baixas, Nelson vê a degradação que as atinge. Degradação esta que também aponta para a formação histórica do país. Enquanto Zé do Burro, João Grilo ou Tião – um na morte, outro na redenção mística e o último no banimento – representam um caminho possível diferente da situação desfavorável das classes de que advêm, Seu Noronha, Arlete, Aurora, D. Aracy afundam na danação enquanto tentam salvar a honra da família. Silene resta como a última esperança, com um filho no ventre. O futuro que o espera, porém, parece não apontar para algum tipo de solução.

Nesse contexto, Nelson Rodrigues, conforme argumentamos, com *Os sete gatinhos* contribui significativamente para essa explosão artística do período. Isso significa dizer que Nelson é mais do que o autor de *Vestido de noiva* e das peças míticas. A perspectiva que *Os sete gatinhos* traz para esse debate em torno da arte e da vida política revela um autor bastante consciente quanto a esse contexto. Ou seja, antes de fazer coro àqueles que defendiam o regime militar, justamente o período em que deixa de produzir teatro, a obra de Nelson Rodrigues é decisiva também nesse panorama de mudanças das artes no Brasil. Havia ainda muito a ser dito por ele, sempre na contramão das unanimidades.

Se o quadro pintado pelos autores anteriormente referidos sugeria uma salvação para o povo brasileiro (ou pelo menos uma possibilidade de), as peças de

Nelson investem pesado na degradação que não escolhe classe social para fazer suas vítimas. No contexto do final dos anos 1950 e início dos 1960, em que obras como *O pagador de promessas* e *Eles não usam black-tie* representavam uma vitória popular sobre instituições cujos danos a operários e minorias culturais, Nelson acena com peças como *Os sete gatinhos*, por exemplo, cuja danação de todos, sem exceções, exclui completamente qualquer chance de salvação seja pela ascensão do povo, seja mediante a vitória pessoal diante das instituições sociais.

Um autor votado às paixões desvairadas e melodramáticas que raramente recorre ao tema do dinheiro, já se notou que Nelson pouco se importa com a maneira como as pessoas ganham a vida. A caracterização social em Nelson, que é muito forte, exacerba ou está subordinada a obsessões e taras (a citada demanda pela pureza impossível, entre outros fetichismos disponíveis).

Nem surpreende tanto que o autor das peças de danação em oposição às perspectivas salvacionistas progressistas venha a se tornar no algoz satírico das pretensões da esquerda depois 1964. A esquerda colecionava certezas e superioridades morais em relação ao obscurantismo vigente no pós-golpe; era, portanto, ainda mais vigorosamente salvacionista e contestadora, além de concentrar o público inteligente disponível. Nelson farejou aí a unanimidade a ser combatida, ou melhor, partiu para o combate ao consenso bem pensante e progressista. Defendia, não sem ironia e malícia, a liberdade, o indivíduo e o amor contra o socialismo, a coletividade e o sexo liberado, e para isso mobiliza doses fortes de nostalgia e sarcasmo. Assim, as concepções de teatro antagônicas, em que salvacionismo progressista e nacional-popular contrasta a danação cósmica rodrigueana, ganham dinâmica pública e jornalística no conflito entre as “esquerdas” e o reacionário cronista Nelson Rodrigues. (ARAÚJO, p.138, 2011)

Sob esse ponto de vista, pode-se dizer que o teatro de Nelson Rodrigues, de um lado, opõe-se a essa “unanimidade” nacional-popular e, de outro, aborda um aspecto não menos decisivo da realidade nacional, a saber, certa estrutura social baseada ainda no patriarcalismo e na característica relacional de nossa sociedade. Silva (2004), ao comentar o início da carreira de Chico Buarque, diz o seguinte a respeito do final da década de 1950:

A casa de Oscar e a música de Tom pertencem a um país cuja construção era visível. Mais do que isso, Oscar e Tom projetam e exprimem esse país tangível. Estamos falando de Brasília e da bossa nova, do final dos anos 50, com toda sua atmosfera de encantos, quando se vislumbrou a possibilidade de realização do que se pode chamar de utopia brasileira. Foi a época em que se viveu a ilusão de que a mesma chave que podia reparar as injustiças de uma herança histórica pesada serviria também para abrir as portas da modernidade. O presente então parecia capaz de redimir o passado e antecipar o futuro. (SILVA, 2004, p.15)

Ou seja, desse conjunto nitidamente euforizante, agregado ao surgimento de um teatro nacional com uma base forte, não constam as peças de Nelson. Além de sua

fase mítica, cujos elementos populares se faziam presentes sempre corroborando para a degradação final dos enredos (como o coro das senhoras descalças de *Anjo negro* ou o Avô de *Álbum*, por exemplo), as peças das “tragédias cariocas”, como *Os sete gatinhos*, investem justamente nessa herança histórica de que fala Fernando de Barros e Silva. Vimos que nesta obra de 1958, Nelson Rodrigues põe em cena um conflito cujas origens remete à perda de poder do patriarca perante a família e a sociedade, algo que destoava daquilo que vinha sendo proposto na arte do período e que agrega um dado estético significativo porque é capaz de dar vazão a questões distintas daquelas que eram propostas mediante o teatro épico.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Homero Vizeu. **Heróis do povo e criaturas condenadas**: a salvação nacional-desenvolvimentista em contraste com a danação cósmica e suburbana de Nelson Rodrigues. In: PAIVA, Aparecida; SOUZA, Renata Junqueira de; CORRÊA, Hércules Toledo. *Literatura e Ensino Médio*: acervos, gêneros, práticas. Campinas: Mercado de Letras 2011.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro, Ed.34, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Estudos)

_____. **“As flores do mal e o sublime”**. In: *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*; organização de Davi Arrigucci Jr. e Samuel Titan Jr.; tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRANCO, Carlos Castello. **Doroteia**. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

CANDIDO, Antonio. **The Brazilian Family**. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, Alexander (orgs.). *Brazil: Portrait of a Half Continent*. Nova York: The Dryden Press, 1951, pp.291-312.

_____. *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004.

_____. *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, Antonio et alli. *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

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

_____. *Sinta o drama*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

_____. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1989.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *A casa e a rua*. Rio de Janeiro, Guanabara Koogan, 1991.

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

FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Dominus, 1965. (Volume I: o legado da “raça branca”)

FISCHER, Luís Augusto. *Inteligência com dor – Nelson Rodrigues ensaísta*. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2009.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 2005.

_____. *Sobrados e Mucambos: decadência do patriarcado e desenvolvimento do urbano*. São Paulo: Global, 2006.

FRIAS FILHO, Otavio. *Seleção natural: ensaios de cultura e política*. São Paulo: Publifolha, 2009.

GARCIA LORCA, Federico. *La casa de Bernarda Alba*. Madrid : Cátedra, 1989.

GUIDARINI, Mário. *Nelson Rodrigues: flor de obsessão*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1990.

HEGEL, Friedrich. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1964.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **A peça que a vida prega**. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

NUNES, Luiz Arthur. *Nelson Rodrigues: um realismo processado*. In: RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo. Ed. Perspectiva S/A, 2001.

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

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

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A.; **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro em progresso*. São Paulo: Martins Editora, 1964.

_____. **Teatro: 1930-1980 (ensaio de interpretação)**. In: HOLANDA, Sérgio Buarque. (org.) *O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)*. vol. 4. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995. pp. 525-589.

_____. *Teatro em Progresso: crítica Teatral (1955-1964)*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

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

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

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

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

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

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Teatro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1977. (col. Debates).

ROUBINE, Jean-Jaques. *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. Paris : Dunod, 1990.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SILVA, Fernando Barros e. *Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha explica)

SOUZA, Jessé. *A modernização seletiva: uma reinterpretação do dilema brasileiro*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

SOUTO, Carla. *Nelson “Trágico” Rodrigues*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *Ensaio sobre o trágico*. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

_____. *Teoria do drama burguês*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1986.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.