

PETRA RAMALHO SOUTO

**RELIGIOSIDADE À BRASILEIRA NO DRAMA
DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho apresentado à Banca de Defesa do
Programa de Pós-Graduação em Letras –
PPGL – da Universidade Federal da Paraíba
como parte dos requisitos para a obtenção do
título de doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Wilma Martins de
Mendonça

Linha de Pesquisa: Memória e Produção
Cultural

João Pessoa – Paraíba

2015

[FICHA CATALOGRÁFICA]

SOUTO, Petra Ramalho. **Religiosidade à brasileira no drama de Nelson Rodrigues**. 114 folhas. Tese (Doutorado). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB, 2015.

PETRA RAMALHO SOUTO

**RELIGIOSIDADE À BRASILEIRA NO DRAMA
DE NELSON RODRIGUES**

Trabalho apresentado à Banca de Defesa do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL – da Universidade Federal da Paraíba como parte dos requisitos para a obtenção do título de doutora em Letras.

Aprovado em ____ / ____ /2015.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça (UFPB)

Orientadora

Profa. Dra. Suelma de Sousa Moraes (UFPB)
Examinadora

Profa. Dra. Zélia Monteiro Bora (UFPB)
Examinadora

Profa. Dra. Lucila Nogueira Rodrigues (UFPE)
Examinadora

Profa. Dra. Marinalva Freire da Silva (UEPB)
Examinadora

Ao meu pai e à minha mãe, que me ensinaram
o valor da sabedoria;

À minha amiga-irmã Patrícia Meira, que me
ensinou que fraternidade vai além das ligações
sanguíneas;

À minha eterna mestra e amiga, Neusy Diniz,
que me iniciou no mundo das letras.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Wilma Martins de Mendonça pela orientação calorosa e, principalmente, pela confiança que depositou em mim;

À minha família, pelo eterno e incondicional amor, aqui representada pelo meu sobrinho querido Guilherme Souto que me ajudou a perceber a necessidade de “apertar o passo” rumo à conclusão do doutorado;

Às amigas(os) que, direta ou indiretamente, contribuíram para que eu suportasse mais um desafio acadêmico, representadas(os) por Rodrigo Freire, Alessandra Macedo, que me deram um inestimável suporte emocional/burocrático em um momento extremamente delicado e decisivo do meu curso; Luciana Medeiros que revisou o produto final da minha pesquisa e Luciana Calado, minha eterna amiga-irmã-orientadora-confidente que mesmo distante continuou me orientando e confortando nos momentos mais difíceis;

À todas professoras e todos os professores que me acompanharam ao longo da minha jornada acadêmica, em especial às professoras Marinalva Freire, Lenilde Sá, Lucila Nogueira, Suelma Moraes e Zélia Bora, que tiveram uma participação direta e fundamental para sucesso dessa etapa da minha vida.

Nunca fomos catequizados. Vivemos através
de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo
nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará [...]
Se Deus é a consciência do Universo
Incriado, Guaraci é a mãe dos viventes. Jaci
é a mãe dos vegetais.

Oswald de Andrade

RESUMO

O trabalho, **Religiosidade à brasileira no drama de Nelson Rodrigues**, trata do estudo das representações da mestiçagem religiosa no drama de Nelson Rodrigues. Para tanto, elegemos como objetos de leitura os textos “Os sete gatinhos”, “A falecida” e “A serpente”, elaborados respectivamente nos anos de 1958, 1953 e 1978. Para o entendimento da temática escolhida, a do fenômeno da mestiçagem religiosa no Brasil, apoiamo-nos na visão antropológica de Hélène Clastres, estudiosa francesa das manifestações religiosas dos indígenas brasileiros, e na perspectiva de Darcy Ribeiro (1922-1997), antropólogo e romancista nacional. A esses estudos, aliamos a investigação de Eneida Leal sobre orixás no Brasil e os postulados do filósofo italiano Nicola Abbagnano. No que concerne à compreensão da obra de Nelson Rodrigues nos reportamos, notadamente, aos estudos procedidos por Sábato Magaldi, além das pesquisas de Décio de Almeida Prado e de João Roberto Faria. Quanto ao aparato teórico-metodológico, nos utilizamos da perspectiva de Georg Lukács, endossada no Brasil, por Antonio Candido e pelo estudioso da dramaturgia nacional, Décio de Almeida Prado. Nesses modos e compreensões, procuramos observar as particularidades rodriguianas nas configurações de nossas devoções.

Palavras-chave: Drama. Nelson Rodrigues - Escritor Brasileiro. Mestiçagem Religiosa.

ABSTRACT

The research, **Religiosity in the Brazilian drama of Nelson Rodrigues**, deals with the study of representations of religious miscegenation in Nelson Rodrigues' drama. Therefore, we choose as objects reading texts "The seven kittens", "The deceased" and "The serpent", respectively written in 1958, 1953 and 1978. To understand the chosen subject, the phenomenon of religious miscegenation in Brazil, we rely on anthropological view of Hélène Clastres, French scholar of religious manifestations of Brazilian Indians and in view of Darcy Ribeiro, a national anthropologist and novelist. To these studies, we combined the research of Eneida Leal on deities in Brazil and the philosophical postulates of the Italian philosopher, Nicola Abbagnano. Regarding the understanding of Nelson Rodrigues work we report, notably, the study proceeded by Sabato Magaldi, in addition to research Decio de Almeida Prado and Roberto Farias. As for the theoretical and methodological apparatus, used in the Georg Lukacs perspective, endorsed, in Brazil, Antonio Candido and the scholar of national drama, Decio de Almeida Prado. In these ways and understandings, we paid attention to the rodriguian's particularities the settings of our devotions.

Keywords: Drama. Nelson Rodrigues - Brazilian Writer. Religious Miscegenation.

RESUMEN

El trabajo, **Religiosidad en el drama brasileño de Nelson Rodrigues**, se ocupa del estudio de las representaciones del mestizaje religioso en el drama de Nelson Rodrigues. Para ello, elegimos como objetos de investigación los textos "Os sete gatinhos", "A falecida" y "A serpente", escritos, respectivamente, en los años 1958, 1953 y 1978. Para la comprensión del tema elegido, el fenómeno del mestizaje religioso en Brasil, nos basamos en la visión antropológica de Helene Clastres, estudiosa francesa de las manifestaciones religiosas de los indios brasileños, y en la perspectiva de Darcy Ribeiro (1922 a 1997), antropólogo y novelista nacional. A esos estudios, sumamos la investigación de Eneida Leal sobre deidades en Brasil y los postulados del filósofo italiano Nicola Abbagnano. Para la tarea de comprensión de la obra de Nelson Rodrigues nos referimos, en particular, a los estudios realizados por Sábato Magaldi, además de las investigaciones de Décio de Almeida Prado y de João Roberto Faria. En lo que concierne al aparato teórico-metodológico, utilizamos la perspectiva de Georg Lukács, ratificada en Brasil por Antonio Candido y por Décio de Almeida Prado, estudioso de la dramaturgia nacional. De este modo, buscamos observar las particularidades rodriguianas en las configuraciones de nuestras devociones.

Palabras clave: Drama. Nelson Rodrigues - escritor brasileño. Mestizaje religioso.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 NELSON RODRIGUES NO CENÁRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO.....	32
3 NELSON DE TODOS OS SANTOS: A MISTIÇAGEM RELIGIOSA NA DRAMATURGIA RODRIGUIANA	47
3.1 A VIOLÊNCIA SAGRADA EM “OS SETE GATINHOS”	47
3.2 CARTOMANCIA E ESPIRITISMO EM “A FALECIDA”	64
3.3 TRIANGULAÇÕES RELIGIOSA E AMOROSA EM “A SERPENTE”	86
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS.....	109

Amalgamando gente de todos os quadrantes da Terra, criaram-se aqui povos mestiços que guardam em seus rostos étnico-culturais heranças tomadas de todas as matrizes da humanidade.

Darcy Ribeiro

1 INTRODUÇÃO

Nós, brasileiros, nesse quadro, somos um povo [...] mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo.

Darcy Ribeiro

O trabalho acadêmico, **Religiosidade à brasileira no drama de Nelson Rodrigues**, tem como objetivo o estudo das representações de religiosidade, temática que se infiltra na obra rodriguiana, em particular nos dramas “A falecida” (1953), “Os sete gatinhos” (1958) e “A serpente” (1978), objetos de nossa leitura.

Nesse intuito, compreendemos religiosidade e religião como conceitos similares que buscaremos definir a partir tanto da perspectiva da Antropologia quanto da visão filosófica. No que tange à visão antropológica, nos apoiamos, mais precisamente, nas reflexões de Hélène Clastres (1934-1977), em sua elaboração acerca da religiosidade dos indígenas brasileiros, negada, num contínuo, pelos colonialistas lusitanos. Partindo da diversidade de crenças que reina no mundo, Clastres vê uma religião como uma variedade de crenças, expressa de variadas formas, caracterizando, ainda, a religiosidade indígena como *ateísta*, conforme pontua em seu livro, *Terra sem mal: o profetismo tupi-guarani*, publicado, no Brasil, em 1978:

Uma religião é um conjunto de crenças que podem exprimir-se de múltiplas maneiras: expressão verbal (mitos, rezas, etc.), expressão gestual (ritos, atitudes...), expressão material (templos, objetos de culto, representações figuradas das divindades) [...] Por isso é necessário mudar radicalmente de perspectiva: sugerimos que o que constitui a originalidade da religião tupi-guarani é que ela não se desenvolve no ‘elemento’ da *Teologia*, do saber dos deuses. (CLASTRES, 1978, p. 21-22; 30 – grifos da autora).

Em relação à perspectiva filosófica, nos valem, sobretudo, da definição procedida pelo filósofo italiano Nicola Abbagnano (1901-1990), expressa em seu *Dicionário de filosofia*, cuja tradução da primeira edição brasileira foi coordenada por Alfredo Bosi, em 1998. Para Abbagnano a religião, termo advindo da expressão latina *religio*, significa, essencialmente a convicção na segurança e garantia da salvação humana, através do sobrenatural sem que haja, necessariamente, uma divindade que a garanta ou que medeie essa salvação.

A garantia religiosa é sobrenatural, no sentido de situar-se além dos limites abarcados pelos poderes dos homens, de agir ou poder agir onde tais poderes são impotentes e de ter um modo misterioso e imperscrutável. A origem sobrenatural da garantia não implica necessariamente que ela seja oferecida por uma divindade e que, portanto, a relação com a divindade seja necessária à R. (ABBAGNANO, 2012, p. 997)

Depois de todas as leituras feitas verificamos que o conceito de religiosidade e religião que mais se aproxima do que concordamos está expresso num artigo de Marlon Xavier no qual o estudioso apresenta conceitos relacionados à religiosidade do ponto de vista da teoria psicanalítica desenvolvida por Carl Gustav Jung (1875-1961). Segundo Xavier o psicanalista suíço entende religiosidade e religião como expressões da mesma natureza, assim como se pode verificar no texto abaixo:

Jung, assim, encara a religião, ou religiosidade, como uma *atitude* do espírito humano, atitude que de acordo com o emprego original do termo *religio* poderia ser considerada como uma consideração e observação cuidadosas de fatores dinâmicos, concebidos como potências, que influenciam a consciência e portanto a experiência. (XAVIER, 2006, p. 184).

Redigida durante o período do Estado Novo e o da ditadura civil-militar de 1964, a obra de Nelson Rodrigues, seria alvo de constantes interdições, como confessa o autor, denunciando a censura discriminatória sofrida por si e por sua obra ao afirmar que depois de 1964 todos os presidentes o perseguiram e se sentiu discriminado pela censura ao ter oito de suas peças interditadas (MARTINS, 1981, p. 5).

Nelson Rodrigues foi um artista das letras versátil. Escreveu romances, folhetins, contos e crônicas, mas foi sua atuação como escritor de *literatura teatral*¹ que lhe rendeu as glórias de revolucionário. Inserindo-se numa tradição escritural, iniciada desde os literatos do Romantismo, a exemplo de José de Alencar (1829-1877)², que também foi jornalista, dramaturgo, e romancista, Nelson Rodrigues desfruta da liberdade e da intimidade dos

¹ Expressão usada por Maria Helena Pires Martins para definir o que entende por dramaturgia. Para Martins (1981), a principal característica da escritura dramática consiste na sua autonomia em relação à realidade social, na verdade um traço comum a toda produção ficcional, que a autora engrandece na dramaturgia: “A literatura teatral, também chamada de dramaturgia [...] se caracteriza por apresentar o mundo de forma autônoma” (MARTINS, 1981, p. 104).

² Enquanto José de Alencar inicia sua criação verbal através do romance, *Cinco minutos* (1856), e um ano depois escreve os dramas *O crédito*, *Verso e reverso* e *Demônio familiar*, todos em 1857; Nelson Rodrigues começa sua carreira de escritor com o drama, “A mulher sem pecado” (1939), vindo a escrever romances, a partir de *Meu destino é pecar* (1944), usando o pseudônimo Suzana Flag.

caminhos da arte verbal, em seus variados gêneros, em especial o da literatura romanesca e o da literatura teatral.

A conquista dessa liberdade formal é, inegavelmente, devedora às experiências artísticas românticas, acentuadas, posteriormente, pelos modernistas no Brasil, voltadas para a realidade local, para a coloquialidade popular, tanto no que se refere ao sistema linguístico, quanto ao código religioso. Importante para as letras brasileiras dessa época, como também para as atuais, a liberdade escritural seria ressaltada pelo próprio dramaturgo, quando começa a escrever folhetins e afirma que o prazer de escrevê-los advém da liberdade criadora que eles proporcionam. (MARTINS, 1981, p. 5).

Num caminho de tematização da *cor local* expressada pelo linguajar popular, projeto linguístico-literário inaugurado pelos escritores românticos e retomado, sobremaneira, pelos modernistas, Nelson Rodrigues percorreria a estrada já trilhada por José de Alencar, entre outros importantes escritores nacionais, a de criar literatura romanesca e teatral, como demonstram o nosso conjunto dramático-literário, a exemplo da obra de José de Alencar (1829-1877), de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) e, mais contemporaneamente, Oswald de Andrade (1890-1954), João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Chico Buarque de Hollanda (1944-), este último também compositor e cantor.

Desses modos escriturais diversos, o também jornalista Nelson Rodrigues deixaria, à arte nacional, uma extensa e variada obra.³ Entre o período que abarca os anos de 1939 a 1979, Rodrigues escreveria dezessete dramas, nove romances e, entre 1967 e 1979, redigiria várias crônicas, inclusive de caráter esportivo. Diante de tanta diversidade tivemos que escolher um foco para nosso trabalho investigativo. Optamos por três das dezessete peças teatrais conhecidas, a saber: “Os sete gatinhos”, “A falecida” e “A serpente”, classificadas pelo crítico e estudioso do teatro brasileiro Sábato Magaldi em sua obra *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações como tragédias cariocas*⁴, tipo de textos descritos por Magaldi da seguinte forma:

3 Além das obras de Nelson Rodrigues, já citadas, destacamos: *Escravos do amor* (romance/1945); “Álbum de família” (teatro/1946); “Vestido de Noiva” (teatro/1946); *Minha vida* (romance/1946); “Dorotéia” (teatro/1947); “Núpcias de fogo” (romance/1947 – pseudônimo Suzana Flag); “Anjo negro” (teatro/1948); *A mulher que amou demais* (romance/1949 – pseudônimo Mirna); “Valsa N. 6” (teatro/1951); *O homem proibido* (romance/1953); *A mentira* (romance/1953); “Senhora dos afogados” (teatro/1956); “Perdoa-me por me traíres” (teatro/1957); “Viúva, porém honesta” (teatro/1957); “O boca de ouro” (teatro/1959); “Beijo no asfalto” (teatro/ 1960); *Asfalto selvagem* (romance/1960); “Bonitinha, mas ordinária” (teatro/1961); “Toda nudez será castigada” (teatro/1966); *O casamento* (romance/1966); além das diversas crônicas que escreve até 1977.

4 Para Magaldi, “A tragédia carioca funde os valores arquétipos das peças míticas e os circunstanciais da realidade imediata do Rio de Janeiro”. (MAGALDI, 1995, p. 63).

A tragédia carioca representa a fusão do mítico e do psicológico da primeira fase, esculpindo a figura do homem completo, inseparável de sua prosaica materialidade. Reconhecer essa contingência não importa em cair no realismo e muito menos no naturalismo. [...] O rótulo de tragédia carioca é utilizado como denominador-comum de uma série de experiências feitas pelo autor, que ele próprio considerou tragédia de costumes, divina comédia ou obsessão. (MAGALDI, 1995, p. 198).

Essas experiências literárias, descritas por Magaldi (1992) estimularam Nelson Rodrigues a produzir um tipo de texto cujo diálogo entre a obra e o público é extremamente profícuo, como é o caso das obras escolhidas para análise, no presente trabalho investigativo. Em sua obra, resultante de sua pesquisa para a tese de livre docência, Magaldi teve como objetivo principal realizar um estudo abrangente – fundamentado em ciências como a linguística e a semiótica e em sua tendência de ecletismo no seu trabalho como jornalista – sobre a obra de Nelson Rodrigues a fim de perceber as relações internas e externas, da obra em si mesma e dela com o meio social em que foi com o objetivo de “estudar a inserção histórica desse teatro, ressaltando a novidade de suas colocações em face do repertório praticado no País” (MAGALDI, 1992, p.2).

Entre os anos de 1965 e 1966, foram organizados por Pompeu de Sousa e publicados em três volumes, os quinze textos rodriguianos produzidos até então. Esta publicação intitulada *Teatro quase completo*, que seguiu a ordem cronológica de exposição das peças ao público, foi a primeira tentativa do entendimento crítico sistematizado a respeito da obra do dramaturgo Nelson Rodrigues. Em meados da década de 1980, atendendo um pedido do dramaturgo, Magaldi organizou o teatro rodriguiano segundo outro critério, que não o cronológico. Ele propôs a divisão que até hoje existe (peças, psicológicas, míticas e tragédias cariocas) e Nelson Rodrigues aprovou a justificativa de Magaldi e o critério estabelecido para essa divisão, como ressalta o intérprete rodriguiano:

Na introdução ao 1º. Volume do “Teatro completo” procurei justificar a existência dos blocos, embora afirmasse que as peças contêm elementos de todos. A classificação nasceu da tônica maior dada a uma ou outra característica dos textos. É evidente, por exemplo, a hegemonia do fator psicológico em “A mulher sem pecado”, “Vestido de noiva” e “Valsa no. 6”, “Viúva, porém honesta”, embora pertença ao gênero da farsa irresponsável” (e a farsa, tradicionalmente, não valoriza a matéria psicológica), figura nesse grupo pelo impulso que a originou – o revide do dramaturgo aos críticos da nova geração que não o pouparam. (MAGALDI, 1992, p. 14).

Por fim, ele apresenta a proposta de divisão da produção dramática rodriguiana que, para ele, pode ser dividida de acordo com os três núcleos temáticos⁵: peças psicológicas, que incluem “A mulher sem pecado” (1941), “Vestido de noiva” (1943), Valsa nº 6 (1951), “Viúva, porém honesta” (1957) e “Anti-Nelson Rodrigues” (1973); As peças míticas, categoria na qual se encontram “Álbum de família” (1946), “Anjo negro” (1947), “Dorotéia” (1949), “Senhora dos afogados” (1947) e por fim, as tragédias cariocas, que para Magaldi são “A falecida” (1953), “Perdoa-me por me traíres” (1957), “Os sete gatinhos” (1958), “Boca de ouro” (1959), “O Beijo no asfalto” (1960), “Otto Lara Resende ou Bonitinha, mas ordinária” (1962), “Toda nudez será castigada” (1965) e “A serpente” (1978).

Segundo Magaldi, a classificação proposta como tragédias cariocas (criada por ele e usada por quase todos os estudiosos da obra de Nelson Rodrigues) é resultado do equilíbrio entre o prosaico e o mítico, e recebe grande influência da coluna “A vida como ela é...”, na qual, Nelson Rodrigues experimentava temas que seriam depois desenvolvidos nas peças:

Merece estudo especial o que devem as tragédias cariocas a “Vida como ela é...”, contos e crônicas publicadas pelo dramaturgo anos a fio, na “Última hora”, a partir de 1951. Nelson não escondia que gostava de ensaiar um tema nesse folhetim Diário, para aprofundá-lo depois no teatro. A narrativa testava a potencialidade dramática da história, retomada e desenvolvida na peça. A reação imediata do leitor já permitia avaliar a receptividade do público teatral. (MAGALDI, 1992, p. 57).

Dessa forma, o ensaísta justifica sua proposta e cria uma divisão, que apesar de não ser a única visão possível sobre a obra de Nelson Rodrigues, influencia a percepção sobre cada um de seus textos em particular e, ao, mesmo tempo, em conjunto e serve como referência para muitas das pesquisas posteriores sobre os textos rodriguianos.

Reconhecida pela crítica, pelos pensadores e poetas do Brasil, os chamados dramas *desagradáveis*,⁶ como os qualifica o próprio Nelson Rodrigues, seriam geralmente apreciadas pelos signos da positividade, ora numa comparação com a tradição brasileira, ora em comparação com a tradição portuguesa.

Para o poeta Manuel Bandeira (1886 -1968), que assinala o lirismo como um dos traços da obra de seu conterrâneo, o dramaturgo, de origem pernambucana, defende a ideia de

⁵ Magaldi explica em seu livro Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações que essa classificação foi elaborada a partir da sua percepção sobre a ênfase maior dada a uma ou outra característica de cada um dos textos e de acordo com o tipo de tratamento dado a cada um, no qual Nelson Rodrigues privilegiava certas nuances. Um exemplo dado é a predominância do fator psicológico em “A mulher sem pecado”, “Vestido de noiva” e “Valsa nº 6”.

⁶ O termo “desagradável” foi usado pelo próprio autor para descrever as peças que se seguiram a “Vestido de noiva”. Segundo ele, suas peças eram tão pestilentas que poderiam chegar a causar tifo e malária no público que as assistia. (MARTINS, 1981, p. 104).

que Nelson Rodrigues seria o maior poeta dramático de nossa literatura (BANDEIRA apud SOUSA, 1965).⁷

Nessa mesma compreensão, Gilberto Freyre (1900-1987) analisa a obra rodriguiana, em especial, “Vestido de noiva” (1946), considerada como a *obra-prima* da narrativa dramática brasileira, como nos informa Sousa (1965), ao citar a opinião do sociólogo pernambucano sobre a posição do dramaturgo em nossa literatura. Para Freyre, Nelson Rodrigues foi o primeiro autor dramático de importância no Brasil e “Vestido de noiva” a verdadeira obra-prima da dramaturgia brasileira (FREYRE, 1965).⁸

Nessa alusão ao caráter da obra de Nelson Rodrigues, iniciadora da moderna literatura teatral no Brasil, fato crítico assinalado de forma unânime em nossa crítica, Milaré, estudioso do teatro brasileiro, anota em seu texto, “Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro” que o escritor pernambucano, como o dramaturgo português Gil Vicente (1465-1536?), conseguiu encontrar uma eficaz ponte de ligação entre o mundo cotidiano – com suas tragédias e corrupções de toda ordem – e o universo mítico, enquanto afirma o parentesco entre obra de Nelson Rodrigues e a de Gil Vicente:

Nelson encontrou nos dramas domésticos e nos vícios sociais cotidianos a ponte para o universo mítico, entendeu-os no âmbito do pensamento arcaico e, dessa maneira, criou a mais densa e iluminada obra dramática em língua portuguesa desde Gil Vicente. (MILARÉ, 1994, p. 13).

Essa mesma visão aproxima Nelson Rodrigues do notável dramaturgo lusitano que viveu no século XVI e é reafirmada pelo crítico Francisco Carneiro da Cunha, que destaca o autor de “Vestido de noiva” como o criador do drama moderno no Brasil: “Nelson Rodrigues é reconhecidamente o fundador do moderno teatro brasileiro. Ao lado do renascentista Gil Vicente é o maior poeta dramático de língua portuguesa” (CUNHA, 2000, p. 16).

As aproximações entre a sua obra e as de tradição européia, sestro de boa parte da crítica local, seria ironizada por Nelson Rodrigues, após o sucesso de “Vestido de noiva”, como se verifica em seus comentários sobre o avizinhamento de sua obra a de Pirandello (1867-1936), dramaturgo, romancista e poeta siciliano. O dramaturgo pernambucano percebe o absurdo da comparação e comenta jocosamente que à época em que “Vestido de noiva” foi

⁷ Opinião revelada na Orelha do livro *Teatro quase completo* de Pompeu de Sousa.

⁸ A opinião de Gilberto Freyre se encontra na Orelha do livro supracitado de Pompeu de Sousa.

aos palcos qualquer dramaturgo que não fosse “um débil-mental” poderia ser comparado a Pirandello. (MARTINS, 1981, p. 4-5).

À maneira de Manuel Bandeira e de Gilberto Freyre (1900-1987), o poeta e jornalista Prudente de Moraes Neto (1895-1977) avalia a obra de Nelson Rodrigues. Estabelecendo uma aproximação entre o dramaturgo e outros artistas brasileiros, Moraes Neto enaltece “Vestido de noiva”, num elogio extensivo à obra rodriguiana. Desse modo, considera que a importância de “Vestido de noiva” se equipara à arte musical de Villa-Lobos (1887-1959), à arte plástica de Cândido Portinari (1903-1962) e ao projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer (1907-1912). Dessa comparação aproximativa de Moraes Neto, se deduz que a universalidade das produções dramáticas de Nelson Rodrigues é alcançada através da tematização das particularidades brasileiras, como se afere do inventário de Sousa:

Admirável *Vestido de noiva* representa, sem a menor dúvida, para o teatro brasileiro, como Villa-Lobos para a música, Portinari para a pintura, Niemeyer pra a arquitetura, o primeiro marco de uma realização de importância universal. (MORAIS NETO apud SOUSA, 1965).⁹

A escolha da obra de Nelson Rodrigues se deve, portanto, à importância de sua discursividade no acervo literário-dramático brasileiro, como também, de maneira mais geral, para o drama de língua portuguesa, segundo garante Sebastião Milaré (1945-2014), numa perspectiva comparativa da obra de Rodrigues e a dramática de Gil Vicente (1465-1536), fundador da dramaturgia portuguesa.

No que diz respeito ao recorte da temática, a religiosidade à brasileira, esta se justifica ante a significativa presença dos traços de devoção, de cunho popular e mestiço, que se encontram tematizada na obra de Nelson Rodrigues, posto que entranhados no imaginário social e ritualizados pelos setores populares de nossa sociedade, alcançando, por vezes, personagens importantes de nossa esfera social, a exemplo dos antropólogos Darcy Ribeiro (1922-1997) e dos irmãos Villas Bôas, seduzidos pela religiosidade indígena. Não se pode esquecer-se da igual sedução que as manifestações religiosas, de origem africana, exercem sobre nossa população, como demonstram os vários templos de candomblé existentes no Brasil.

Igualmente passíveis de transfigurações e de mestiçagem, os códigos religiosos africanos, no Brasil, assumem características outras como é o caso do próprio candomblé,

⁹ Opinião expressa na Orelha da obra *Teatro quase completo* de Pompeu de Sousa.

antes apenas uma dança, segundo se vê afirmado no dicionário bilingue, *Os orixás no Brasil* (1989), organizado e escrito por Eneida Leal e patrocinado pela Caixa Econômica Federal e pelo Ministério da Habitação e do Bem-Estar Social. Para Leal, devemos aos povos nagôs, ou iorubas, o perfil do candomblé, entre nós:

Desde o início da colonização, com a implantação das primeiras lavouras e os primeiros engenhos, ainda por volta do séc. XVI, os escravos bantos já eram conhecidos. Mais tarde, vieram escravos de origens diferentes, os daomeanos ou jejes e os nagôs, também chamados de iorubas. Parece que foram estes últimos que tiveram uma participação mais intensa no espírito da religiosidade e nos mitos e rituais que acabaram por servir de modelo ao candomblé no Brasil. Convém esclarecer aqui, que o termo candomblé surgiu entre nós como uma onomatopeia, porque esta palavra no original servia, apenas, para se referir à dança, passando mais tarde a significar a própria religião dos negros africanos. Em Cuba, por exemplo, ainda podemos encontrar a palavra ‘candomblé’ em seu sentido original, a dança (LEAL, 1989, p. 58).

Na verdade, a nossa literatura de fundação, o romantismo, determina a religiosidade e a moral européias como os caminhos religiosos e éticos a ser seguidos por nós, como explicita o Prefácio-Manifesto da obra *Suspiros poéticos e saudades* (1836), de Domingos Gonçalves de Magalhães (1811-1882), que introduz, oficialmente, essa modalidade literária entre nós, num tom marcado por um acentuado eurocentrismo religioso, como se deduz das palavras do Visconde de Araguaia:

O poeta sem religião, e sem moral, é como o veneno derramado na fonte, onde morrem quantos aí procuram aplacar a sede. Ora, nossa religião, nossa moral é aquela nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa, e a América: e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros [...] Tu vais ó Livro [...] Vai; nós te enviamos cheio de amor pela Pátria, de entusiasmo por tudo que é grande, e de esperança em Deus e no futuro. (MAGALHÃES apud CANDIDO; CASTELLO, 1988, p. 170-171).

A diretriz apontada por Magalhães começaria a ser esborrada no próprio período romântico. Aos poucos, a religiosidade européia vai perdendo sua *pureza* eurocêntrica, como destaca, entre outras características românticas, o crítico Candido, em seu livro *O romantismo no Brasil*, nos dando conta dos inícios do afastamento brasileiro, da sacralidade convencional

dos colonialistas portugueses e de seus seguidores brasileiros, trilhando o caminho da *cordialidade*¹⁰ brasileira:

É preciso destacar outro traço, cheio de consequências: o advento de uma religiosidade que se distancia da devoção convencional para apresentar-se como experiência afetiva, que confere certa nobreza espiritual e foi sendo considerada cada vez mais posição moderna, oposta ao paganismo ornamental da tradição. (CANDIDO, 2002, p. 17).

Além dessa rasura, nos textos e cânticos dos artistas brasileiros, o próprio Deus europeu, seria chamado por Castro Alves (1847-1871) de “Deus terrível”, numa afronta “que chega às raias do herético”, como já notara Gomes (1988, p. 70), observando que, no poema *Vozes d’África* (1880), “o católico Castro Alves questiona o próprio dogma da salvação cristã”, conforme reitera a autora, e como se pode conferir nos fragmentos, abaixo elencados:

/Deus! ó Deus! onde estás que não respondes!/ em que mundo, em qu’estrela tu t’escondes/ Embuçado nos céus?/ Há dois mil anos te mandei meu grito,/ Que embalde, desde então, corre o infinito.../ Onde estás, Senhor Deus?// [...] Não basta inda de dor, ó Deus terrível?!/ É pois teu peito eterno, inexaurível/ De vingança e rancor?// [...] Cristo! Embalde morreste sobre um monte.../ Teu sangue não lavou da minha fronte/ A mancha original./ Ainda hoje são, por fado adverso/ Meus filhos – alimária do universo,/ Eu – pasto universal!...//. (ALVES, 1972, p. 201-206).

Se, em Castro Alves o Deus do cristianismo é terrível, vingativo e rancoroso, indiferente aos rogos e sofrimentos dos humanos, em Tobias Barreto (1839-1889), abolicionista e da Escola do Recife como Castro Alves, o Deus europeu não seria mais bem configurado. Em seu poema *A escravidão* (1868), o Deus que civilizou a Europa “é um deus-erro, cúmplice do delito da escravidão, disparate divino que a juventude brasileira se propõe a corrigir”, como afirma Wilma Martins de Mendonça¹¹, acrescentando que, dessa maneira, “o

10Entendemos por cordialidade brasileira/homem, a perspectiva de Sérgio Buarque de Holanda: “Já se disse, numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o ‘homem cordial’. A lhanza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definitivo do caráter brasileiro, na medida em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, [...] Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico transbordante [...] Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência – e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: isto é a forma natural e viva que se converteu em fórmula [...] Não precisarei recorrer ao dicionário para lembrar que essa palavra – cordial –, em seu verdadeiro sentido, e não apenas no sentido etimológico [...] se relaciona a coração e exprime justamente [...] que o coração é sede dos sentimentos, e não apenas dos bons sentimentos, minha nova explicação, ao lembrar que a inimizade ‘bem pode ser tão cordial como a amizade, nisto que uma e outra nascem do coração’ [...] Poe fim quero frisar, ainda uma vez, que a própria *cordialidade* não me parece virtude definitiva e cabal que tenha de prevalecer independentemente das circunstâncias mutáveis de nossa existência” (HOLANDA, 1988, p. 106-107; 144-145 – grifos do autor).

11 Enunciados retirados da apostila, Literatura II: o romantismo, elaborada pela Profa. Wilma Martins de Mendonça.

eu lírico em Tobias Barreto inverte os papéis entre a criatura e o seu criador, enquanto põe em xeque a sabedoria e a justiça demiúrgicas”, como bem explicitam os versos a seguir:

Se Deus é quem deixa o mundo/Sob o peso que o oprime,/Se ele consente esse crime,/ Que se chama a escravidão,/ Para fazer homens livres,/Para arrancá-los do abismo,/ Existe um patriotismo/ Maior que a religião./ Se não lhe importa o escravo/ Que a seus pés queixas deponha,/ Cobrindo assim de vergonha/ A face dos anjos seus,/ Em delírio inefável,/ Praticando a caridade,/ Nesta hora a mocidade/ Corrige o erro de Deus!/. (BARRETO, 1978, p. 70).

Essa *cordialidade* no trato com o sagrado cristão extrapola a fase romântica, explodindo com inegável vigor durante o período do modernismo brasileiro, a exemplo do texto poético “O anjo da guarda”, de Manuel Bandeira, publicado no livro *Libertinagem* (1930), e do poema em prosa, “Conto cruel”, editado na obra do poeta pernambucano, *Estrela da manhã* em 1936, após a eclosão do Modernismo em São Paulo e o da região do Nordeste. Nos dois poemas, percebe-se que a temática da religiosidade anda de mãos dadas com a da brasilidade, uma reforçando a outra, como se lê nos dois poemas de Manuel Bandeira:

Quando minha irmã morreu,/ (Devia ter sido assim)/ Um anjo moreno, violento e bom/ – brasileiro/ Veio ficar ao pé de mim./ O meu anjo da guarda sorriu/ E voltou para junto do Senhor/ (BANDEIRA, 1976, p. 94).

A uremia não o deixava dormir. A filha deu uma injeção de sedol. – Papai verá que vai dormir. O pai aquietou-se e esperou. Dez minutos... Quinze minutos... Vinte minutos... Quem disse que o sono chegava! Então ele implorou chorando: – Meu Jesus Cristinho! Mas Jesus Cristinho nem se incomodou. (BANDEIRA, 1976, p. 134).

Além de Manuel Bandeira, de Oswald de Andrade, a poética de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) se volta, com assiduidade, para a poetização da religiosidade e da brasilidade, notadamente em sua crônica-poema, “Prece do brasileiro” (1970), que integra o livro *Versiprosa*, Drummond sintetiza, em seus versos, as maneiras com as quais o brasileiro se relaciona com o sagrado, numa demonstração inequívoca de que nossa caminhada ficcional é organizada pelos traços da tradição e da inovação, expressos nos mais distintos gêneros e formas artísticas:

Meu Deus,/ só me lembro de vós para pedir,/ mas de qualquer modo sempre é uma lembrança./ Desculpai vosso filho, que se veste/ de humildade e esperança/ e vos suplica: Olhai para o Nordeste [...] Fosse eu Vieira/ (o padre) e vos diria, malcriado,/ muitas e boas... mas sou vosso fã/ omisso, pecador, bem brasileiro./ Comigo é na macia, no veludo-lã,/ e matreiro, rogo, não/ ao Senhor Deus dos Exércitos (Deus me livre),/ mas ao Deus que Bandeira, com carinho/ botou em

verso: ‘Meu Jesus Cristinho’./ E mudo até o tratamento: por que *vós*./ tão gravata-e-colarinho, tão/ *vossa excelência*?/ O *you* comunica muito mais/ e se agora o trato de *you* ./ ficamos perto, vamos papeando/ como dois camaradas bem legais [...] Escute aqui ó irmãozinho/. (ANDRADE, 1988, p. 938-940 – grifos do autor).

A afetividade religiosa romântica, uma das facetas da cordialidade brasileira, com o sagrado, se ligaria à tematização de outros sistemas religiosos, que serviram de fundo para a nossa mestiçagem devocional, como explicita o romancista e antropólogo, Darcy Ribeiro (1922-1997). Em 1995, o escritor lança seu livro, *O povo brasileiro: formação e o sentido do Brasil*, assinalando uma gritante especificidade do sagrado no Brasil em relação à religiosidade européia: o culto disseminado, em nosso país, à Iemanjá, orixá africana, a quem se atribui a criação da própria vida na terra, como afirma Ribeiro:

Esse é o caso do culto a Iemanjá, que em poucos anos transformou-se completamente. Essa entidade negra, que se cultuava a 2 de fevereiro na Bahia e a 8 de março em São Paulo, foi arrastada pelos negros do Rio de Janeiro para 31 de dezembro. Com isso aposentamos o velho e ridículo Papai Noel, barbado, comendo frutas europeias secas, arrastado num carro puxado por veados. Em seu lugar, surge, depois da Grécia, a primeira santa que fode. A Iemanjá não se vai pedir a cura do câncer ou da AIDS, pede-se um amante carinhoso e que o marido não bata tanto. Comprimida por todas essas pressões transformadoras, a cultura popular brasileira tradicional, tornada arcaica, se vai transfigurando em novos moldes. Estes, embora correspondentes ao padrão ‘ocidental’ comum às sociedades pós-industriais, assumem no Brasil qualidades peculiares relacionadas à especificidade do processo histórico nacional. (RIBEIRO, 2000, p.58).

Ligado ao seu tempo pelo movimento vivo da escrita, Nelson Rodrigues dramatiza, com frequência, a religiosidade brasileira. Reencenada, agora, com a inserção de novos deuses e deusas, no próprio objeto artístico, num passo à frente do Romantismo. Assim, com seus vários pares artísticos, Nelson Rodrigues ensaia, no texto dramático, os novos passos da religiosidade ficcional, colhidas do nosso convívio com o sagrado, especialmente o da devoção popular, mais próximas de nossa ancestralidade, como bem disse Darcy Ribeiro.

Na verdade, iniciado por Euclides da Cunha (1866-1909), na sua observação dos seguidores do beato Antonio Conselheiro, o movimento escritural de relatos, interpretações e dramatizações literárias da mestiçagem religiosa brasileira se agudizam durante o Modernismo, em especial com os modernistas de São Paulo e com os do Nordeste.

Nos fins de 1930, José Lins do Rego (1901-1957) configura, romanescamente, o episódio da Pedra Bonita, fato com o qual nomeia sua própria narrativa: *Pedra Bonita* (1938), tematizando a religiosidade arcaica do sertão, em Pernambuco, expressa pelo lamentável

evento do sacrifício das crianças na localidade que nomeia o livro de José Lins. Nessa mesma fase, Jorge Amado (1912-2001) povoa suas narrativas de divindades, ritos e cultos estranhos ao cristianismo, num mesmo estar à vontade de um Castro Alves e Tobias Barreto. A diferença entre o modernista nordestino e os seus antecessores românticos é que, no texto de Jorge Amado, as interpelações ao sagrado são dirigidas aos orixás africanos, como demonstra a incontida raiva (e ciúme) de Livia em relação à Iemanjá que lhe levou o marido para o fundo do mar, a personagem Guma, da obra *Mar morto*, escrita em 1936:

Livia pensa com raiva em Iemanjá. Ela é a mãe-d'água é a dona do mar, e por isso, todos os homens que vivem em cima das ondas a temem e a amam. Ela castiga. Ela nunca se mostra aos homens a não ser quando eles morrem no mar. Os que morrem na tempestade são seus preferidos. E aqueles que morrem salvando outros homens, esses vão com ela pelos mares em fora, igual a um navio, viajando por todos os portos, correndo por todos os mares. Destes ninguém encontra os corpos, que eles vão com Iemanjá. Para ver a mãe-d'água muitos já se jogaram no mar sorrindo e não mais apareceram. **Será que ela dorme com todos eles no fundo das águas? Livia pensa nela com raiva.** (AMADO, 1979, p. 21 – grifos nossos).

Jorge Amado seria seguido, posteriormente, por João Ubaldo (1941-2014), o que demonstra a importância da presença das matrizes religiosas africanas em nossas devoções ao sagrado. Desse sagrado se nutre o romance, *Viva o povo brasileiro* (1984), considerada uma das mais importantes obras de João Ubaldo Ribeiro.

A religiosidade indígena, não mais idealizada como no romantismo, também se mesclariam em nossas letras, tornando-se um traço importante de nossa fatura dramática, literária e poética. Em 1967, Antonio Callado (1917-1997) lança seu romance *Quarup* (1967), nomeando, assim sua obra, com o nome do ritual sagrado indígena, dedicado aos mortos. Dessa forma reatualiza alguns ritos sagrados já demonizados e/ou idealizados pelos cronistas europeus e por José de Alencar e Gonçalves Dias. No ano de 1967, Darcy Ribeiro publica seu romance *Maíra* (1976), nomeando-o, também, com a denominação de uma entidade da ancestralidade ameríndia, numa demonstração inequívoca de nossa mestiçagem cultural.

No campo da literatura teatral, esta é conclamada, como a literatura romanesca, à construção simbólica do país, como se atesta do apelo feito por José de Alencar aos intelectuais da imprensa: “Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; pelo exemplo, pela lição, pela propaganda” (ALENCAR, 1977, p. 26).

Estes não se furtariam à tarefa. Emergiam, entre os romances e a poesia, importantes textos dramáticos, como os de Gonçalves Dias, quatro peças ainda distantes do solo nacional; a dramaturgia de José de Alencar, voltada para a cor local, de Joaquim Manuel

de Macedo, em especial “Cobé” (1849) e o “Sacrifício de Isaac” (1858). Numa jornada dupla, nossos românticos exercitavam seus dons artísticos tanto no campo da literatura poética quanto no terreno da literatura romanesca e teatral, num verdadeiro domínio dos mais variados gêneros ficcionais.

Entretanto, seria, no campo romanesco, com *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861) que o romance brasileiro se debruçaria sobre a vivência popular, representando os seus folguedos, as suas devoções, ilustradas pelas procissões, pelas manifestações africanas e ciganas, as duas últimas perseguidas e criminalizadas.

No campo da literatura teatral, destaca-se Martins Pena, autor de “O juiz de paz da roça” (1837), primeira obra do autor; “O Judas no sábado de aleluia” (1844), “O cigano” (1845), “O noviço” (1845) obras integram a Coleção Dramaturgos do Brasil em uma coletânea em três volumes e que se destacam na farta produção do autor. É nas letras de Martins Pena que a literatura teatral se tece, mais nitidamente, da vida do homem do povo. A religiosidade à brasileira *informa* a tessitura teatral de Pena, notadamente a de suas comédias.

Com o modernismo, a literatura teatral adquire, juntamente com a romanesca, a missão de aproximar-se da realidade da vida brasileira, acentuando o vínculo com a sociedade, como se deduz do discurso de Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006): “O teatro, há vinte anos, era uma trincheira de luta que dava oportunidade para um trabalho muito útil e possibilitava uma aproximação com a realidade” (GUARNIERI apud MARTINS, 1980, p. 5). É Gianfrancesco Guarnieri, pois, juntamente com Boal, em *Arena conta Zumbi* (1965), quem nos dá, em 1980, uma descrição do contexto do teatro no Brasil, à época de Nelson Rodrigues.

Nessa aproximação à nossa realidade, em 1978, numa ligação entre a literatura teatral e o discurso romanesco, Antunes Filho (1929-), diretor e ator dramático, adapta o romance *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade (1893-1945). Entre as várias apresentações, Antunes Filho contou com um público muito especial, receptivo à obra adaptada e à sua dramatização, como nos narra, de maneira emocionada, Sant’Anna:

Chorei. Mas, como diz o samba, ‘pena de mim não precisava, ali onde eu chorei, qualquer um chorava’. Estou diante de 40 caciques num auditório da Universidade de Mato Grosso do Sul, em comemoração à Semana do Índio. São 40 ‘touro sentados’, muitos à mesa diretora, outros tantos na platéia. Ao centro, o rosto maciço, vermelho e desabusado de Mário Juruna – cacique xavante, que anda sempre com um gravador para registrar as promessas dos brancos. Há dois dias assistiram ao fabuloso espetáculo de Antunes Filho – *Macunaíma*. Mário de Andrade, o autor, se vivo, teria presenciado a cena mais bela de sua vida. Jamais ele

teria pensado que os índios do coração do Brasil veriam seu personagem. E como ele teria gostado de ouvir o cacique xavante comentar após o espetáculo: ‘Índio gostou, teatro branco, do caralho’. (SANT’ANNA, 1984, p. 47 – grifos nossos).

Não é demais assinalar, a opinião corrente entre a crítica brasileira, que a importância de *Macunaíma* – “livro que não cabe em nenhuma classificação”¹² – se deve aos seus desdobramentos, implícitos ou explícitos, em importantes obras, de todas as expressões artísticas, que sucederam ao movimento modernista. Dessa forma, *Macunaíma* frequenta, implicitamente, as narrativas de Antonio Callado e de Darcy Ribeiro, o teatro moderno, o cinema, a música, a plasticidade nacional, entre outros gêneros de arte.

Essa presença de *Macunaíma*, nas diversas formas artísticas se deve, exatamente, ao caráter *rapsódico* da narrativa andradina, como afirma Etienne Filho (1986, não paginado), num caminho contrário à opinião de Augusto Meyer. Nesse trajeto, se refere, ainda, à própria oscilação de Mário de Andrade, quanto ao caráter de sua obra, e como concebe o discurso da rapsódia:

O próprio Mário de Andrade hesitou muito quanto ao gênero em que o incluiria, tanto que por muitas vezes a ele se refere apenas como *livro*. Romance lhe parecia inadequado. Folclore também não, embora se tenha valido, intensa e confessadamente, do nosso folclore. Acabou sendo *rapsódia*. Isto é, uma soma de temas tirados do povo (do selvagem, do extremo norte, ao paulista e ao carioca), mas transpostos – e isto Mário de Andrade faz sempre questão em repisar – por um autor culto. Enfim, são temas para livros, que a rapsódia é riquíssima e tem ainda muita coisa a ser destrinchada. (ETIENNE FILHO, 1986. Não paginado).

Nesse contexto, em que os artistas nacionais se aproximam de setores populacionais excluídos das benesses do Estado brasileiro, Nelson Rodrigues tematiza a nossa religiosidade, como já verificou Cunha (2000), em sua pesquisa sobre os símbolos cristãos presentes na obra rodriguiana, *Nelson Rodrigues, evangelista*, registrando que essa temática é um dos traços fundamentais para a perenidade da obra de Nelson Rodrigues.

A partir de sua análise, Cunha (2000) reafirma a importância da temática da religiosidade na obra de Nelson Rodrigues, apontando, por outro lado, que essa temática extrapola o conjunto rodriguiano de *obras míticas*, denominação dada por Magaldi Sabato, se estendendo as seus demais dramas, como os que escolhemos para a nossa análise.

Apoiando-nos nas elaborações de Hélène Clastres para a compreensão da religiosidade indígena, nos valendo dos escritos de Eneida Leal na busca de entendimento do

¹² Essa frase, proferida inicialmente por Augusto Meyer foi recolocada por João Etienne Filho, como título da Orelha da obra *Macunaíma*, esta em sua vigésima-segunda edição, publicada pela Itatiaia, com revisão de Telê Porto Ancona Lopez, em 1986.

sagrado africano, amparando-nos na concepção filosófica de Nicola Abbagnano e no *Guia literário da Bíblia* (1987), organizado por Robert Alter e Frank Kermode, traduzido para a nossa língua por Raul Fiker, em 1997, procuramos compreender as matizes religiosas que perpassam a literatura teatral de Nelson Rodrigues.

Além desses textos, nos acostamos, também ao escrito histórico de Enrique Dussel, *História da Igreja latino-americana: (1930-1985)*, publicado, na Colômbia, em 1986 e, no Brasil, em 1989, obra de fundamental importância para o entendimento da singularidade religiosa da Teologia da Libertação, na América Latina e na qual o autor aponta:

Certamente um dos aspectos mais originais da história recente da Igreja latino-americana é sua novidade teológica. Na história da teologia latino-americana pode-se detectar de 1959 a 1968 uma etapa de preparação, amadurecimento, entre o Concílio e Medellín, do tipo desenvolvimentista ou como 'teologia da revolução'. Só em 1968, como já dissemos, aparecem as primeiras obras de Teologia da Libertação propriamente ditas, como as de Rubem Alves, Richard Shaull, Gustavo Gutiérrez, Hugo Assmann em 1970 ou Lúcio Gera. Durante esses anos são realizados numerosos encontros e congressos da teologia no México, Bogotá, Buenos Aires etc. [...] a partir de 1972 em Sucre começa-se a colocar em questão a Teologia da Libertação, mas é agora que ela passa a aprofundar suas teses iniciais. (DUSSEL, 1989, p. 74-5).

Apesar de não considerarmos em nosso estudo as performances realizadas a partir dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, sentimos necessidade de destacar um fato, pois assinala a importância que a religiosidade tem na constituição da obra rodriguiana. Tal fato é aproximação entre a obra de Nelson Rodrigues e os estudos de Mircea Eliade, condensados no livro *O mito do eterno retorno* (1969), procedida pelo diretor brasileiro Antunes Filho, ao encenar "Nelson Rodrigues O eterno retorno", em 1981, no Brasil, e, em 1982, em Berlim.

Tal aproximação, baseada na concepção de que o cristianismo é a religião do homem moderno que descobriu e convive com a liberdade pessoal e o tempo contínuo (contraposto ao tempo cíclico), reforça a perspectiva de Magaldi que vê a obra rodriguiana, plena da presença da discursividade da religiosidade cristã:

O cristianismo deu a Nelson, por seu turno, a noção de liberdade pessoal, que fez recusar as capitulações, os alistamentos e as hipocrisias. Individualista ferrenho, avesso a concessões, ele construiu uma dramaturgia nutrida por permanente pesquisa, à revelia da Censura, da crítica e do êxito. Por isso, sua obra parece ter a marca da plenitude, crescendo com o tempo. (MAGALDI, 1992, p. 79).

No que se refere ao aparato teórico-metodológico, nos guiamos, principalmente, pelos textos de Anatol Rosenfeld (1912-1973) e o de Décio de Almeida Prado (1917-2000) que, juntamente com Antonio Candido (1918-1997) e Paulo Emílio Sales Gomes (1916-

1977), discutem a personagem da ficção, no gênero da literatura teatral, romanesca e cinematográfica, no livro *A personagem de ficção* (1989). Essa obra, na verdade, constitui uma reprodução, em totalidade, do texto escrito para o Boletim n. 284 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, publicado em 1964, como esclarece, no prefácio, Candido (1989, p. 5).

Em seu texto, “Literatura e personagem”, Rosenfeld destaca a importância do personagem, nessas diversas formas de arte, ressaltando que esta categoria ‘constitui’ a própria ficção, construindo, onticamente, a encenação, conforme enfatiza o crítico:

Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção. Contudo, no teatro a personagem não só constitui a ficção mas ‘funda’ o espetáculo (através do ator). É que o teatro é integralmente ficção. (ROSENFELD, 1998, p. 40).

Numa leitura comparativa entre as personagens do teatro, do romance e do cinema, Rosenfeld afirma o texto teatral como ficcionalidade, enquanto apresenta as diferenças que se processam entre as personagens desses gêneros, destacando a essencialidade do personagem na arte teatral:

O próprio cenário permanece papelão pintado até surgir o ‘foco fictício’ da personagem que, de imediato, projeta em torno de si o espaço e o tempo irreais e transforma, como por um golpe de magia, o papelão em paisagem, templo ou salão [...] Ademais, no teatro uma só personagem presente no palco não pode manter-se calada; tem de proferir monólogo. Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco [...] Comparada ao texto, a personagem cênica tem a grande vantagem de mostrar os aspectos esquematizados pelas orações em plena concreção [...] Isso comunica à representação a sua força de ‘presença existencial [...] Isso naturalmente não quer dizer que a representação não tenha zonas indeterminadas, características de todas as objectualidades puramente intencionais. Os atores, estes sim, são reais e totalmente determinados, mas não são os seres imaginários de que apresentam apenas alguns aspectos visuais e auditivos e, através deles aspectos psíquicos e espirituais [...] Precisamente porque o número das orações é necessariamente limitado (enquanto as zonas indeterminadas passam quase despercebidas), as personagens adquirem um cunho definido e definitivo que a observação das pessoas reais, e mesmo o convívio com elas dificilmente nos pode proporcionar a tal ponto [...] é precisamente através de todos esses e outros recursos que o autor torna a personagem até certo ponto de novo inesgotável e insondável. (ROSENFELD, 1998, p. 30-36).

Por sua vez, Prado, em seu artigo, “A personagem no teatro”, autor a quem nos reportamos em nossos estudos do teatro brasileiro moderno e do teatro como forma textual, reconhece as afinidades que se processam entre o teatro e o romance. Esse parentesco explica as habituais adaptações do gênero à literatura teatral, conforme salienta o autor, demonstrando a dificuldade de uma peça tornar-se romance:

As semelhanças entre o romance e a peça de teatro são óbvias: ambos, em suas formas habituais, narram uma história, contam alguma coisa que supostamente aconteceu em algum lugar, em algum tempo, a um certo número de pessoas. A partir desse núcleo, muitas vezes proporcionado pela vida real, pela história ou pela lenda, é possível imaginar alguém que escreva indiferentemente um romance ou uma peça, conforme a sua formação ou a sua inclinação pessoal. Não é raro, aliás, ver adaptações do romance ao palco; e se a recíproca não é verdadeira, deve-se isso, provavelmente, antes de mais nada a motivos de ordem prática. (PRADO, 1984, p. 83).

Persistindo nessa aproximação textual, Prado, contudo, mostra-se mais interessado em identificar as diferenças entre a literatura teatral e o discurso do romance. Nessa preocupação, o autor vê na personagem do teatro, o seu *guia* de elaboração, o marco de diferenciação entre a *persona* teatral e o ser romanesco que, por outro lado, estabelece as diferenças entre a literatura teatral e a literatura do romance, como afirma, assinalando a *totalidade* da qual goza o personagem teatral:

Mas o que nos interessa no momento são as diferenças – e a personagem, de certa maneira, vai ser o guia que nos permitirá distinguir os dois gêneros literários. No romance, a personagem é um do elemento entre vários outros, ainda que seja o principal [...] No teatro, ao contrário, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra; nada existe a não ser através delas. O próprio cenário se apresenta não poucas vezes por seu intermédio [...] Em suma, tanto o romance como o teatro falam do homem – mas o teatro o faz através do próprio homem, da presença viva e carnal do ator. Poderíamos dizer a mesma coisa de outra maneira, já agora começando a aprofundar um pouco mais essa visão sintética inicial, notando que teatro é ação e romance narração. (PRADO, 1999, p. 84).

Nessas ponderações, Prado vai enumerando as dissimilaridades entre a obra teatral e a obra romanesca. Assim, verifica que o romance necessita da mediação de um narrador, enquanto no texto teatral esta figura ficcional é dispensada, o que constitui, para Prado, a vantagem da literatura teatral sobre o discurso romanesco. No rol das vantagens, Prado também destacaria o caráter mais persuasivo do gênero dramático, se reportando às manifestações teatrais dos jesuítas, encaradas como ações eficazes da catequese indígena, pois centradas na persuasão:

A personagem teatral, portanto, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Essa é, de resto, a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo às pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação: frente ao palco, em confronto direto com a personagem, elas são por assim dizer obrigadas a acreditar nesse tipo de ficção que lhes entra pelos olhos e ouvidos. Sabem disso os pedagogos, que tanta importância atribuem ao teatro infantil, como o sabiam igualmente os nossos jesuítas, ao lançar mão do palco para a catequização do gentio. (PRADO, 1999, p. 85).

Além das ponderações de Anatol Rosenfeld e de Décio de Almeida Prado, elegemos, pelo caráter teórico e, principalmente, pelo teor metodológico, a obra de Antonio Candido, *Literatura e sociedade* (1965), no qual o teórico e crítico brasileiro, em afinidade com Georg Lukács (1885-1971), em especial o texto “Zur Soziologie des modernen Dramas”¹³ (1914), discute a relação entre o texto ficcional e a sociedade, destacando a autonomia da ficção: “Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 1965, p.4).

Nesse caso, o fato social, quando tematizado na obra artística, deve ser encarado como elemento constitutivo da obra e não como elemento *externo* a ela, como afirma o autor se reportando ao grande questionamento de Lukács, nos inícios do século XX, acerca da relação entre o texto dramático e os fatos sociais, concluindo, como o teórico húngaro, por vê-los como agentes de da estrutura do texto artístico:

Discutindo o teatro moderno [Lukács], estabelecia em 1914, a seguinte alternativa: ‘O elemento histórico-social, possui em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida?’ Ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do estético [...] mas não determinante dele?’ É este, com efeito o núcleo do problema, pois quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura particular [...] A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e significado da obra, unificados para formar um todo indissolúvel. (CANDIDO, 1965, p. 4-5 – grifos do autor).

Nessa perspectiva, amparada, notadamente, pelo ensaio de Lukács supracitado, Candido afirma seu método analítico, também chamado de “crítica integral”, como “uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte” (CANDIDO, 1985, p. 7).

Visando a uma melhor compreensão do drama rodriguiano, nos reportamos, com frequência, aos escritos de Sabato Magaldi, como indicia a nossa Introdução, e, com menor intensidade, aos escritos sobre os nossos objetos de análise, a exemplo da crítica feita por Paulo Mendes Campos (1922-1991) sobre o texto “Os sete gatinhos”, do trabalho sobre a mulher em Nelson Rodrigues, de Lucila Maiorino Darrigo, além das pesquisas de Sebastião Milaré, de Marcelo Mott Peccoli Paulini, de Joana Teixeira Portolese, de Adriana Regina

¹³ LUKACS, Georg. “Zur Soziologie des modernen Dramas” [“Para uma sociologia do drama moderno”]. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, vol.38, no. 2, p.304-45 & no.3, p.662-706, 1914.

Rocha, de Ismael Xavier sobre “A falecida”, entre outros, devidamente informados em nossas Referências.

Nessas visões e modos de avaliação da literatura teatral, estruturamos nossa pesquisa em dois blocos. No primeiro, designado **Nelson Rodrigues no cenário artístico brasileiro**, nos voltamos para o papel desempenhado por Nelson Rodrigues no universo escritural do Brasil, para a diversidade textual e o volume de suas obras, como também para as principais críticas acerca de seu acervo dramático.

Para a leitura dos dramas desse primeiro bloco, nos apoiamos, mais especificamente, nas obras de Décio de Almeida Prado, *Teatro de Anchieta a Alencar* (1993); *O teatro brasileiro moderno* (1996) e *História concisa do teatro brasileiro* (1999), além dos estudos mais específicos, como *O negro e o teatro brasileiro: (entre 1889 e 1982)*, elaborado por Miriam Garcia Mendes, em 1993.

O segundo bloco, denominado de **Nelson de todos os santos: a mestiçagem religiosa na dramaturgia rodriguiana**, se encontra subdividido em três tópicos, que correspondem ao trabalho analítico dos objetos de leitura de nossa Tese. O primeiro, “A violência sagrada em ‘Os sete gatinhos’”; o segundo, “Cartomancia e espiritismo em ‘A falecida’” e o terceiro tópico, “Triangulação religiosa e amorosa em ‘A serpente’”.

Dessa forma, efetuaremos a leitura da obra de Nelson Rodrigues, inserida no terceiro momento do modernismo, como se costuma chamar a fase escritural de nosso autor.

Dessa forma procuraremos contribuir para os estudos estéticos da temática de brasilidade, para as pesquisas sobre o teatro brasileiro, em especial do Romantismo e do Modernismo, como também almejamos cooperar para o crescimento da fortuna crítica de Nelson Rodrigues e, de forma mais particular, para a dos dramas escolhidos para a nossa a nossa leitura.

Apresentamos como hipótese que, nos três textos estudados, a religiosidade se apresenta em correspondência criadora com os padrões populares, encontrados na sociedade da época em que foram configurados, através dos vários lastros de religiosidade que formaram a fé e a devoção brasileiras, advindas do entrecruzamento do sagrado indígena, das crenças africanas e da religião católica, que foi a maior influência recebida pelo nosso autor.

Esperamos, com esta pesquisa, contribuir para os estudos da dramaturgia brasileira, em especial para os estudos da obra de Nelson Rodrigues, que dramatiza a religiosidade brasileira e, de forma ainda mais particular, para as investigações dos dramas “Os sete gatinhos”, “A falecida” e “A serpente”.

A literatura de Nelson Rodrigues faz um mapeamento moral de época, mas no sentido inverso: temos contato com os códigos éticos e morais através das transgressões, das infrações, dos delitos sexuais, dos discursos que jamais deveriam ser pronunciados, dos desejos e pensamentos que nunca deveriam ser expressados, do inconsciente revelado e contado tão cruamente que a parece absurdo para a nossa compreensão rarefeita.

Adriana Regina Rocha

2 NELSON RODRIGUES NO CENÁRIO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Se você pretende compreender a sua própria época, leia as obras de ficção produzidas nela. As pessoas quando estão vestidas em fantasias falam sem travas na língua.

Arthur Helps¹⁴

Nelson Rodrigues nasceu na cidade do Recife, capital Pernambuco, em 1912. Ainda na primeira infância, sua família se muda para o Rio de Janeiro, onde o dramaturgo viveria sua meninice, sua adolescência e a fase da maturidade e aonde viria a falecer, em dezembro de 1980. Dessa longa permanência do pernambucano no Rio de Janeiro – ambiente notadamente marcado pela mestiçagem religiosa e pelos ventos do progresso que alteraria a feição carioca, em especial o do papel feminino na sociedade, sem apagar os vestígios da tradição – Nelson Rodrigues alimentaria suas obras.

Dramaturgo, romancista, cronista e jornalista, Nelson Rodrigues nos legou uma variada e extensa obra, utilizando-se, de maneira recorrente, do uso de pseudônimos, especialmente os textos romanescos, se revelando, assim, como senhor das mais diversas modalidades literárias. Nessa variedade escritural, escreve “A mulher sem pecado” (teatro/1939); *Meu destino é pecar* (romance/1944); *Escravos do amor* (romance/1945); “Álbum de família” (teatro/1946); “Vestido de noiva” (teatro/1946); *Minha vida* (romance/1946); “Dorotéia” (teatro/ 1947); *Núpcias de fogo* (romance/1946); “Anjo negro” (teatro/1948); *A mulher que amou demais* (romance/1949); “Valsa N.º 6” (teatro/1951); *O homem proibido* (romance/1951); *A mentira* (romance/1953); “A falecida” (teatro/1953); “Senhora dos afogados” (teatro/1957); “Perdoa-me por me traíres” (teatro/1957); “Viúva, porém honesta” (teatro/1957); “Os sete gatinhos” (teatro/1958); “A boca de ouro” (teatro/1959); “Beijo no asfalto” (teatro/1960); *Asfalto selvagem* (romance/1960); “Bonitinha, mas ordinária” (teatro/1961); “Toda nudez será castigada” (teatro/1966); *O casamento* (romance/1966); *Memórias de Nelson Rodrigues* (crônica/1967); *O óbvio ululante* (crônica/1968); *A cabra vadia* (crônica/1968); “O Anti-Nelson Rodrigues” (teatro/1974); *O reacionário* (crônica/1977); “A serpente” (teatro/1978); além das crônicas escritas para o Jornal Última Hora, sob o título “A vida como ela é”, além das crônicas de cunho esportivo.

14 HELPS apud Nicolau Sevcenko, 1998, p. 514.

Nesse ritmo, marcado por uma notável disciplina escritural, Nelson Rodrigues escreveria dezessete peças, nove romances e várias crônicas, dentre elas as que tematizam o mundo do esporte, escrevendo ora textos ficcionais, ora interpretando, ou comentando, o nosso futebol. Para Magaldi (1992), o itinerário, quase ininterrupto, da escritura de Nelson Rodrigues se deve muito à própria personalidade do autor:

Ao afirmar que Nelson percorreu um itinerário obrigatório, coerente com as características profundas de sua personalidade, adotarei um ponto de vista polêmico, passível de discussão em muitos níveis, mas estou ciente de que, se recusasse o debate, abdicaria da única possibilidade de aventurar uma crítica pessoal. (MAGALDI, 1992, p.4).

Apesar de sua vasta e diferenciada obra, de qualidade já reconhecida por alguns dos principais estudiosos do teatro brasileiro, Nelson Rodrigues foi, por décadas, esquecido pela crítica no Brasil. No entanto, a partir do final da década de 1970, ele adquiriu a notoriedade merecida, principalmente depois que alguns dos seus textos, como “Perdoa-me por me traíres” e “Bonitinha, mas ordinária”, foram adaptados para o cinema, alcançando um sucesso de público incomum no Brasil.

Essa repercussão fez com que a obra rodriguiana fosse reconhecida também por cineastas, como Bruno Barreto (1955-) que comparou, em entrevista ao jornalista estadunidense Larry Rohter (1950-), Nelson Rodrigues ao dramaturgo estadunidense Tennessee Williams (1911-1983): “Estou certo de que se tivesse escrito em inglês ele seria tão importante quanto Tennessee Williams, O’Neill ou Pinter, tal a universalidade, eternidade e qualidade subversiva de sua obra”¹⁵.

Na década de 1980, o debate sobre a obra teatral rodriguiana chegou ao âmbito da academia brasileira se alastrando para fora do Brasil. De acordo com Magaldi, surgiu, nesse período, um grande número de trabalhos científicos sobre a obra rodriguiana em diversos países e nas mais variadas áreas de conhecimento, gerando um universo vasto de informações sobre a obra de Nelson Rodrigues:

Defenderam-se teses sobre a dramaturgia de Nelson no Brasil, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos e outras continuam a preparar-se, examinando as múltiplas questões por ela suscitadas, dos problemas filosóficos aos formais, dos

¹⁵Tradução livre do texto “I am certain, that if he had written in English, he would be as important as Tennessee Williams, O’Neill or Pinter, such is the universal, timeless and subversive quality of his work” ROHTER, Larry. Publicado no artigo “Reawakening the Giant of Brazil Theater”. **The New York Times**, Nova York, dez. 2000. Disponível em: <http://www.stanford.edu/group/brazil/html/dorarticle.html>. Acesso em: 19 nov. 2002.

psicanalíticos aos estéticos [...] Posso testemunhar o interesse provocado pela sua obra entre os alunos de Paris e de Aix-em-Provence. Pedi, certa vez, na Sorborno, que estudassem quatro textos, e a maioria dos alunos leu o teatro completo. (MAGALDI, 1992, p.199).

Um dos traços mais visíveis na obra de Nelson Rodrigues, atestado pelos seus mais variados intérpretes, é o da recorrência da temática da religiosidade e o da triangulação amorosa. Tal recorrência, longe de ser enfadonha e arrefecer a força artística da obra rodriguiana, se define, sim, como um elemento de elucidação dos mundos criados pelo dramaturgo.

Magaldi (1992) corrobora nossa idéia ao afirmar em *Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações*, que a repetição desses temas poderia tornar a obra de Nelson Rodrigues monótona, mas imediatamente afasta esta possibilidade, argumentando que os temas são retomados, mas com uma ênfase e de modos diferentes em cada texto. O tema do triângulo amoroso entre duas irmãs e um mesmo homem, por exemplo, aparece em nove das dezessete peças, afirma o estudioso e em cada um dos textos “implica numa forma peculiar de incesto” (MAGALDI, 1992, p. 23).

O tema da triangulação amorosa é recorrente na obra rodriguiana e segundo Magaldi, o próprio dramaturgo dá uma explicação para a presença constante desse conflito (em geral, entre duas irmãs e um homem):

Certa vez perguntei a Nelson por que seu teatro insistia tanto nessa forma de amor, que subentende rivalidade, uma semelhante inclinação familiar e o desejo de superar no afeto a pessoa próxima, compensado, talvez a suposta preferência materna. O dramaturgo respondeu que achava lindo o tema, de inesgotáveis sugestões poéticas. Não é outra a colocação de Clessi: “Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 21).

Essa rivalidade desencadeia a tragédia em muitas dos textos rodriguanos e tem uma importância ímpar nas peças estudadas, nesta pesquisa. Em “A falecida” é a inveja que Zulmira sente de Glorinha e a suspeita de que ela gostaria de lhe tomar o marido que antecipam sua morte. Na última peça escrita por Nelson, “A serpente”, é primeiramente o amor entre as duas irmãs Lígia e Guida que salva a vida de uma delas e por outro lado o mesmo gesto de amor que salva a vida de uma gera o conflito – a criação de um triângulo amoroso entre elas e Paulo, marido de Guida – e acaba por causar a morte desta. Já em “Os sete gatinhos” vê-se um tipo de rivalidade diferente das demais peças.

Reconhecidamente desencantado com o mundo, “um péssimo anfitrião”, segundo Nelson Rodrigues o caracteriza em entrevista à Maria Helena Pires (RODRIGUES; MAGALDI, 1981, p. 3), o pessimismo rodriguiano seria observado com outro olhar por Magaldi. Este acentua que o espírito pessimista e violento que assombra a obra rodriguiana pode dever-se, também, ao contato que Nelson Rodrigues teve com o expressionismo através de Eugene O’Neill (1888-1953), dramaturgo inglês que teve sua obra traduzida para o espanhol, única língua estrangeira que Nelson lia. Acrescentaria à leitura de O’Neill os postulados existencialistas de Jean Paul Sartre (1905-1980), afirmando a visão dilacerada que caracteriza a obra de Rodrigues:

Nelson vê no dilaceramento humano o caos, a desordem, a morte. Por isso a maioria de suas peças desfila assassinios e suicídios. Tem razão Antunes ao observar que, terminado o ciclo da destruição nova criação se impõe. Em ‘Álbum de família’, Heloísa, que fugiu da maldição da família de Jonas, une-se a outro homem e tem descendência. Não se com véu e grinalda, em ‘Os sete gatinhos’, não seja mais virgem, guarda no ventre o fruto do amor. Vendo a gata prenhe, ela matou a pauladas, mas ‘Os sete gatinhos’ pularam de dentro dela, numa golfada de vida... (MAGALDI, 1992, p. 79).

Nessa interpretação, o estudioso da obra rodriguiana observa que, na criação de suas criaturas, Nelson Rodrigues está aprisionado “à condição essencial das criaturas”, acrescentando que “Nelson não consegue dividi-las pela classe a que pertencem” (MAGALDI, 1992, p. 36). Nessa visão, o autor fornece alguns exemplos de heróis expressionistas, reelaborados por Nelson Rodrigues, tais como os personagens Olegário, de “A mulher sem pecado”, Alaíde, de “Vestido de noiva”, Jonas e Misael Drummond, de “Álbum de família”, Ismael, de “O anjo negro”, Dorotéia, da obra homônima, Sônia, de “Valsa Nº 6”, Zulmira, de “A falecida” e, por fim, discorre um pouco mais sobre “Seu” Noronha de “Os sete gatinhos”.

Outro tema de recorrência na obra de Nelson Rodrigues é a morte, geralmente advinda da violência. A escolha pela morte no final das peças é quase um cacoete rodriguiano, conforme já afirmara Magaldi (1992) e demonstra o temperamento e a tendência do autor em preferir os fins sangrentos aos finais felizes, como bem observa o estudioso mais importante da obra rodriguiana e como aparece nas três peças estudadas.

Obviamente que esses temas não foram ingenuamente escolhidos pelo dramaturgo. Percebemos que, em sua maioria, os textos rodriguianos apresentam traços de crítica social sobre assuntos que aparecem de forma a destacar uma das questões basilares das

relações sociais humanas, imersas na brutalidade do dia-a-dia, principalmente no ambiente cosmopolita de onde retira seus personagens e suas ações.

No tocante à religiosidade, que ombreia com a violência nos textos de Rodrigues, Cunha observa a criação de um paradoxo: embora o homem moderno tenha os ensinamentos do Evangelho, parece desconhecê-lo “do berço ao túmulo”. Para este ensaísta, as “religiões cristãs e a cultura burguesa, corrompem a fé dos que são crentes [...] Reduzem o poder criador e a criatura criada a um nada”. (CUNHA, 2002, p. 2).

Nessa visão, Cunha afirma que a “arte de Nelson é superior e por isso engloba a inferior e mediana, ou seja, nos humaniza ao mesmo tempo em que alegra e diverte.” (CUNHA, 2002, p. 2). Ora, humanizar é a tarefa da literatura, seja ela teatral, seja ela romanesca, como bem pontua Candido em “O direito à literatura”:

Deste modo, ela é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. (CANDIDO, 1989, p. 243).

Ao lado da religiosidade, Nelson Rodrigues insere em seus dramas outros temas de teor polêmicos, como a desencantada revisão dos costumes da sociedade carioca, acentuando, de forma contundente, o atraso instalado na sociedade brasileira, o desnorteio ante uma moral sexual que incita a dominação de homens sobre mulheres, o poder irresponsável e manipulador da imprensa, a desordem social que adentra nos lares, atingindo as famílias. Essa desordem, no seio familiar, é representada, sobremaneira, pelo incesto, outro traço que se repete na obra rodriguiana.

Não é sem razão, contudo, que Rocha, autora da dissertação *Mulher e família na dramaturgia de Nelson Rodrigues*: anos 50 e 60 do século XX, afirma a obra de Nelson Rodrigues como um mapeamento ficcional dos costumes e da moral que anima a população do Rio de Janeiro, no contexto em que viveu e que denuncia cruamente:

A literatura de Nelson Rodrigues faz um mapeamento moral de época, mas no sentido inverso: temos contato com os códigos éticos e morais através das transgressões, das infrações, dos delitos sexuais, dos discursos que jamais deveriam ser pronunciados, dos desejos e pensamentos que nunca deveriam ser expressados, do inconsciente revelado e contado tão cruamente que aparece absurdo para a nossa compreensão rarefeita. (ROCHA, 2002, p. 140).

Outra investigação importante sobre a obra de Nelson Rodrigues é a de Ceccagno (2012).¹⁶ Partindo da teoria do imaginário e da teoria comparada, este ensaísta aproxima a obra de Nelson Rodrigues do drama francês, em especial das peças míticas escritas por Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Jean Anouilh e Jean-Paul Sartre, cujo foco é o sentimento do absurdo presente nas obras francesas, escritas no período que corresponde às duas Grandes Guerras.

Recente, também, é o estudo interpretativo de Nunes (2004) sobre a religião e o prazer na obra de Nelson Rodrigues – “O anjo pornográfico: religião e prazer em Nelson Rodrigues” – artigo publicado na *Revista caminhando*, na cidade de São Paulo. Elaborado a partir da teoria psicanalítica freudiana o estudo de Nunes (2004) observa que a obra rodriguiana está imbuída das dicotomias entre prazer/religião, vida/morte, aproximando-se, assim, da perspectiva paradoxal de Francisco Carneiro da Cunha.

Na linha psicológica, também aparece o trabalho *Nelson: feminino e masculino*. Escrito pelo o psicólogo Irã Salomão e publicada no ano de 2000, esse estudo analisa a manifestação do masculino e do feminino na obra dramática rodriguiana em seu conjunto e aponta como se processa, no texto rodriguiano, as relações entre homens e mulheres da sociedade brasileira. Para Salomão, Nelson Rodrigues é o “recriador de um inconsciente universal”. (SALOMÃO, 2000, p. 15).

O crítico brasileiro Décio de Almeida Prado enaltece as qualidades da obra rodriguiana e estabelece uma relação de proximidade com a tragédia grega: “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 do 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, 1996, p. 271). Na mesma obra, o autor continua a destacar as características dos textos dramáticos de Nelson Rodrigues, agora com ênfase na forma como apresenta seus enredos:

O enredo constrói-se sobre falsas pistas e reviravoltas surpreendentes, dentro daquela ‘estética do espanto’ [...]. 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 não ama a filha, mas o genro (*Beijo no asfalto*). A virgem oficial da família mata no

16 O trabalho de Douglas Ceccagno, *Mito e absurdo no moderno drama francês e em Nelson Rodrigues*, se constitui como uma tese de doutoramento, defendida, e aprovada, pela PUC do Rio Grande do Sul, em 2012.

nascidouro sete inocentes gatinhos porque está grávida e, [...] quem escreve palavras na parede da privada é a sua mãe (*Os sete gatinhos*). (PRADO, 1996, p. 275).

Percebe-se assim, o reconhecimento das qualidades da obra rodriguiana em vários níveis de criação, quer seja na inovadora fórmula de reorganizar a realidade da qual toma de empréstimo a sua inspiração para transformá-la e recriar, assim, um novo tipo de expressão de vida – na qual as marcas da vida brasileira são ampliadas com o intuito também de realizar uma crítica social a partir do exagero na observação de suas mazelas –, quer seja na inovadora forma de representar as personagens comuns do subúrbio carioca e transformá-las em heróis e heroínas dignos de qualquer tragédia grega.

O professor e estudioso da obra rodriguiana Luiz Arthur Nunes (1946-) também corrobora as palavras de Décio de Almeida Prado, quando afirma que da realidade que Nelson Rodrigues extrai o material que precisa para a confecção de suas obras, assim como está dito no texto a seguir:

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. (NUNES, 1993, p. 252).

Outro pesquisador importante para o conhecimento da obra de Nelson Rodrigues é o seu biógrafo, o jornalista e escritor Ruy Castro (1948-), que corrobora as qualidades da obra rodriguiana a partir da apresentação das opiniões de ilustres personalidades brasileiras, a exemplo da do jornalista e político Carlos Lacerda (1914-1977), segundo consta na obra *O anjo pornográfico*, teria dito em uma conferência no Teatro Phoenix que “Nelson Rodrigues estava revolucionando a linguagem mundial” (CASTRO, 1992, p. 176), a propósito da estréia do primeiro grande sucesso de público de Nelson Rodrigues, a peça “Vestido de noiva”.

Esse espetáculo ao ser encenado é considerado o marco do teatro moderno brasileiro. Sobre ele e o ambiente artístico em que foi gerado a estudiosa do teatro brasileiro, autora do livro *O negro e o teatro brasileiro*, Mendes diz:

A década estava findando e algo de novo parecia estar surgindo no panorama teatral brasileiro com a criação quase simultânea de dois grupos de amadores de extraordinária importância: o Teatro do Estudante do Brasil, de Paschoal Carlos Magno, e Os comediantes, que terão significativa atuação na década de 1940/1950. Com eles, ampliando e consolidando as inovações propostas por Renato Viana quase

dez anos antes, nascia o moderno teatro brasileiro, do qual *Vestido de noiva*, de Nélson Rodrigues, seria o marco inicial ou ponto de partida. (MENDES, 1993, p. 23-24).

O também professor e um dos mais conhecidos estudiosos da obra rodriguiana, João Roberto de Faria (1952-), não mede palavras para destacar a qualidade incontestável da obra de Nelson Rodrigues e lembrar sempre da inovação que ele trouxe para o teatro brasileiro com a peça “Vestido de noiva”, como destaca ser seu objetivo em conferência proferida em 10 de maio de 2011 na Academia Brasileira de Letras:

Nelson Rodrigues foi de fato uma peça-chave no processo de modernização do teatro brasileiro, quando escreveu suas primeiras peças no início da década de 1940, e, especificamente como dramaturgo, revolucionou a nossa dramaturgia, como procurarei demonstrar a vocês, com uma análise da peça *Vestido de noiva*. (FARIA, 2012, p. 13).

Nesta conferência, o estudioso faz um apanhado dos principais fatos da história do teatro brasileiro do século XX que contribuíram para a formação do ambiente favorável para a criação do teatro rodriguiano e em contrapartida como Nelson Rodrigues contribuiu para o enriquecimento da cena teatral brasileira.

Entre outros pontos, o estudioso toca na questão crucial da relação entre obra artística e ambiente social e afirma que “Vestido de noiva” recebeu as benesses de acontecer no momento certo em que o cenário artístico brasileiro estava pronto para recebê-la. Ao considerarmos, também, que uma obra de arte precisa do amadurecimento do ambiente artístico e social no qual se gera, para ser levada a público, apresentamos os textos dramáticos de Nelson Rodrigues, importante expressões artísticas brasileiras e as influências por eles recebidos ao longo dos séculos, pelos fatos históricos e culturais que formaram nossa nação e que influíram, direta ou indiretamente, na criação da obra rodriguiana.

É bom lembrarmos da importância da vinda da família real em 1808. A fim de proporcionar uma permanência mais agradável aos membros de sua realeza na América, D. João VI construiu além de hospitais, universidades e estradas, teatros nas principais cidades brasileiras. Isso foi um grande passo para mudanças também no âmbito das relações entre os habitantes da então colônia e os recém-chegados europeus.

Na verdade, vê-se, na época de D. João VI desabrochar um intenso processo de mutação política e social. Também passávamos da condição de Colônia atrasada à Sede da Monarquia Lusitana; em 1816, de Sede da Monarquia Portuguesa passamos à categoria de Reino Unido; em 1921, pressionado pelos seus súditos, o rei D. João VI retorna a Portugal,

deixando seu filho e Príncipe herdeiro, D. Pedro, aconselhando-o que ele mesmo proclamasse a nossa independência se esta se mostrasse inevitável. Em 1822, D. Pedro, também pressionado pelos movimentos nacionalistas, cria o Império do Brasil, tornando-se o seu Imperador, numa evidente solução conciliatória, conforme avalia Candido, em cujo texto nos apoiamos para a leitura dessa nossa fase existencial:

De fato, tornando-se sede da Monarquia o Brasil não apenas teve a sua unidade garantida, mas começou a viver um processo de independência virtual, tornada efetiva em 1822 depois que o soberano voltou a Lisboa por exigência dos seus súditos portugueses. Em 1816 o país fora elevado à categoria de Reio Unido e, em 1821, ao se retirar, o Rei D. João VI (que sucedera à mãe, morta em 1816) deixou como regente o filho mais velho, herdeiro do trono, aconselhando-o que caso a independência se tornasse inevitável ele próprio a fizesse e governasse o Brasil. Foi o que fez o príncipe, proclamando a separação e sendo aclamado Imperador sob o nome de D. Pedro I, numa solução conciliatória que permitiu às classes dominantes manter a posição e as vantagens, sem resolver os problemas das classes dominadas. (CANDIDO, 2002, p. 10).

O caráter conservador que permeia essas mudanças políticas, ou seja, a continuidade do poder lusitano em nossas terras, como explicita a permanência de D. Pedro entre nós, assegura, segundo Eschwege, a curiosidade européia por nossa terra, mesmo após o retorno da Família Real, como acentua o autor, no Prólogo de sua obra crítica:

Desde 1808, com a transferência da Família Real de Lisboa para o Rio de Janeiro, passou a Europa a interessar-se grandemente pelo jovem estado, objeto de minhas pesquisas [...] O retorno do rei à velha pátria-mãe, a permanência do príncipe herdeiro no Brasil, bem como outros acontecimentos e mudanças, longe de diminuir o interesse pelo País, foram de molde a aumentá-lo ainda mais. Que é esse Império? Que poderá ele vir a ser no futuro? – eis as perguntas que todo mundo faz. Quem conseguirá levantar o véu que oculta o futuro, quem se atreverá a prognosticar a índole de uma criança cujas tendências ainda não vieram à tona? (ESCHWEGE, 1996, p. 53).

Rica em consequências, a chegada da Família Real ao Brasil é, de maneira geral, considerada como a nossa primeira independência, ou *independência virtual*, assegurando ainda unidade brasileira, conforme assinala Candido, na obra citada. A vinda de homens instruídos e das “missões” artísticas e científicas seria responsável pelo adensamento cultural que se verifica nessa época, como mais uma vez salienta:

Um traço importante dessa fase foi o adensamento do meio cultural, pela chegada de muitos homens instruídos, tanto brasileiros e portugueses vindos devido à migração

da Família Real, quanto estrangeiros de vários países: viajantes, cientistas, artistas, artesãos. Entre os viajantes, alguns deixaram retratos expressivos do país e contribuíram para vê-lo de maneira nova. Sejam homens de negócio, como os ingleses Mawe e Luccock, sejam naturalistas, como os alemães Spix e Martius e o francês Auguste de Saint-Hilaire. (CANDIDO, 2002, p. 13).

Além da abertura dos portos, que aconteceu a 28 de janeiro de 1808, o casamento, por arranjo político-comercial, entre o Príncipe herdeiro de Portugal e do Brasil, D. Pedro de Alcântara, e a Arquiduquesa austríaca, Maria Leopoldina, é um grande passo para o fortalecimento da comunicação entre a Colônia, prestes a se tornar centro de um império do velho mundo, conforme nos certificam Spix e Martius em sua obra *Viagem pelo Brasil: 1817-1821*:

O casamento de Sua alteza D. Carolina Josefa Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria, com S. A. Real D. Pedro de Alcântara, príncipe herdeiro de Portugal, Brasil e Algarves, ofereceu a mais bela oportunidade para a realização da idéia do rei. Justamente quando esse laço unia a nova parte do mundo em relações mais estreitas com a Europa [...] por ocasião do casamento de S. A. a Arquiduquesa D. Leopoldina, iriam encetar-se relações comerciais, pelas quais ambos os reinos se favoreciam mutuamente. (SPIX; MARTIUS, 1981, p. 25; 69).

A abertura dos portos trouxe como consequência além de certo progresso econômico, avanços culturais inimagináveis para a Colônia naquele momento. Atores e atrizes e as mais famosas companhias teatrais internacionais, em especial francesas, foram convidadas pelo Imperador D. João VI para se apresentarem no Brasil. Esses encontros culturais representariam mudanças de hábitos culturais na Colônia, pois delas participavam não apenas os fidalgos portugueses, mas também a burguesia nascente no Brasil, o que proporcionava encontros constantes entre as classes sociais mais abastadas.

Predominava no repertório das companhias visitantes obras do teatro francês ou adaptações. No entanto, anos depois, esse quadro foi revertido com a ajuda de Martins Pena (1815-1848) que criou, no pouco tempo em que viveu um novo teatro, a comédia brasileira que mesmo depois dele, desfrutaria de grande prestígio em nossa dramaturgia.

O dramaturgo carioca Martins Pena, que recebeu ao nascer o nome Luís Carlos Martins Pena, é considerado segundo críticos e historiadores do teatro brasileiro, o pai da comédia brasileira de costumes. Esse título se deve ao fato de ele ter sido o primeiro dramaturgo a registrar, em sua obra, temas genuinamente brasileiros e a criticar instituições e os nossos próprios hábitos e convenções sociais. Sua obra é um dos melhores registros sobre a

vida no Rio de Janeiro, da primeira metade do século XIX e se tornou popular por sua singular comicidade.

Martins Pena foi o primeiro a incluir em seus textos temas e costumes do povo brasileiro usados pelo drama da época transformando-os em motivos para o riso. Sua obra, a exemplo do acervo dramático rodriguiano, recebeu tanta influência do meio social em que foi criada que um dos maiores historiadores e críticos do teatro brasileiro, Sílvio Romero (1851-1914) chegou a escrever que a obra do dramaturgo romântico, por si só, nos informa sobre esta época:

Se se perdessem todas as leis, escritos, memórias da história brasileira dos primeiros 50 anos desse século XIX, que está a findar, e nos ficassem somente as comédias de Martins Pena, era possível reconstruir por elas a fisionomia moral de toda essa época. (ROMERO, 1953, p. 1447).

Anos depois do momento de nascimento do teatro romântico, chega ao Brasil um estilo que se consagrará nos palcos brasileiros: o melodrama, que sobrevive às novas tendências cênicas europeias e se incorpora ao teatro brasileiro do início do século XX, graças a duas de suas características principais, a inclusão, no texto, de acontecimentos do cotidiano social e o uso de uma estrutura simples e maniqueísta na qual o vício e a virtude se confrontam, dando por fim, a vitória ao segundo elemento.

Esse gênero teatral, conhecido desde o século XVII na Europa, tem sua origem associada principalmente à ópera. Segundo Huppés (2000), autora da obra *Melodrama: o gênero e sua permanência*, na Itália essa associação é tão forte que melodrama é sinônimo daquele gênero cênico e musical.

O melodrama teve como primeiro grande autor, o diretor e dramaturgo francês René-Charles Guilbert Pixérécourt (1773-1844), autor de cerca de 120 peças, entre elas *Coelina* ou *L'enfant du mystère* (1800) e *La Femme à deux maris* (1802). A principal característica das obras de Pixérécourt era que poderiam ser assimiladas por pessoas de todas as idades e camadas sociais, como ele próprio declarou. Assim, o melodrama, se popularizou por ser acessível ao entendimento de pessoas das mais diferentes origens e também, por aceitar as “modificações sugeridas pelo contexto histórico-social” (HUPPES, 2000, p. 23), o que claramente repercute no gosto da platéia.

De acordo com Huppés, o melodrama apresenta uma estrutura simples: no seu plano horizontal “opõe personagens representativas de valores opostos: vício e virtude [e] no vertical, alterna momentos de extrema desolação e desespero, como outros de serenidade ou

de euforia, fazendo a mudança com espantosa velocidade” (HUPPES, 2000, p. 27). O mal é forte até quase ao final, mas por fim o bem vence e o mal recebe punição. Um dos traços da dramaturgia moderna, a aproximação com os espectadores é “por excelência moderno, o melodrama busca deliberadamente a sintonia com o grande público” (HUPPES, 2000, p. 23). Dessa maneira, com algumas variações trazidas pelo próprio passar do tempo permanece influenciando o fazer literário até os dias de hoje, como se pode atestar nas estruturas e temáticas das telenovelas nacionais.

Percebemos, a partir do conhecimento da obra de Nelson Rodrigues, como ele e alguns dos seus contemporâneos seguiram a fórmula do melodrama para assim conseguiram firmar seu espaço na história do teatro e promover a modernidade na dramaturgia brasileira. Algumas dessas marcas que mais se destacam é o uso, nos diálogos, de uma linguagem tomada de empréstimo do falar coloquial retrçada nos dramas, nos romances, enfim, na arte escrita no Brasil.

Segundo FARIA (1998, p.114), alguns artistas, como Oswald de Andrade e Renato Vianna (1894-1953), tentaram, em vão, fazer germinar a semente modernista no teatro brasileiro. Este mesmo estudioso do teatro brasileiro e Sábato Magaldi acreditam que a censura feita aos textos dramáticos da época impediu uma melhor compreensão das propostas do movimento modernista brasileiro, a exemplo das sugestões de *O rei da vela* (1933), de Oswald de Andrade, que poderia ter sido, segundo Magaldi (1992), o marco do teatro modernista do Brasil se não tivesse sido impedida de ir ao palco à época de sua publicação por causa da palavra *amante*.

Nos teatros brasileiros, da década de 1940, distinguiam-se, segundo Magaldi (1992), o *boulevard* e o melodrama: “Além de um ou outro texto de maior envergadura e de alguns clássicos, estrangeiros e nacionais, predominavam o *boulevard* e o melodrama, sem exigências estéticas superiores” (MAGALDI, 1992, p. 10).

Na Cinelândia, concentravam-se as comédias de Procópio Ferreira (1898-1979), Jaime Costa (1897-1967) e Dulcina Moraes (1908-1996) e do outro lado mantinha-se a tradição do teatro de revista. Esse gênero estreia nos teatros brasileiros com *O Rio de 1877*, de Artur Azevedo (1855-1908), que apresenta os acontecimentos sociais e políticos do ano corrente, comentando-os, humoristicamente, de forma jocosa. Nele, os fatos são levemente alinhavados por um enredo de comédia e seguidos de uma música (elemento-chave desse tipo de espetáculo) sempre espirituosa.

Em 1942, ano de estreia de “A mulher sem pecado” preponderavam, portanto, nos teatros cariocas as três modalidades, o *boulevard*, o melodrama e o teatro de revista. Nesse

contexto Nelson Rodrigues se aproxima do teatro brasileiro: “[Nelson] Estava passando pela porta do Teatro Rival, na Cinelândia, onde uma fila se atropelava para ver Jaime Costa em ‘A família Lero-Lero’, de R. Magalhães Jr.” (CASTRO, 1999, p. 151).

A essa altura, Nelson Rodrigues sustentava sua recém-formada família com poucos mil e quinhentos cruzeiros e a fim de resolver problemas financeiros, resolveu escrever para teatro. Segundo consta Nelson percebeu que a peça, ‘A família Lero-Lero’, de Magalhães Jr., fazia um grande sucesso e, assim, pensou que se o Magalhães estava ganhando muito dinheiro com uma produção teatral, ele próprio podia ganhar também. (MAGALDI, 1992, p. 10).

Vai aos palcos, então, a “A mulher sem pecado” em nove de dezembro de 1942. Nela, o estreante dramaturgo “limita-se a expor, ainda de maneira larva e ingênua, esses temas que as peças subsequentes iram desenvolver de forma quase alucinante” (PRADO, 2001, p.8-9).

Anos mais tarde, a segunda peça de Nelson viria a reorganizar a ordem até então estabelecida no teatro brasileiro. A revolução modernista do século XX, que já havia acontecido nas artes plásticas, música e literatura no Brasil¹⁷, aconteceria dois anos mais tarde com a estreia de “Vestido de noiva”, no dia nove de dezembro de 1943, também no Teatro Carlos Gomes.

A primeira montagem de “Vestido de noiva” foi realizada por uma combinação de iniciantes no teatro. Os comediantes, grupo de teatro amador composto por profissionais liberais sem grandes aspirações artísticas, foram dirigidos pelo recém-chegado diretor polonês Zibgniew Ziembinski (1918-1978) e o toque final foi dado pelo cenógrafo paraibano Thomaz Santa Rosa (1909-1956), que elaborou cuidadosamente os planos da alucinação, memória e da realidade de Alaíde para que a peça se apresentasse com perfeição (CASTRO, 1999). Essa união de trabalhos foi aclamada pela crítica teatral brasileira como o primeiro fruto do teatro modernista no Brasil. A repercussão positiva de “Vestido de noiva” é sintetizada por Prado que realça a sua aceitação tanto no âmbito da crítica quanto na esfera da Academia:

Vestido de noiva é uma das peças melhor estudadas do teatro brasileiro. Principalmente quanto ao aspecto formal. A originalidade de seu ponto de partida (o delírio de uma moribunda), a invenção dos três planos em que se desenvolve (o da

¹⁷ Isso não é unanimidade entre os estudiosos do teatro brasileiro. Iná Camargo Costa apresenta argumentos que derrubam o mito em torno de “Vestido de noiva” e defende sutilmente a tese plágio ao afirmar em seu artigo “Alaíde Moreira no purgatório”, publicado na revista *Praga-Revista de Estudos Marxistas*, em 1997, que Nelson teria copiado de “A desconhecida de Arras”, peça escrita por Armand Salacrou (1899-1989) em 1935, o argumento para “Vestido de noiva” e apresenta as percepções de Manuel Bandeira, Décio de Almeida Prado e Eudínyr Fraga este respeito. (COSTA, 1997, p. 69-85). No entanto, Magaldi (1992) defende a originalidade do texto rodriguiano: “Li o texto e não percebo nele a menor ligação com a peça brasileira.” (MAGALDI, 1992, p. 43)

realidade, o da memória e o da alucinação), as possíveis influências do rádio e do cinema na sua forma incomum, o estonteante malabarismo do autor que jamais se perde nesse aparente caos, tudo isso já foi acentuado, dito e redito pela crítica nacional, que se manifestou sobre a peça com um entusiasmo e uma abundância que não lhe conhecíamos. (PRADO, 1996, p. 8-9).

Anos após a estreia de “Vestido de noiva”, algumas modificações do meio social no qual viveu e se movimentou Nelson Rodrigues, interferiram diretamente em sua obra. A continuidade da expansão industrial e urbana no Brasil gerou uma mudança sensível nas relações sociais em todos os níveis, notadamente nas grandes metrópoles. A pesquisadora Adriana Facina, em seu livro *Santos e canalhas: uma análise antropológica da obra de Nelson Rodrigues*, corrobora essa visão acerca do papel da crescente urbanização do Rio de Janeiro na obra rodriguiana:

A modernização e todas as transformações que ela traz se fazem sentir nos corações e mentes dos indivíduos em suas relações mais íntimas e, por isso mesmo, mais sujeitas aos desígnios dos instintos. Na dramaturgia rodriguiana, a associação entre modernização e civilidade na experiência urbana carioca mostra-se frágil e falha. É justamente a mudança de valores e costumes, no sentido de quebra de hierarquias e individualização, que faz com que as relações interpessoais sejam degradadas e permitam o emergir dos instintos, de uma natureza cruel e violenta. (FACINA, 2004, p. 155).

Percebemos, claramente, como essas mudanças são efetuadas nas obras rodriguianas, a ponto de se tornarem *elementos constitutivos* de suas composições numa relação dialética, conforme referem os pressupostos teórico-metodológicos de Antonio Candido, acerca da arte e da sociedade. As pressuposições podem ser conferidas quando tratamos das relações das personagens rodriguianas entre si e os ambientes que os cercam.

Mestiço é que é bom!

Darcy Ribeiro

3 NELSON DE TODOS OS SANTOS: A MISTIÇAGEM RELIGIOSA NA DRAMATURGIA RODRIGUIANA

3.1 A VIOLÊNCIA SAGRADA EM “OS SETE GATINHOS”

No Rio de Janeiro, as nações africanas se misturam com elementos indígenas, católicos e ainda espíritas, de modo a apresentar, na maioria das vezes, aspectos diferentes em seu sincretismo.

Eneida Leal

A cidade do Rio de Janeiro, na qual viveu Nelson Rodrigues dos quatro anos de idade até sua morte aos sessenta e oito anos, era, na década de 1950, como outras grandes cidades brasileiras, se caracterizava como aglomerado urbano onde conviviam pessoas de diversos níveis sociais, intelectuais e que combinavam comportamentos modernos e arcaicos, conservando, assim, hábitos e crenças derivadas, principalmente, do meio rural.

Homens e mulheres cariocas desta década presenciaram mudanças radicais do final do século XIX, a exemplo do crescimento da indústria, da intensificação da urbanização das principais capitais brasileiras. Os lugares públicos consagrados para o convívio social, como a igreja e o teatro, se multiplicavam em larga escala, o que permitiu uma maior aproximação da mulher e do homem no espaço fora do mundo privado. Isso teve como resultado que “A família patriarcal perdia sua dimensão rígida, permitindo à mulher desenvolver certos desembaraços de atitude” (SAFFIOTI, 1979, p. 175).

O trabalho fora de casa gerou uma enorme mudança não apenas no comportamento feminino, mas na sociedade brasileira. No entanto, muitos tabus e preconceitos, a exemplo da virgindade feminina antes do casamento e a obrigação do casamento e da maternidade para a mulher, continuaram a ser mantidos, como mostra a pesquisadora Carla Bassanezi:

As moças de família eram as que se portavam corretamente, de modo a não ficarem mal faladas. Tinham gestos contidos, respeitavam os pais, preparavam-se adequadamente para o casamento, conservavam sua inocência sexual e não se deixavam levar por intimidades físicas com os rapazes. Eram aconselhadas a comportarem-se de acordo com os princípios morais aceitos pela sociedade, mantendo-se virgens até o matrimônio. (BASSANEZI, 2001, p. 610).

Tais conselhos serviam como meio para a manutenção da moral sexual instalada pela Igreja Católica e continuavam predominando no Brasil, como herança do processo colonialista e, como este, com o objetivo de manter o controle das relações sociais, notadamente o lugar destinado ao feminino.

As regras para a conduta de moças e rapazes no tocante ao sexo não mudaram muito desde o século XVI e continuava sendo desvantajoso à mulher: antes do casamento o homem pode tudo e a mulher, nada. Assim, era mantida também uma divisão antiga entre as virgens e a prostitutas. Era essa a divisão padrão de comportamentos femininos difundidos não apenas informalmente, entre as famílias, mas também em larga escala, por meio da literatura e pelo jornal impresso e o rádio, que à época eram os principais meios de comunicação de massa.

Numa espécie de contrapelo, Nelson Rodrigues, ainda no início da década de 1950, inaugura um espaço no jornal onde trabalha, na verdade, uma coluna diária denominada “A vida como ela é...”, na qual publica textos que contavam “sempre a história de uma adúltera, como o próprio Nelson confessava” (CASTRO, 1999, p. 237).

A psicóloga Joana Teixeira Portolese, ao fazer uma leitura psicanalítica sobre a feminilidade na obra literária rodriguiana, afirma que as mulheres nos contos rodriguianos publicados nessa coluna jornalística seguem um código de ética próprio e ignoram a moral social vigente “nos ensinando que não há verdade, nem regra nas formas de amar” (PORTOLESE, 2002, p. 37-8).

Diferentemente das heroínas dos folhetins,¹⁸ as personagens rodriguianas, segundo a autora, não “ficam presas à insatisfação”, não temem em culpar (e até a punir) os homens por seu infortúnio, contrariando tanto o modelo propagado pela Igreja Católica, quanto a discursividade dos meios de comunicação e da literatura de massa da época.

Segundo Magaldi “Nelson não escondia que gostava de ensaiar um tema nesse folhetim diário, para aprofundá-lo depois no teatro” (MAGALDI, 1992, p. 57), avaliando, de acordo com a reação imediata daqueles que liam sua coluna, “a potencialidade dramática da

18 Como bem aponta o psicólogo e professor da Universidade Federal de Santa Catarina Edson de Souza Filho em seu trabalho “Personagens da revista SABRINA - uma análise de conteúdo”, publicado na Revista de Psicologia. Fortaleza, em 1992. Este pesquisador afirma que algumas publicações de meados do século XX no Brasil, reforçava a crença de que idealização romântica sobre os homens e a sensibilidade extrema, colocada acima da razão, eram características que marcavam o ser feminino. Em folhetins, populares – como, por exemplo, Júlia e Sabrina, que ainda hoje são facilmente encontrados em bancas de jornal e revistas – contavam histórias de heroínas que superavam difíceis obstáculos até encontrarem seus “príncipes encantados”. Filho em sua pesquisa sobre a representação sociais das mulheres em folhetins publicados no período entre 1950 e 1970 constatou que estas representações resultaram daquelas geradas na sociedade pelo/para o público leitor dessas obras. Ele constatou isso ao fazer um levantamento das palavras relacionadas à mulher nessas publicações e verificar que as palavras a ela relacionadas estão no universo da passividade.

história” e a receptividade do público teatral. Isso fez com que a partir de 1952 (ano da estréia de “A falecida”) o dramaturgo passasse a ambientar suas peças nos subúrbios cariocas, estabelecendo-se como o dramaturgo dos costumes brasileiros. Vários desses aspectos Nelson Rodrigues expõe em seu “Os sete gatinhos” ao contar a tragédia familiar dos Noronha.

O drama “Os sete gatinhos: divina comédia em três atos e quatro quadros” (1958) estreou no Teatro Carlos Gomes, do Rio de Janeiro, a 17 de outubro, quando Nelson Rodrigues já tinha o seu espaço garantido na história do teatro brasileiro e sedimentara o seu *modus* escritural.

O contexto no qual a peça de Nelson Rodrigues é encenada não coincide com o momento em que estavam em cena, no Brasil, espetáculos que tratavam de questões mais explicitamente ligadas a problemas socioeconômicos das pessoas financeiramente menos desprovidas, a exemplo de *Eles não usam black-tie* (1958) de Gianfrancesco Guarnieri (1930-2006). Estava em voga o teatro que “põe diretamente o dedo na ferida”¹⁹, que denuncia a opressão sofrida pelo povo trabalhador e que vive em condições sub-humanas em favelas e morros da periferia da cidade.

No livro *Aos trancos e barrancos: como o Brasil deu no que deu* (1985), Darcy Ribeiro, ao comentar os principais acontecimentos no teatro brasileiro em 1958 aclama *Eles não usam black-tie* como uma tentativa de criação de um teatro de expressão brasileira. Ribeiro (1985, p. 160) diz: “Gianfrancesco Guarnieri lança o Teatro de Arena, em São Paulo, com *Eles não usam black-tie*, propondo cultivar a dramaturgia nacional e criar experimentalmente uma expressão teatral brasileira. Quase consegue.”

Em contramão, o teatro rodriguiano insistia nas reflexões existencialistas, pautava a condição humana e a sua podridão. Apesar desse aparente contraste, a peça de Nelson Rodrigues também enfocaria a questão social, ao tratar de uma família, chefiada por um trabalhador subalterno, humilhado por aqueles a quem ele servia. Esse viés humano-social fez com que “Os sete gatinhos” proporcionasse o retorno do investimento feito pelo seu irmão, Milton Rodrigues.²⁰

Embora não tenha se constituído como um retumbante sucesso de crítica, nem tampouco causado grandes impactos na dramaturgia brasileira, como ocorrera com “Vestido de noiva”, a estreitada peça foi, de fato, um acontecimento que agradou a uns e desagradou a

¹⁹Expressão usada por Delmiro Gonçalves (1991) ao se referir a *Eles não usam black-tie*, no Prefácio que escreveu para a sétima edição desse escrito dramático.

²⁰ Sobre isso Ruy Castro diz: “[‘Os sete gatinhos’] retorna com lucros porque, da estréia ao encerramento, quase três meses depois, o espetáculo teve lotação esgotada e foi aplaudido de pé” (CASTRO, 1999, p. 288).

outros, reavivando a recepção polêmica que marcava a recepção das obras de Nelson Rodrigues. Entretanto, conforme afirma Castro, os insultos que o dramaturgo recebia regularmente não se repetiram quando da encenação de “Os sete gatinhos”:

Era quase como se tivesse errado em alguma coisa. Mas Nelson não estava apenas fazendo as pazes com a platéia. Os melhores críticos, entre os quais, Décio de Almeida Prado, eram quase sempre positivos a seu respeito. É verdade que Décio gostaria que ele ‘não fugisse tanto à norma’. Nelson achava graça. (CASTRO, 1999, p. 288).

Apesar do sucesso de público, “Os sete gatinhos” dividiu a opinião da crítica teatral brasileira. Paulo Mendes Campos (1922-1991) considera esta obra como sendo o melhor texto dramaturgico rodriguiano e uma das peças mais belas e impressionantes realizadas pelo teatro mundial de nosso tempo. (CASTRO, 1999, p. 287). Outros críticos, todavia, concordaram com Paschoal Carlos Magno (1906-1980) que lamentara, depois de ressaltar a importância de Nelson Rodrigues no cenário teatral brasileiro em todos os tempos, ser uma pena que o dramaturgo desperdice o seu talento com temas tão imundos (CASTRO, 1999, p. 288).

De qualquer forma, apesar da divisão de opiniões, “o espetáculo teve locação esgotada e foi aplaudido de pé – talvez pelo colorido ‘social’ do texto” (CASTRO, 1999, p. 288). Na peça, Nelson Rodrigues apenas repetiu mais uma vez a fórmula que encontrara para realizar sua crítica à sociedade da época, iluminando o que acontece dentro dos núcleos familiares e que, geralmente, era silenciado.

A peça dramatiza a vivência da família de Noronha, contínuo na Câmara dos Deputados do Rio de Janeiro e pai de cinco filhas, a quem não pode sustentar com dignidade. Aderindo ao credo do Teofilismo,²¹ Noronha crê nos espíritos, como já observara, em sua leitura, Magaldi:

Contínuo da Câmara dos Deputados, recebendo salário miserável, ele vê a família esfacelar-se, aos seus pés. Impotente para assegurar a honesta sobrevivência dos seus, Noronha refugia-se no sonho ilusório de conseguir o que julga a plena realização da caçula. O desvario toma conta de tudo, ditando-lhe o sacrifício. Nas jovens que matam o pai percebe-se também a irreprimível vocação do abismo. (MAGALDI, 1992, p. 34).

21 Peça-chave para o entendimento da obra, o Teofilismo é uma religião criada por Nelson Rodrigues a partir da combinação de duas palavras e um sufixo: *Théos*, de origem grega e que significa Deus, a palavra grega *filio*, que significa amizade, amor e o sufixo – ismo – que designa a terminação de substantivos abstratos. Ela também é mencionada na obra “A falecida”, religião a qual a protagonista Zulmira se converte.

“Seu” Noronha tentava por meio da crença cega nos ensinamentos da sua nova religião, administrar a desordem latente na família composta por ele e mais seis mulheres: sua esposa, Dona Aracy (a quem chama com desdém de “gorda”) e suas cinco filhas solteiras: Aurora, Hilda, Arlete, Débora e Silene. A penosa situação familiar e a condição das filhas de Noronha, assim como os valores da família, são relatadas por Aurora, já na sua primeira conversa com Bibelot, no quadro de abertura da peça.

Nessa passagem, Aurora confessa o dom da vidência adquirido pelo pai a Bibelot. Levada pela ironia do autor, Aurora fala da mudança de ‘Seu’ Noronha após agregar-se ao Teofilismo, metaforizando como um *estouro* o tão esperado casamento da irmã caçula. Seria, pois, através do sarcasmo sub-reptício de Nelson Rodrigues que o texto dramático aponta para os novos e estranhos hábitos do pai enquanto sinaliza para o insucesso da empreitada da família: casar a irmã mais nova:

AURORA – Vai escutando. Lá em casa nós somos cinco mulheres. Da penúltima para a caçula, houve um espaço de 10 anos. As quatro mais velhas não se casaram. Sobrou Maninha, que está agora com 16 anos, no melhor colégio daqui. E essa nós queremos, fazemos questão, que se case direitinho, na Igreja, de véu, grinalda e tudo mais. Nós juntamos cada tostão para o enxoval... Eu fico só com o ordenado do emprego...

BIBELOT (*num riso meio sórdido*) – Hoje, ninguém dá bola pra virgindade!

AURORA (*enfática*) – Meu pai mudou muito. Antigamente, não ligava. Mas agora descobriu uma tal religião Teofilista. Acho que é: Teofilista. Dá cada bronca, menino! E virou vidente!

BIBELOT – Ué, vidente?

AURORA (*com certa vaidade*) – Vidente, sim senhor! Ouve vozes, enxerga vultos no corredor. De amargar! Olha: você quer saber quem é meu pai? Vou te contar uma que vais cair duro! **Depois que ficou religioso (com maior ênfase) não admite papel higiênico em casa, acha papel higiênico um luxo, uma heresia, sei lá!**

AURORA – Não dá você, mas nós damos, ora que teoria! (*muda de tom*) **Também uma coisa eu te digo: o casamento de Maninha vai ser um estouro.** (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 195 – grifos nossos)

O que é dramatizado é a prevalência da desordem familiar sobre os valores professados e, por fim, aquela vazar para a superfície dos fatos, desvendando as aparências enganosas: enquanto as mais velhas se prostituem para juntar “cada tostão para o enxoval”, guardando para si apenas “o ordenado do emprego”, a filha mais caçula, Silene, se encontra em colégio interno, no intuito de preservar a sua virgindade para se casar “direitinho, na Igreja, de véu, grinalda e tudo mais”. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.195). Como em outros textos, Nelson Rodrigues esmaga o aparecer social, descortinando a dura realidade da intimidade do lar de Noronha, segundo analisa Fraga:

Esta é a superfície dos fatos, seu aspecto exterior. Por trás, aflora o vazio existencial, o horizonte medíocre, a ignorância dessa fauna que, aparentemente, além de preocupar-se com os problemas de sobrevivência, agarra-se a valores distorcidos, sem capacidade de refletir e autoconscientizar a própria desgraça. Verdade que esses “valores distorcidos” eram aqueles avalizados pela organização social da época. Casamento como símbolo de status social (e, por exemplo, moral), virgindade, festa nupcial, a inaceitação de profissões humildes (contínuo) são sinais externos denunciadores de sucesso e realização, ou fracasso e vergonha para a sociedade urbana brasileira. (FRAGA, 1998, p. 148).

Para analisarmos as representações religiosas que se apresentam neste texto, partimos da relação estreita entre violência e o sagrado que nele encontramos. Foram, porquanto, observados, ao longo da peça, os momentos em que acontece algum tipo de violência entre as personagens, seja ela de natureza física ou moral, ao longo do texto dramático.

A brutalidade, que encontramos na peça rodriguiana, é, em muitas destas passagens, uma violência embasada pela religiosidade. Assim, violência e religiosidade se encontram embutidas na estrutura do drama rodriguiano, em especial nas chamadas tragédias cariocas, segundo afere Magaldi, apontando para essa recorrência na obra de Nelson Rodrigues:

A tragédia carioca se manifesta na violência da paixão desencadeada, até o assassinio final. E o cerne da história remonta ao mito. *Bonitinha, mas ordinária* elegeu a tentação a que submetem Edgar em signo para que se instaure a transcendência humana. O tema volta em *Toda nudez será castigada*: Patrício tenta Herculano, despertando-lhe a sedução pela mulher. E a tentação expressa em *A serpente* coloca os protagonistas em face da tragicidade existencial, quando o homem encara o abismo que define a sua frágil natureza. (RODRIGUES; MAGALDI, 2003, p. 129-130).

Assim, como nas peças mencionadas acima, em “Os sete gatinhos” também se processa a relação estreita entre a violência e a religiosidade. Observamos, ainda, a imposição e o poder de “Seu” Noronha sobre as mulheres de sua família. O mando dos chefes da família sobre o feminino é também um ponto central que norteia as relações entre as personagens do texto, salvo nos momentos em que as mulheres desempenham um papel religioso. Nesse momento dramático, o feminino passa por uma transformação como ocorre com Hilda, cuja posição se equivale, em termos vivência da religiosidade, à condição de Noronha: ambos videntes.

Intermediária entre os vivos e os mortos, Hilda se ombreia ao pai. Torna-se viril, pode usar a voz do masculino e mesmo desacatá-la, como age com o espírito do primo do pai, a quem se dirige com palavras pouco lisonjeiras ou reverenciais. Nessa virilidade, entre

arquejos e fungados, a médium Hilda prenuncia a tragédia que se abaterá sobre a família de Noronha:

(Começa o terceiro ato com uma sessão em casa do 'Seu' Noronha. Presentes: o velho, D. Aracy, as filhas, menos Silene que está encerrada em seu quarto. Hilda é o médium. Acaba de receber o primo Alípio, falecido recentemente. Hilda anda pelo palco em largas e viris passadas; arqueja e funga; dá gritos medonhos; voz masculina.)

D. ARACY – Pergunta se o homem vem aqui e quando?

“SEU” NORONHA *(baixo, para a mulher)* – O diabo é que foi receber logo o primo Alípio, que não se dava comigo... *(novo tom, humilde)* Irmão, ele vem aqui?

(Hilda dá pulos tremendos.)

HILDA – Velho safado! Você quer matar um homem!

ARLETE – O primo não quer nada com a gente!

“SEU” NORONHA *(para Arlete)* – Não se meta! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 233).

Cercado por espíritos, como o do primo Alípio, “Seu” Noronha também recebe mensagens e aconselhamentos do Doutor Barbosa Coutinho, que em vida fora médico de Dom Pedro II. Importante na vida e na morte, o clínico de Dom Pedro II se tornaria, após seu falecimento no guia espiritual do contínuo da Câmara.

É o doutor Barbosa Coutinho que confirma a suspeita de “Seu” Noronha de que existia alguém, em sua circunvizinhança, que levava à perdição as suas filhas, um personagem não identificado, descrito como uma espécie de camaleão, “alguém que muda de cara e de nome” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 207), como o descreve Noronha, ao relatar, à mulher e às filhas, a conversa que tivera com o doutor Barbosa Coutinho. Este também segreda a “Seu” Noronha a farsa poética montada pelo segundo Imperador do Brasil. Assim, mesmo antes de morrer, o médico já era um *Ghost writer* de Dom Pedro II:

“SEU” NORONHA *(trêmulo)* – Escuta, Arlete: eu fiz mal, mas é que... De fato, eu ando meio esgotado, nervoso, e, às vezes, engraçado, não me controlo... Mas Arlete, eu te peço: senta um pouco. Senta, minha filha. Preciso que todas as minhas filhas – e a Gorda – me ouçam. O que eu tenho a dizer prende-se à família. *(mais calmo e sofrido começa a falar)* Eu tive cinco filhas. Acompanhem meu raciocínio: quatro não se casaram [...].

“SEU” NORONHA – Não é sorte! Sorte, coisa nenhuma! *(com voz estrangulada e lenta)* Tem alguém entre nós! Alguém que perde minhas filhas!

D. ARACY – Quem?

“SEU” NORONHA *(exasperado)* – Alguém que não deixa minhas filhas se casarem!

D. ARACY – Diz o nome!

“SEU” NORONHA *(furioso)* – Não interessa nome! nem cara! *(correndo as caras das filhas e da mulher; fechando os punhos)* Eu não acredito em nomes, não acredito em caras! *(com súbita inspiração)* Esse alguém pode ser até *(rápido e triunfante)* o “seu” Saul!

DÉBORA – Por que logo “seu” Saul?

D. ARACY – Até que é camarada!

“SEU” NORONHA (*num clamor*) – O nome que se usa na Terra, a cara que se usa na Terra, não valem nada!

ARLETE– Acabo perdendo a porcaria desse cinema!

“SEU” NORONHA (*sem ouvi-la*) – Agora vem o importante. Eu sempre senti que as meninas, aqui, eram marcadas e, ontem, eu finalmente soube por que vocês são umas perdidas! Isto é, soube de uma fonte limpa, batata! Quem me explicou tudinho (*enfático*) não mente!

D. ARACY – E quem é ele?

“SEU” NORONHA (*triumfante*) – O Dr. Barbosa Coutinho! (*toma respiração*) O Dr. Barbosa Coutinho, que morreu em 1872, é um espírito de luz! Foi médico de D. Pedro II e o melhor vocês não sabem: os versos de D. Pedro II não são de D. Pedro II. Quem escreveu a maioria foi o Dr. Barbosa Coutinho. D. Pedro II apenas assinava. (*triumfante*) Perceberam?

(*Arlete faz um gesto a significar que o pai está maluco.*)

“SEU” NORONHA– Vão ouvindo! (*muda de tom*) Eu sempre senti que havia alguém atrás de minha família, dia e noite. Alguém perdendo as nossas virgens! E como eu ia dizendo, ontem, o Dr. Barbosa Coutinho me confirmou que existe, sim, esse alguém. Alguém que muda de cara e de nome. Pode ser um rapaz bonito ou, então, um velho como “seu” Saul.

ARLETE – Ora, papai, o senhor acredita nesses troços!

“SEU” NORONHA– Quero te dizer só uma coisa, Arlete: você é assim malcriada comigo, sabe por quê? Porque é um *médium*, que ainda não se desenvolveu. (*taxativo*) Você se desenvolva, Arlete, ou seu fim será triste... E chega, ouviu? Chega! (*novo tom*) E, então, o Dr. Barbosa Coutinho mandou que eu olhasse no espelho antigo. (*arquejante*) Pois bem. Olhei no grande espelho e vi dois olhos, vejam bem, dois olhos, um que pisca normalmente e outro maior e parado. (*com súbita violência*) O pior é que só o maior chora e o outro, não.

ARLETE– Isola!

D. ARACY – E como é o nome?

“SEU” NORONHA (*furioso*) – Gorda, você não entende isso, Gorda! Nós usamos na Terra um nome que não é nosso, não é verdadeiro, um nome falso! (*com esgar de choro*) Esse alguém que chora por um olho só, sabe que ainda temos uma virgem!

DÉBORA – Maninha...

ARLETE– Bate na madeira!

“SEU” NORONHA (*quase chorando*) – Silene, tão menina e tão virgem! (*muda de tom*) Mas eu juro! Não hei de morrer sem levar Silene, de braço, até o altar, com véu, grinalda, tudo!

D. ARACY – Se Deus quiser!

“SEU” NORONHA (*estendendo as duas mãos crispadas para as filhas*) – É preciso salvar a minha virgenzinha, que nem seios tem!

ARLETE(*furiosa*) – Não dá peso, papai!

“SEU” NORONHA (*sem ouvi-la*) – E vocês tratem de atrair, de trazer para cá o homem que chora por um olho só. O nome não interessa. Ele se trai por uma lágrima. O que interessa é a lágrima.

ARLETE– Até eu estou arrepiada!

“SEU” NORONHA – Eu avisei a vocês e vocês avisem a Aurora. Eu vi, no espelho antigo, vi, eu juro! E o Dr. Barbosa Coutinho não mente!

(*“Seu” Noronha arranca um pequeno punhal de prata. Ergue o punhal, numa cruel alegria.*)

“SEU” NORONHA– Meu punhal de prata!

(*Crava-o numa mesa, ao lado. Vira-se para as filhas.*)

“SEU” NORONHA (*desesperado*) - Mas é preciso apunhalar o olhar que chora, o olhar e a lágrima! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 206-208).

Integrante da classe média baixa, sujeito às humilhações morais e vicissitudes materiais, Noronha busca conforto emocional e respostas aos seus problemas na relação

estabelecida com os mortos, a quem devota o mais puro crédito. Cópia empobrecida do homem patriarcal, “Seu” Noronha encara o matrimônio como um dos valores mais sagrados do universo feminino. Ante a solteirice das filhas e a ameaça que cerca o casamento da filha mais nova, como lhe prevenira o médico e poeta do Imperador brasileiro, Noronha se desespera, lamentando o destino de suas filhas, avesso a de outras moças pouco virtuosas, da redondeza:

‘SEU’ NORONHA (*sem ouvi-la*) – Qualquer vagabunda se casa. A filha do Tolentino, aqui do lado. Não se casou? Andava se esfregando em todo mundo e não se casou? Entrou na igreja, de véu e grinalda, que só vendo. Hoje, tem amantes, o diabo! (triumfante) 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, 1985, p.206).

Partindo da visão que tem da obra de Nelson Rodrigues, e com a qual a divide em três grandes blocos, Magaldi descreve “Seu” Noronha como um simples pai de família assalariado, que vive numa área empobrecida da então Capital da República. Assim, vai considerá-lo como personagem trágico agrupando, dessa maneira, “Os sete gatinhos”, entre as tragédias cariocas de Nelson Rodrigues:

Sem dúvida uma ‘tragédia carioca’, situada numa família da baixa classe média, residindo no Grajaú, bairro da Zona Norte do Rio. ‘Seu’ Noronha, o chefe da família, é contínuo da Câmara dos Deputados, e a função humilde contrasta com o poder que na época da estreia se atribuía aos parlamentares (o Legislativo Federal, como se sabe, transferiu-se também para Brasília, proclamada sede da República) (RODRIGUES; MAGALDI, 2003, p.83).

A perspectiva de Magaldi (1992) acerca do personagem Noronha é corroborada pelo personagem que, envergonhando-se de ser contínuo, divulga, para todos que é funcionário da Câmara, mais especificamente de sua Secretaria. O subterfúgio de “Seu” Noronha seria desmascarado, de maneira humilhante, pelo Dr. Portela. Nesta passagem, Arlete, apesar de viver às birras com o pai, sente-se também humilhada e defende o artifício de “Seu” Noronha, isto é, reforça a ocultação do cargo exercido pelo pai, na Câmara dos Deputados:

DR. PORTELA (superior) – E outra coisa, ‘seu’ Noronha. De fato, o senhor tinha me dito, quando matriculou sua filha, que era funcionário da Câmara, se não me engano da Secretaria. Mas na semana passada estive lá e qual não foi a minha surpresa ao vê-lo, no seu uniforme próprio, servindo cafezinhos aos deputados! O senhor não me viu e eu achei muita graça, até. Afinal, contínuo, hem meu caro Noronha? E creio que, agora, vai me pedir desculpas...

ARLETE (*interferindo*) – Desculpa coisa nenhuma! (*viril para o Dr. Portela*)
Escuta, aqui: contínuo é a sua mãe, percebeu? (*espeta-lhe o dedo no peito. O Dr. Portela recua*). (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.221)

Esse ponto de vista seria expresso, entre os familiares de “Seu” Noronha, de maneira mais significativa e enfática pela filha Hilda, que ao pai se ombreia nos dons da vidência e da comunicação com os mortos. Esta sabe da subalternidade e da inferioridade social sofridas pelo pai; dele se apieda e sempre o defende das irmãs, em especial de Arlete, representada, no texto dramático, como a filha mais revoltada com a pusilanimidade do progenitor, sempre em pé de guerra com “Seu” Noronha. Dessa forma, Arlete o pune não só pelas agressões em casa, mas, principalmente, pelo constante e devastador sofrimento que lhe causa a prostituição, fato que atribui, ao pai, a total responsabilidade,

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 (*estraçalhando 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, com o pai.*)
HILDA – Papai, eu tenho muita pena do senhor, ó papai! (*desprende-se de “seu” Noronha; vira-se para Arlete, grita*) – Não chame meu pai de contínuo!
(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.204-5).

A adesão entusiasmada de “Seu” Noronha ao Teofilismo não resultou em paz para si – como se espera de qualquer pessoa que adere a uma crença – nem muito menos para a sua família. Talvez as consequências da relação entre o patriarca e a sua religião tenham sido até piores do que se esperava. Percebe-se que a opressão sofrida pelas filhas de Noronha – assediadas, num contínuo, por permanecerem solteiras – e o constante desrespeito com a esposa se acentuam. O tratamento dispensado por “Seu” Noronha às filhas e à esposa gera em cada uma um tipo de reação extrema que as ajuda a fugir da realidade tão cruel. A mãe, D. Aracy – apelidada constantemente de Gorda – desenvolve um comportamento desviante, dos padrões venerados pelo marido, que a leva ao cultivo da escritura obscena.

(*E, súbito, “Seu” Noronha irrompe, na sala, aos berros. Tem um suspensório caído, que ele, na sua fúria, trata de repor.*)
“SEU” NORONHA – Gorda!
D. ARACY – O que há?
“SEU” NORONHA Então, que negócio é esse?
D. ARACY (*sem entender a violência*) – Mas criatura!

“SEU” NORONHA – Vá lá no banheiro! Anda, vai! É o cúmulo!
 D. ARACY – Está entupido, outra vez?
 “SEU” NORONHA – Entupido o quê! (*muda de tom e, furioso, anda de um lado para outro*) Eu chego em casa, com a minha boa cólica, vou ao banheiro e, lá, encontro a parede toda rabiscada de nomes feios, desenhos obscenos!
 D. ARACY – Onde?
 “SEU” NORONHA (*num berro*) – No banheiro! (*arquejando*) Isso na minha casa!
 D. ARACY (*desconcertada*) – Eu vou lá!
 “SEU” NORONHA – Fique! Não precisa ir lá, não, senhora! O que eu quero saber é quem foi!
 D. ARACY – Eu é que sei?
 “SEU” NORONHA (*ameaçador*) – Ah, não sabe?
 D. ARACY (*também violenta*) – Você vem com seus coices!
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 201).

Avançando um pouco no texto, vale ressaltar que D. Aracy, tomada pela raiva e pela indignação, tanto tempo reprimidas, assume a autoria da escrita pornográfica. Como justificativa elenca a dolorida solidão na qual vive e o grande fracasso sexual do seu casamento, numa acusação da falta de virilidade de Noronha. Por fim, recusa o epíteto desqualificativo que o marido lhe dera, como se lê no “Terceiro Ato” da peça, passagem em que D. Aracy adquire o poder da palavra e a capacidade do querer:

“SEU” NORONHA – [...] Quer ver uma coisa? Eu lhe mostro (*para as mulheres*) Quem foi que escreveu nomes feios no banheiro? (*triumfante*) Podem confessar, porque já começamos a apodrecer. (*para o médico*) Preste atenção, doutor! (*para as mulheres*) Quem foi?
 D. ARACY (*quase chorando*) – Eu!
 “SEU” NORONHA (*eufórico, para o médico*) – Tem varizes e um suor azedo! (*para a mulher*) Mas, explica, oh, Gorda; por que tu fazes desenhos obscenos no banheiro?
 D. ARACY (*confusa e chorando*) – Não sei... Talvez porque eu quase não vou ao cinema, a um teatro, vivo tão só! E também por que (*mais agressiva*) eu não tenho marido! (*para “seu” Noronha*) Há quanto tempo você não me procura como mulher? (*para o médico*) Até já perdi a conta! (*com certa dignidade*) Então, eu ia para o banheiro, rabiscava e, depois, apagava. Ontem, é que eu me esqueci de apagar e...[...](*fora se si*) –Não me chama de Gorda! Não quero que me chamem de Gorda!
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 185- p.230; 252).

Por outro lado, a filha Arlete é acusada, por Aurora, da prática afetiva da homossexualidade. No desfecho do drama, Arlete não apenas reconfirma seu viés sexual como, à maneira de sua mãe, o justifica ao denunciar que fora obrigada a se prostituir, graças às artimanhas de Noronha. A homossexualidade²² de Arlete é representada como caminho de

²² Para Magaldi esses desenhos, assim como a escolha de Arlete pelo lesbianismo, é a clara representação da frustração dessa personagem, que faz isso para liberar suas tensões decorrentes da falta de atenção do marido (MAGALDI, 1992, p. 26)

escape à sensação angustiante de sentir-se prostituta, como narra a personagem, desvendando o caráter pouco paternal de ‘Seu’ Noronha, que a vendia para os velhos deputados:

HILDA (*exaltada*) – Eu vi Arlete beijando uma mulher na boca!

ARLETE (*violenta*) – Foi, sim!

HILDA – Cínica!

ARLETE (*numa fúria súbita*) – Tenho nojo de homem! A coisa que eu acho mais asquerosa é cueca usada! [...] (*agarrando-o*) [o pai] – Vocês ouçam o que eu nunca disse, o que eu escondia para mim mesma. (*violenta para o pai*) Velho! Você mandou um deputado me procurar! [...] Beijo mulher na boca para me sentir menos prostituta! (RODRIGUES, 1985, p. 230; 251-252).

Nas peças rodriguianas, o infortúnio se desdobra como corrente avassaladora. O episódio dos palavrões de D. Aracy desencadeia uma violenta explosão emocional, na família de “Seu” Noronha. Como bem ressalva Magaldi (1992), em sua divisão ‘didática’ da obra rodriguiana, as peças de Nelson Rodrigues estabelecem um diálogo entre si, se apresentando repletas de recursos e temáticas recursivas.

Em “Os sete gatinhos”, classificada como tragédia carioca por Magaldi, a densidade psicológica pode ser mensurada através da patética interrogação que “Seu” Noronha faz a si mesmo, aos seus familiares e aos céus: “‘SEU’ NORONHA (*abrindo os braços para as nuvens*) – Isso é lar?”. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.201).

Nesse ínterim, entre as inquirições e interrogações de “Seu” Noronha acerca dos palavrões escritos no banheiro e a manifestação dos rancores de seus familiares, chega, de maneira inesperada, Silene, a destinada ao matrimônio. Esta fora, na realidade, expulsa da escola. Matara, diante das alunas infantis, uma gata prenhe de sete gatinhos. Estes, apesar da morte violenta da mãe, lograram escapar, como comunica, ora embaraçado ora exultante, mas sempre incisivo, o Dr. Portela, incumbido da tarefa de devolver Silene aos pais:

DR PORTELA (*com ênfase pedante*) – Um fato, “Seu” Noronha, que repercutiu muito mal. Houve meninas, até, que caíram com ataque. O pai de uma delas foi hoje lá e disse que retirava a filha. (*muda de tom, pigarreia*) Mas veja o senhor: havia, no colégio, uma gata. Aliás, não era nossa, era do vizinho. (*com certo calor*) Uma gata bonita, muito bonita

“SEU” Noronha (*impaciente*) – Sei, sei! [...]

DR. PORTELA (*num crescendo*) – Até que ontem, no recreio e na presença de todas as alunas mataram a gata, a pauladas.

“SEU” NORONHA (*tomando um susto*) – E quem? Quem matou?

DR PORTELA – A pauladas, “seu” Noronha! Aos olhos de meninas de sete, oito e nove anos! (*num desafio triunfante*) E o que o senhor me diz?

“SEU” NORONHA – Mas quem matou?

DR. PORTELA (*mudando de tom*) – “Seu” Noronha, o senhor já viu uma gata parir?

“SEU” NORONHA (*desconcertado*) – Nunca.

DR. PORTELA – Aliás, a pergunta não é bem essa. O senhor já viu uma morta dar à luz?

“SEU” NORONHA – Também não.

DR. PORTELA (*exultante*) – Pois eu vi, eu! E foi o que aconteceu com a gata. Sim, senhor! Estava morta e preste atenção: os gatinhos amontoados no ventre materno, iam nascendo, diante das meninas e das professor. Quis-se tirar de perto as menorzinhas, mas foi impossível. Eram tantas! Imagine: a mãe já morta e aquela golfada de vida! Sete gatinhos, no todo.

“SEU” NORONHA – Vivos?

DR. PORTELA – Todos vivos!

“SEU” Noronha – Mas, afinal, quem matou?

DR. PORTELA (*baixo e incisivo*) – Sua filha?!

“SEU” NORONHA (*baixo também e atônito*) – Repita!

DR. PORTELA – Sua filha Silene! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.214-215).

A expulsão de Silene não seria a única desdita que a família de ‘Seu’ Noronha enfrentaria. Silene, a virgem à espera do casamento, redenção da família, voltava para casa grávida, conforme atesta o médico. A reação do patriarca é de puro desvario. Ante a notícia devastadora e o silêncio, a negação e os titubeios de Silene quanto ao pai da criança, sua mãe e suas irmãs caem em desespero enquanto ‘Seu’ Noronha desmorona em desatino. Oferece Silene ao médico, Dr. Bordalo, que se recusa, em princípio, a fazer sexo com Silene, decide-se a aceitar a oferta do pai da jovem, após ‘Seu’ Saul, aceitar a oferenda do contínuo.

A decisão do médico, que terminaria por suicidar-se,²³ com remorsos pelo que fizera à Silene, se deveu ao desejo latente pela jovem, desejo, esse, acirrado pela aceitação de Saul. Mal sabia o Dr. Bordalo²⁴ que ‘Seu’ Saul era impotente e que tentava apenas tranquilizar a jovem, inserida no ambiente emocional caótico no qual se metera. De qualquer maneira, ‘Seu’ Noronha prostitui, abertamente, sem nenhum escrúpulo de ordem moral ou de caráter espiritual, a filha caçula, irmanando-a, de fato, ao destino que traçara para suas irmãs:

“SEU” NORONHA – Ofereço-lhe uma menina que é quase uma virgem e o senhor recusa? Ora!

DR. BORDALO (virando-se na direção do quarto e numa angústia mortal) (meio delirante) – Silene, eu tenho uma filha de sua idade... E se eu tocasse em você (*faz*

23 O suicídio, por enforcamento, do Dr. Bordalo, é narrado por ‘Seu’ Saul à família de Noronha, ocasião em que ele também transmite o conteúdo do bilhete deixado pelo suicida: “SEU” SAUL – Já saber de notícia? [...] (*enchendo o palco com a sua voz*) – O Dr. Bordalo! [...] (*abrindo os braços*) – O Dr. Bordalo deixou um bilhete, um bilhetinho, dizendo assim: ‘Não quero que meu filha me beije no caixão!’”(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 237). Em “Os sete gatinhos”, o suicídio se personifica na figura de Dr. Bordalo, dilacerado pela pedofilia cometida; em “A mulher sem pecado”, o suicida é Olegário.

24 Dr. Bordalo também ignorava a extrema bondade de Seu Saul com a família de “Seu” Noronha. A solidariedade do denominado ‘gringo’ o levava, por pura amizade, a entregar quantias significativas para as mulheres da família de “Seu” Noronha, como se vê no diálogo entre Débora e sua mãe: “DÉBORA – [...] Então, fui olhar o papel e fiquei besta: era um cheque, mamãe, um cheque”! D ARACY – Pra ti? DÉBORA – para mim [...] DÉBORA – Dez mil cruzeiros, mamãe, de mão beijada [...] O que ele quer, não sei! Ainda me repetiu na saída. ‘ Amizade valer mais que sexo!’”(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 200).

no ar uma carícia) eu não poderia beijar minha filha nunca mais... você é tão linda
(grita) Silene! Silene! Teu nome é uma dália!
(“Seu” Saul acaba de aparecer na porta. Estaca, em silêncio.)
 “SEU” NORONHA *(furioso)* – Você quer ou não quer?
 DR. BORDALO (com outro berro) – Não quero!
 “SEU” SAUL *(entrando)* – Eu quero! [...]
 SILENE *(chorando)* – Só lhe peço para não machucar meu filho!
 “SEU” SAUL – Eu tive ferimento de guerra, do Primeira Guerra...
 SILENE – O senhor?
 “SEU” SAUL – Uma granada explodiu pertinho, na guerra do Kaiser, e um estilhaço matou meu desejo... Eu ser boa pessoa, porque não liga sexo... Oh, só quero segurar seu mãozinha, assim.
 SILENE – Eu agradeço ao senhor [...]
(Do lado de fora, o médico, que anda de um lado para outro, como possesso, estaca.)
 DR. BORDALO *(enfurecido)* – Depois sou eu!
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.231-232).

Mais protetora com a irmã mais nova, assumindo a responsabilidade materna, Aurora tenta, ora amorosamente ora com violência, fazer com que Silene diga quem a engravidou. Esta, sentindo-se protegida, confessa tudo o que se passou. Matara a gata que pertencia ao seu namorado, que conhecera nos fundos do colégio. Fala da alegria de amar e do homem que despertara esse sentimento. Nesse abrir-se, delineia, física e moralmente, o perfil do pai de seu filho, descrevendo, principalmente, sua maneira de vestir-se – só de branco – de carregar no pescoço um santinho e de ter a lágrima mais bonita.

Confiante, Silene descreve, sem saber, o amante de Aurora, desvendando, assim a triangulação amorosa na qual ela e a irmã estão envolvidas. Como o suicídio, o triângulo amoroso, notadamente o que é formado por irmãs, são as recorrências temáticas mais reconhecidas na obra de Nelson Rodrigues, conforme afirma Magaldi, em sua leitura da obra rodriguiana, em especial, *Vestido de Noiva* e *A serpente*:

O móvel do conflito de *Vestido de Noiva* é o amor de duas irmãs pelo mesmo homem. O tema reaparece em outras obras e será tratada realisticamente em *A serpente*, a última peça deixada pelo dramaturgo. Haverá explicações psicanalíticas para o fenômeno e o interesse obsessivo que lhe votou o autor. Certa vez perguntei a Nelson por que seu teatro insistia tanto nessa forma de amor, que subteve rivalidade, uma semelhante inclinação familiar e o desejo de superar no afeto a pessoa próxima, compensando talvez a suposta preferência materna. O dramaturgo respondeu que achava lindo o tema, de inesgotáveis sugestões poéticas. Não é outra a colocação de Clessi: ‘Engraçado – eu acho bonito duas irmãs amando o mesmo homem! Não sei – mas acho!...’ (RODRIGUES; MAGALDI, 1981, p. 20).

Contrapondo-se à loquacidade de Silene, Aurora silencia a mágoa e a dor, ao constatar que Silene falava de Bibelot. Mesmo sabendo que o pai da criança de sua irmã caçula é o seu amante, ou cafetão, Aurora silencia, ainda conservando a esperança de casar-se com Bibelot. Tal expectativa é renovada quando este vem a sua casa para dizer-lhe que a esposa estava à morte. Nesse momento, Aurora acredita que pode vir a ser a nova esposa de

Bibelot, fato que desperta o desdém e o sarcasmo de Bibelot que lhe diz, claramente, que esta só lhe interessaria na ‘zona’ e que se casaria com o *brotinho*, isto é, com Silene:

AURORA (*numa felicidade que lhe custa dissimular*) – Está tão mal assim?
 BIBELOT – Desenganada.
 AURORA (*transfigurada de esperança*) – Quer dizer que...
 BIBELOT – Talvez não passe desta noite [...]
 AURORA (*numa alegria contida*) – Vais ficar solteiro. [...]
 BIBELOT – E não por muito tempo. [...]
 AURORA – (*tentando seduzi-lo*) – Dá tua opinião: você acha que eu daria, enfim, que eu seria uma boa esposa, talvez?
 BIBELOT (*no seu espanto*) – Esposa? [...] Eu te quero na zona!
 AURORA (*recuando e num sopro de voz*) – Cala a boca! Não diz mais nada! (*cara a cara com o ser amado*) Se há um momento em que você não pode me ofender, é este, este agora! [...]
 BIBELOT (*num espanto imenso e jocundo*) – Mas o quê? Você queria ser minha esposa? (*numa explosão*) Espera lá! Brincadeira tem hora! [...] AURORA – Debochado! (*furiosa*) Perguntei quem vai ser a tua nova esposa!
 BIBELOT – O brotinho, o tal broto [...] O interessante é que quando o médico me falou “câncer” pensei no broto! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 246-247; 248; 249).

Aurora recolhe, de forma dissimulada, o rancor, o ódio e a humilhação que as palavras de Bibelot lhes despertavam. Sabendo que ele passara a noite no hospital e que estava com muito sono, ofereceu a sua própria cama para ele pudesse descansar. Quando Bibelot adormece, Aurora o denuncia ao seu pai. O amor transformava-se em ódio fatal, como confessaria, posteriormente, a própria personagem e renunciara o próprio amante, se precavendo, inutilmente, da brutalidade de Aurora:

BIBELOT – Vou indo, que estou vesgo de sono.
 AURORA (*mudando instantaneamente e já envolvente*) – Tira um cochilo aqui!
 BIBELOT – Aqui?
 AURORA (*súplice*) No meu quarto [...] Deita meia hora, quarenta minutos.
 BIBELOT – Mas não deixa de me chamar!
 (*Caminham para o quarto. Bibelot puxa o revólver. Tira as balas.*)
 AURORA – Com medo?
 BIBELOT – Teu amor virou ódio, você pode me fazer uma falseta... (*passa-lhe a arma, depois de embolsar as balas*) Queres me matar? Mata! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 249-250).

Aproveitando-se do caos familiar, em especial da comoção dos seus parentes próximos com o recentíssimo episódio da gravidez de Silene, do discurso profético do espírito do médico de Dom Pedro II – cuja descrição do homem que levava as filhas de ‘Seu’ Noronha à ruína se assemelhava à feição e aos modos de Bibelot – Aurora instiga seu pai a matá-lo. Nessa manipulação, envolve a mãe e as três irmãs, Arlete, Débora e Hilda, transformando-as em cúmplices de assassinato e o seu pai em um homicida:

AURORA (*ofegante*) – Você quer o homem que desgraçou Maninha? o homem que chora por um olho só! quer? [...] Está no meu quarto!
 “SEU” NORONHA – Quero!
 (“Seu” Noronha arranca o punhal, no instinto de vingança)
 “SEU” NORONHA – Mas quem é?
 AURORA – Bibelot. Dorme na minha cama. Vai.
 (“Seu” Noronha avança.)
 AURORA (*para as outras*) – Vamos.
 D. ARACY (*para uma delas*) – Não faz barulho.
 (*Todas seguem o chefe da família. Entram no quarto. Por um momento “seu” Noronha olha o rapaz adormecido. Ergue o punhal e o crava, até o cabo, no coração de Bibelot. Este dá um arranco, um uivo estrangulado. Depois tomba, Arqueja na sua agonia. Aurora cai de joelhos.*)
 AURORA (*num fundo gemido*) – Meu amor, perdoa meu ódio!
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 250).

Dominada pelo ódio e pela dor, Aurora não se preocupa em averiguar se Bibelot era, realmente, o homem a quem se referira o espírito do Dr. Barbosa Coutinho. Mas, Arlete não. Atenta, a irmã procede a um exame de Bibelot, notadamente, as lágrimas derramadas por Bibelot nos instantes finais da agonia. Estupefata, Arlete descobre que o amante de Aurora, e pai do filho de Silene, não corresponde à descrição feita pelo espírito do médico do segundo imperador do Brasil. A família entra em polvorosa. Os rancores filiais se manifestam contra ‘Seu’ Noronha:

ARLETE (*sôfrega*) – Quero ver a lágrima da morte!
 DÉBORA – Morreu!
 (*Arlete segura o rosto do rapaz.*)
 ARLETE (*no seu assombro*) – Mas está chorando pelos dois olhos! (*na sua histeria*)
 São duas lágrimas!
 HILDA (*histérica também*) – Papai! Não é o homem que chora por um olho só!
 ARLETE (*crecendo para o pai*) – Assassino!
 (*As filhas avançam para o pai, que recua.*) (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 251).

Em meio à confusão reinante, o que se segue é uma dolorosa manifestação de queixas, denúncias e impropérios contra ‘Seu’ Noronha. A explicitação dos rancores, da mulher e das filhas, desnuda ‘Seu’ Noronha que chora, acovardado ante a família. O seu choro desperta em Arlete a convicção de que seu pai era o homem responsável pela desgraça das filhas, pois correspondia ao discurso do espírito do Dr. Barbosa Coutinho. Arlete pega o punhal para matá-lo. Hilda intervém. Mas, logo a seguir, entra em transe mediúnico e comete o parricídio, recomendado pelo espírito do primo Alípio, antagônico, na vida e na morte, a “Seu” Noronha:

ARLETE (*violenta*) – Velho! Prostituíste tuas filhas e não choras? Não choras por nós e por ti? Chora, velho!
 “SEU” NORONHA – Estou chorando.
 ARLETE (*apertando o rosto do pai entre as mãos*) – Deixa eu ver tua lágrima... (*lenta e maravilhada*) Uma lágrima, uma única lágrima... (*num berro triunfante*)

Velho! Você é o demônio que chora por um olho só! Dá o punhal, velho! esse punhal! dá!

(*Arlete toma-lhe o punhal. As outras agarram o velho.*)

ARLETE (*feroz, erguendo o punhal*) O punhal no olhar da lágrima!

HILDA (*berrando*) – Larguem o meu pai! Assassinas!

(*E, súbito, Hilda cai em transe mediúnico. Recebe o primo Alípio.*)

HILDA (*com voz de homem*) – Mata, sim, mata o velho safado! Mata e enterra o velho e a lágrima no quintal! Velho safado! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 252-253).

O pretenso lar burguês de ‘Seu’ Noronha desaba de forma trágica, assim como a família patriarcal do Dr. Bordalo que se mata corroído pelo remorso de ter praticado pedofilia e, ainda mais, porque Silene tem a mesma idade de sua filha. Vão-se, com eles, os valores ideológicos da família e do matrimônio. Quanto aos assassinios de Bibelot e de ‘Seu’ Noronha, representados, na peça, como rituais sacrificiais, tem como objetivo limpar os pecados da família, prática corrente *desde a fundação do mundo*, sustentada pela junção entre violência e religiosidade, de acordo com as ponderações René Girard que, em sua obra, *Coisas ocultas* (1978), ressalta que tais ritos nem sempre terminam em sacrifício:

A conclusão do rito pode se limitar a mutilações ritualísticas ou a exorcismos que são sempre o equivalente do sacrifício. Mas há também formas rituais, ou pós-rituais, que não comportam nenhuma conclusão sacrificial, mesmo simbólica. (GIRARD, 2008, p. 45).

Como quer que seja, o contínuo humilhado, por quem, variadas vezes Hilda, se compadece, se enlaça na doutrina do Teofilismo, ideal religioso no qual confiança para um novo porvir. Conforme se pode aferir, em “Os sete gatinhos”, a violência se liga ao sagrado, numa simbiose marcada pela tragicidade. Ao contrário do esperado, a adesão de ‘Seu’ Noronha e de Hilda ao Teofilismo – religiosidade centrada na comunicação com os mortos, cujas ideias chegam ao Brasil na época do Segundo Império, através do Espiritismo – não apenas transforma “Seu” Noronha em homicida, como também o transfigura em vítima de parricídio. Ironicamente, é Hilda, a filha com a qual divide os dons da mediunidade e de quem recebe compaixão, quem o mata, tornando-se uma parricida.

Essa tragicidade, corroborada, justificada e espicaçada pelo religioso, traz, de maneira intrigante e dialética, a libertação da mulher e das filhas de ‘Seu’ Noronha, libertando-as da tirania e da opressão exercida por este.

3.2 CARTOMANCIA E ESPIRITISMO EM “A FALECIDA”

O ser humano é o único que se falsifica. Um tigre há de ser um tigre eternamente. Um leão há de preservar,

até a morte, o seu nobilíssimo rugido. E assim o sapo nasce sapo e como tal envelhece e fenece. Nunca vi um marreco que virasse outra coisa. Mas o ser humano pode, sim, desumanizar-se. Ele se falsifica e, ao mesmo tempo, falsifica o mundo.

Nelson Rodrigues²⁵

Primeira peça do ciclo que Magaldi (1992) denominou de “tragédia carioca”²⁶, “A falecida”, nomeada pelo próprio autor como “farsa trágica em três atos”, é a oitava peça escrita por Nelson Rodrigues. Apresentada, inicialmente, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em junho de 1953, a peça tematiza o mundo suburbano carioca,²⁷ como bem descreve Castro, em *O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues*, no qual também analisa a repercussão e a recepção do drama do autor, que chocava e escandalizava os espectadores:

Quando os personagens de 'A falecida' disseram suas primeiras falas no palco do Teatro Municipal, no dia 8 de junho de 1953, a plateia levou um susto. Jogando uma sinuca invisível (a cada tacada imaginária eles exclamavam 'Pimba!'), os personagens se referiam a Carlyle, atacante do Fluminense, Pavão, beque do Flamengo, e Ademir, craque do Vasco, jogadores então em atividade. Na plateia, o escândalo se resumia numa frase: 'Mas como??? Futebol no Municipal! Onde é que nós estamos?' De fato, a aura que cercava o Teatro Municipal não autorizava certas liberdades. As pessoas mandavam fazer roupa para frequentá-lo, como se o Rio fosse Paris ou Milão. Era um palco reservado a óperas, concertos, oratórios, sacros e peças 'sérias'. E as peças anteriores de Nelson, por mais chocantes, eram sérias. Mas 'A falecida' estava cheia de gaiatices. (CASTRO, 1999, 247-248).

Zulmira, a protagonista, caracterizada por Magaldi (1992) através da perspectiva do “bovarismo”, que se define pela frustração feminina, elemento encontrado, de maneira abundante e recorrente nos textos dramatúrgicos rodriguianos. Essa recursividade pode ser ilustrada pelas caracterizações, a que procede o autor, acerca de Alaíde, protagonista de

25RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 64. (Coleção das obras de Nelson Rodrigues).

26 Magaldi afirma que “A falecida” inaugura a fase da tragédia carioca (apesar de Nelson Rodrigues classificar depois “Vestido de noiva” como tragédia carioca também). Ele diz que “A tragédia carioca funde os valores arquetípicos das peças míticas e os circunstanciais da realidade imediata do Rio de Janeiro” (MAGALDI, 1992, p. 63).

27 Para Barreto, conforme declara em Clara dos Anjos “O subúrbio propriamente dito é uma longa faixa de terra que se alonga, desde o Rocha ou São Francisco Xavier, até Sapopemba, tendo para eixo a linha férrea da Central [...] Há casas, casinhas, casebres, barracões, choças, por toda parte onde se possa fincar quatro estacas de pau e uni-las por paredes duvidosas. Todo o material para essas construções serve: são latas de fósforos distendidas, telhas velhas, folhas de zinco, e, para as nervuras das paredes de taipa, o bambu, que não é barato. Há verdadeiros aldeamentos dessas barracas, nas coroas dos morros, que as árvores e os bambuais escondem aos olhos dos transeuntes. Nelas, há quase sempre uma bica para todos os habitantes e nenhuma espécie de esgoto. Toda essa população, pobríssima, vive sob a ameaça constante da varíola e, quando ela dá para aquelas bandas, é um verdadeiro flagelo”. (BARRETO, 1998, p. 71).

“Vestido de noiva”: tragédia em três atos (1943) e de Zulmira, personagem central de “A falecida”: “Alaíde [...] pode ser considerada uma espécie de Bovary carioca” (p. 26) e chama Zulmira (protagonista de “A falecida”) de “Bovary suburbana” (MAGALDI, 1992, p. 27).

Exibindo-se como *persona* central do texto dramático, Zulmira, a ‘Madame Bovary’-brasileira e suburbana – é uma jovem mulher casada que não portava aliança. Empobrecida, a personagem, contudo, descendia de uma velha família de posses, como nos notifica sua mãe, no diálogo que tem com a filha, acerca dos antigos eventos funéreos da família, cheios de luxo e pompa, sonho acalentado por Zulmira para o seu próprio funeral:

(Zulmira chega a cadeira mais para a mãe. Argumenta, com energia.)

ZULMIRA – Escuta, mamãe, presta atenção. Antigamente, usavam-se cavalos nos enterros, com um penacho? Mais bonito? Não, é?

MÃE – Não acho negócio! Cavalo não é negócio!

ZULMIRA – Mas como?!...

MÃE – Eu era assim, pequeninha... Nesse tempo, minha família tinha dinheiro... Mas ah! Quando o enterro saiu, a nossa porta ficou que era uma nojeira! Nem se podia! Nunca vi cavalos tão grandes e bonitões! Mas sujaram tudo!... Muito desagradável! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 85)

Obrigada a viver num subúrbio, com Tuninho, um marido desempregado, não tendo condições de tratar de sua saúde, Zulmira recorre, por absoluta falta de dinheiro, a um velho médico, sem prestígio, que não consegue diagnosticar sua doença, na verdade uma tuberculose. Nessa condição, a protagonista comparara sua situação com a de Glorinha, sua prima e vizinha que havia deixado de saudá-la, torcendo-lhe o nariz quando a via, sem nenhum motivo, como insinua a personagem, qualificando a prima como uma mulher cínica e petulante, e ao velho médico, que a trata, sem resultado algum, doutor Borborema, de ‘besta’ e de ‘gagá’, enquanto retoma a sua auto depreciação, representando-se como uma ‘pobre diaba’:

Zulmira – Uma fulana, além do mais, minha parenta, longe mas é. Nunca lhe fiz nada, sempre a tratei, assim, na palma da mão. E, de repente, deixa de me cumprimentar. Por quê? Ainda hoje eu passei. Estava na janela, limando as unha. Torceu-me o nariz, aquela gata. Cinicamente! [...] **Eu sou uma pobre diaba!** Enquanto a Glorinha vai a um médico bacana, que até piano tem no consultório! Um médico que cobra trezentas pratas a consulta – eu vou, de carona, ao Dr. Borborema, um médico do tempo de D. João Charuto, completamente gagá! Ainda por cima, fiquei, sem o mínimo exagero, umas 37 horas, na sala, esperando, e com esse calor! [...]

(Zulmira espeta o dedo no peito do marido.)

TUNINHO – Sossega!

PAI – Mas que foi que ele disse?

(Zulmira ri, ofegante.)

ZULMIRA – Fui a última a ser atendida... *(muda de tom, enfurecida, e correndo os presentes, um por um)* O que ele me disse? (cai a cólera; ironiza) Estou crente que aquela besta vai descobrir coisas do arco-da-velha no meu pulmão, claro. Ele me faz um exame matadíssimo – uma vergonha de exame! – e, no fim de tudo – vê se pode?

Vira-se para mim e... (*põe a soluçar no meio do palco. Expectativa tremenda na família.*) Disse que eu não tinha nada! nada!
 (Todos se entreolham e exclamam em coro.)
 TODOS – Ué!
 TUNINHO – Então, qual é o drama? Se não tens nada, ótimo!
 OUTROS – Evidente!
 (*Zulmira enfrenta o marido. Desafia o marido.*)
 ZULMIRA – Por que é que você não se mete com sua vida? Por que é que não deixa de dar palpites?
 (Tuninho dirige-se aos parentes.). (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 87-88 – grifos nossos)

A caracterização que Zulmira procede em relação ao seu médico e de si mesma – num processo avesso à visão que faz Glorinha – é reforçada pelas vestes com as quais é examinada, explicitadoras de sua condição de pobreza: “Ir ao médico com uma combinação horrível? A única que eu tenho? (*Zulmira levanta a saia. Mostra a combinação*) Está vendo esse remendo tamanho de um bonde?” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 86).

Sem dinheiro, como Glorinha, para se socorrer por um bom médico, Zulmira, recorre à cartomancia. O texto se inicia com a chegada de Zulmira à casa de Madame Crisálida, cartomante indicada por uma amiga de Zulmira, para que esta descubra a origem das tosses e da asma que lhe afligem, como também, o futuro profissional do marido desempregado.

Nesses momentos iniciais do drama, em meio à pobreza que reina no lar de Madame Crisálida,²⁸ o texto procede a uma acusação histórica: a da criminalização de uma das práticas, sagradas e mundana, mais antigas do mundo: a cartomancia que prevê, através da leitura das cartas de baralho, o destino das pessoas, seus problemas e aflições, aconselhando-as que caminhos deveriam percorrer. De origem desconhecida – não se sabe onde exatamente surge esse exercício de indagação sobre a sorte e o destino humano – se atribui, muitas vezes, o nascimento da cartomancia à China antiga. Caso esteja correta essa hipótese, defendida por variados estudiosos, a China seria, então, o berço cartomântico.

Expressiva, em nossa literatura, a *persona* cartomante é um elemento de estruturação e de composição de várias obras literárias, a exemplo da narrativa curta, “A cartomante” (1884), de Machado de Assis (1939-1908); do conto, também denominado de “A cartomante”, de Lima Barreto (1881-1922), que integra a obra *Histórias e sonhos* (1920). Apareceria, posteriormente, em Clarice Lispector (1920-1977), mais precisamente em *A hora da estrela*, publicada no mesmo ano da morte da autora. Todas essas narrativas apresentam

28 Instigante e poético, o vocábulo que nomeia a cartomante, “crisálida”, semantiza o estado de transformação da lagarta em borboleta. Daí, ser dicionarizado, por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, a “Ninfa da borboleta”.

uma afinidade: a desdita dos consulentes, apesar das boas predições anunciados pelas cartomantes consultadas.

Apesar da temática comum, o texto de Nelson Rodrigues apresenta algumas peculiaridades. A predição de sua cartomante não se afina com os textos de Machado de Assis, nem com o de Lima Barreto e nem tampouco com o de Clarice Lispector, apesar da desdita de todos os consulentes. Nestes, não há o anúncio explícito de desdita e de infelicidades. Ao contrário, a consulente de Nelson Rodrigues, Zulmira é avisada pela cartomante que precisa tomar cuidado, o que, simbolicamente, é um mau agouro. O que aproxima o texto de Nelson Rodrigues das narrativas assinaladas é, porquanto, a presença da cartomante, como personagem, e a cartomancia como temática literária.

Outra particularidade do drama de Nelson Rodrigues é a da camada histórico-social que envolve essa personagem. Em “A falecida”, o autor assinala a criminalização da cartomancia no Brasil, reiterando a extrema pobreza na qual vive os seus praticantes, confinados no subúrbio, enfrentando, duplamente, a penúria material e a constante perseguição policial, que resulta em encarceramento, como ocorre com Madame Crisálida.²⁹

MADAME CRISÁLIDA – Quem é?

ZULMIRA – Por obséquio. Eu queria falar com Madame Crisálida.

MADAME CRISÁLIDA – Consulta?

ZULMIRA – Sim.

MADAME CRISÁLIDA – Da parte de quem?

ZULMIRA - De uma moça assim, assim, que esteve aqui outro dia.

(Madame, sempre acompanhada pelo garoto de dedo no nariz, abre a porta imaginária.)

MADAME CRISÁLIDA – Sou eu. Vamos entra.

(Zulmira entra, fechando o guarda-chuva.)

ZULMIRA – Com licença.

(Madame suspira.)

MADAME CRISÁLIDA – É preciso estar de olho. A polícia não é sopa. Outro dia fui em cana!

Zulmira – Caso sério.

MADAME CRISÁLIDA – Mas Deus é grande [...]

MADAME CRISÁLIDA – Sente-se.

(Senta-se Zulmira.)

Zulmira – Obrigada.

(Madame senta-se também.)

²⁹A denúncia de Nelson Rodrigues o aproximaria, dialeticamente, da acusação procedida por de Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), em suas *Memórias de um sargento de milícias* (1853), onde vemos tematiza a violência institucional contra quaisquer práticas religiosas e culturais que se desviassem do cristianismo, como se vê no caso do quiromante caboclo que Leonardo Pataca vai consultar: “À hora aprazada lá se achou o Leonardo; encontrou na porta o nojento nigromante [...] De repente sentiram bater levemente na porta de fora, e uma voz descansada dizer: – Abra a porta. – O Vidigal! Disseram todos a um tempo, tomados do maior susto [...] Foi por isso que os nossos mágicos e a sua infeliz vítima puseram-se em debandada mal conheceram pela voz quem se achava com eles. Quiseram escapar-se pelos fundos da casa, porém ela estava toda cercada de granadeiros [...] – Toca, granadeiros. A esta voz todas as chibatas ergueram-se, e caíram de rijo sobre as costas daquela *honesta* gente (ALMEIDA, 1991, p. 22-5 – grifo do autor).

MADAME CRISÁLIDA – Não repare na desarrumação!
 ZULMIRA – Ora!
(Madame começa a embaralhar as cartas ensebadas.)
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1981, p.57-8 – grifos nossos)

Ao longo dos preparativos de Madame Crisálida, percebe-se que, além da miséria material, a cartomante também está envolvida num ambiente tumultuado e inadequado para a atividade que exerce. Juntamente com a atividade de cartomante, que exige muito sossego e concentração, Madame Crisálida ainda, e sobretudo, tem que se prover de muita cautela e vigilância para se escapar da contínua perseguição policial aos praticantes da cartomancia. Pobre e extenuada, Madame é mãe de vários filhos a quem precisa sustentar e educar. Assim, precisa, enquanto atende Zulmira, cuidar dos afazeres domésticos e atender aos reclames dos filhos. A pomposa titulação da cartomante aponta para a sarcástica ironia que caracteriza o texto rodriguiano:

MADAME CRISÁLIDA – Quem tem criança, sabe como é!
 ZULMIRA – Natural!
 MADAME CRISÁLIDA – E as minhas são de arder!
(Barulho de criança. Madame ergue-se. Vai ao fundo da cena.)
 MADAME CRISÁLIDA – Pintam o sete!
(Madame ergue-se outra vez.)
 MADAME CRISÁLIDA – Deixei o aipim no fogo. Com licença.
 ZULMIRA – Pois não.
(Madame berra para dentro.)
 MADAME CRISÁLIDA – Vê essa panela, aí, Fulana!
(Madame senta-se, manipulando o baralho.)
 MADAME CRISÁLIDA – Pronto. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 58-9)

A consulta de Zulmira à cartomante se revelaria um verdadeiro desastre. A esposa de Tuninho, ao ouvir a adivinha de Madame Crisálida, se desnorteia, esquece os motivos a que viera – saber de sua saúde e das possibilidades de emprego para o marido – titubeia e não consegue arrancar da cartomante as explicações acerca do ouvido. Crisálida, ao contrário, arranca-lhe cinquenta cruzeiros e, praticamente, enxota Zulmira de sua casa, numa necessária preocupação com o cerco policial, comum, à época, as práticas espirituais e culturais que não fossem genuinamente cristãs:

ZULMIRA - Estou numa aflição muito grande, Madame Crisálida.
 MADAME CRISÁLIDA – Silêncio!
(Madame inicia a sua concentração.)
 MADAME CRISÁLIDA – Vejo, na sua vida, uma mulher.
 ZULMIRA – Mulher?
 MADAME CRISÁLIDA – Loura.
(Zulmira ergue-se atônita. Senta-se em seguida.)

ZULMIRA – Meu Deus do céu!
 MADAME CRISÁLIDA – Cuidado com a mulher loura!
 ZULMIRA – Que mais?
(Madame ergue-se. Muda de tom. Perde o sotaque.)
 MADAME CRISÁLIDA – Cinquenta cruzeiros.
(Zulmira, atarantada, abre a bolsa, apanha a cédula que entrega.)
(Madame empurra-a na direção da porta)
 MADAME CRISÁLIDA – Passar bem.
(Some a cartomante. Zulmira vai saindo, também, mas estaca, retrocedendo)
 ZULMIRA – Madame! Madame!
(Nenhuma resposta. Pânico de Zulmira.). (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.59)

A confusa informação dada pela cartomante se torna uma obsessão para Zulmira. Nesse momento dramático, temos a primeira autoconfiguração da protagonista, marcada pelos signos da negatividade. A imagem que é um retrato pungente e depreciativo de si mesma, do mundo em que vive. Tal configuração coincidiria com a visão e expectativa que o marido tem da esposa. Este, quando, à noite, Zulmira lhe narra o seu esquecimento, as perguntas feitas e sem respostas e a sua própria confusão – ao saber que havia uma mulher loura em sua vida, que poderia lhe prejudicar – Tuninho a escuta, irritado, confirmando-lhe a sua auto representação, estendida, porém, a todas as mulheres.

ZULMIRA – Sou a maior errada de todos os tempos! Deixei de perguntar umas quinhentas coisas! Se meu marido vai ou não arranjar um novo emprego. E se eu tenho alguma coisa no pulmão...
(Bate com o pé, num desapontamento de menina)
 ZULMIRA – Ora!
(Na boca da cena.)
 ZULMIRA – Eu sou burra que dói! (Sai) [...]
 TUNINHO – Então, você me sai de casa debaixo desse toró, larga-se para os cafundós dos Judas, atrás de uma cretina [...] Você enche!
 ZULMIRA – Quem será essa loura, Minha Nossa Senhora?
 TUNINHO – Perguntaste, ao menos, à imbecil dessa cartomante se eu ia melhorar de situação e outros bichos?
 ZULMIRA – Ih!
 TUNINHO – Não perguntaste?
 ZULMIRA – Me esqueci!
 TUNINHO *(exultante)* – Eu sabia!
 ZULMIRA – Ando com a minha memória horrível!
(Tuninho anda de um lado para outro, dentro do quarto, esbravejante.)
 TUNINHO – Mulher é isso mesmo! Você inventa o diabo dessa cartomante pra saber da tua asma e do meu emprego! E quando acaba, vai lá e não dá a menor pelota. Muito bonito!
 ZULMIRA – Perdão, meu anjo! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 60; 66-67)

Apesar da aspereza de Tuninho, a informação da cartomante não abandona o pensamento de Zulmira. Deitada, e em voz alta, ela se pergunta quem seria tal loura. Mesmo bocejante, é Tuninho quem lhe oferece a resposta, supondo ser Glorinha, a loura a qual aludira, com segurança, a cartomante. Zulmira encontrara, assim, a causa de seus males:

macumba de Glorinha. Apesar de ter indicado o nome da prima da esposa, como a provável loura com quem Zulmira deveria ter cuidado, Tuninho é quem questiona a mulher quando esta afirma, convictamente, que seus males são oriundos da macumba feita por Glorinha, que é praticante do protestantismo:

ZULMIRA – Dá uma opinião, um palpite: quem será essa mulher loura?
 TUNINHO – E eu que sei?
 ZULMIRA – Vê se lembras!
(Novo bocejo de Tuninho.)
 TUNINHO (meditativo) – Loura?
 ZULMIRA – Quem pode ser?
(Dá o estalo em Tuninho.)
 TUNINHO – Tua prima!
 ZULMIRA – Qual delas?
 TUNINHO – Ora, Zulmira! Qual é tua prima que mora nesta rua? Aqui do lado? Qual?
(Zulmira está assombrada.)
 ZULMIRA – Glorinha! [...]
 TUNINHO – Custaste!
 ZULMIRA – É mesmo! Glorinha! Oxigenada, mas loura!
 TUNINHO – Batata!
(Zulmira está desesperada)
 ZULMIRA – Só pode ser ela, é ela no duro!
 TUNINHO – Apaga a luz e vamos dormir! [...]
(Zulmira não ouve o marido, encerrada em sua obsessão)
 ZULMIRA – Foi um altíssimo negócio essa cartomante. Agora eu sei de tudo. Agora eu sei de tudo. Essas dores nas costas... Olha: hoje eu passei o dia inteirinho com o nariz entupido...
 TUNINHO – Gripe!
 ZULMIRA – Gripe aonde? (lentas e cava) Macumba!
 TUNINHO – Sossega!
 ZULMIRA – **Sim, senhor! Alguma macumba³⁰ que essa cara me fez! Aposto!**
 TUNINHO – Mas a mulher é protestante!
 ZULMIRA – “Protestante” diz você! Mas duvido! Fingimento, máscara! Vou te dizer mais o seguinte. Glorinha tem parte com o demônio!
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.67-68 – grifos nossos).

Demonizada, Glorinha, que não desfruta do poder de voz no drama, é apenas descrita por Zulmira, pelo viés da desqualificação, a um adormecido Tuninho, indiferente, portanto, aos problemas da mulher e às hipóteses de sua esposa acerca da prima. Em sua caracterização de Glorinha, Zulmira critica e ataca, principalmente, a postura moralista de sua prima, enquanto reitera que esta vai matá-la através da macumba. Nesse momento, manifesta a sua visão, pouco lisonjeira, que tem dos homens, em geral. Estes são vistos como ingênuos ou *bobões*, segundo enfatiza uma enfurecida Zulmira, em sua caracterização do gênero

30Macumba é o “Nome dado aos cultos afro-brasileiros e aos seus rituais, originários do nagô, e que receberam influências de religiões africanas, ameríndias, católicas, espíritas e ocultistas” (AULETE, 2011, p. 555). Tem uma conotação negativa no discurso de Zulmira.

masculino. Nesse arroubo, desperta Tuninho que vai considerar o discurso e as preocupações de Zulmira como atitudes carnavalescas, se retirando do quarto do casal:

(Tuninho, embalado pela voz da mulher, já adormeceu e ronca, sonoramente. Zulmira, porém, não toma conhecimento do sono profundo do marido.)

ZULMIRA – Tu acreditas que ela seja tão séria como diz? Hem! [...] Pois sim! Não é mais séria que ninguém. Tão cínica que diz apenas o seguinte – vê se pode – que a mulher que beija de boca aberta é uma sem-vergonha. Pode ser o marido, pode ser o raio que o parta, mas é uma criatura sem-vergonha [...] Deixa de ser trouxa! Não vê logo que é falsidade? [...] Também não vai à praia, não põe maiô, porque, meu Deus, que coisa horrível, eu hem? *(passa de melíflua a feroz)* Mas pra cima de mim não, onde é que estamos! *(agressiva para Tuninho que dorme mais do que nunca)* Você que é homem – os homens são uns bobões – pode achar graça, achar bonito essa papagaiada, claro! Mas eu!...

(Agarra o Tuninho e o sacode. O marido desperta em sobressalto. Grita Zulmira.)

ZULMIRA – Tuninho! Tuninho!

TUNINHO – O que é?

ZULMIRA – Por essa luz que me alumia – essa gata está cavando q minha sepultura!

(Tuninho esbraveja.)

TUNINHO – Não faz carnaval! [...]

ZULMIRA – Olha só a ronqueira do meu pulmão. Espia!

(Levanta-se Tuninho e sai com os dois travesseiros [...]).

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 68-69).

Em meio a um contexto de adversidade, Zulmira, depois da ida à cartomante, vai procurar ajuda espiritual no Teofilismo. De maneira diferenciada de “Seu” Noronha – que buscava a religião para melhorar sua vida material e exercer ainda mais seu poder sobre as mulheres de sua família – Zulmira, tomada pela obsessão com a própria morte, além da que sente por Glorinha – se converte ao Teofilismo graças aos procedimentos ritualísticos dos velórios de seus adeptos, como confessa a personagem: “Uma vez, há muito tempo, eu vi um enterro teofilista. Na hora de fechar o caixão, cantaram hinos. Nunca mais esqueci” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 70).

A conversão de Zulmira ao Teofilismo a transfigura completamente. Além de não mais aceitar beijos na boca, de deixar de ir à praia, de não vestir mais maiôs, a personagem terminaria por descartar, por completo, o exercício da sexualidade, como comunica a Tuninho, aos seus pais e irmãos, gerando pasmo e desaprovação de toda parentela e uma sincera curiosidade de um dos manos, que compreende o comportamento de Zulmira como um fato psicanalítico. Seria, pois, em meio a uma assembleia, de cunho familiar, que Zulmira enumeraria, num crescente desatino, os seus novos valores, de ordem afetiva-sexual, enquanto tenta induzir sua mãe a confirmar que sempre fora teofilista:

TUNINHO – Vamos meter uma praia?

ZULMIRA – Não.

TUNINHO – Vamos! Agora, que eu estou desempregado, podíamos aproveitar, ir até todo o dia à praia!...

ZULMIRA – Deus me livre!

TUNINHO – Por que, ué? [...]

ZULMIRA – Sabe aonde é que eu fui hoje?

TUNINHO – Não.

ZULMIRA – À uma igreja teofilista!

TUNINHO – Que mágica é essa?

(Zulmira agarra-se ao marido. Veemente, fanática)

ZULMIRA – Eu me converti, Tuninho. Vou me batizar outra vez! [...]

TUNINHO – Que bicho te mordeu?

ZULMIRA – Não sei. Mudei muito. Sou outra.

(Zulmira incisiva.)

ZULMIRA – Não aprovo praia, não aprovo maiô.

(Zulmira ergue o rosto fanática.)

ZULMIRA – A mulher de maiô está nua. Compreendeu? Nua no meio da rua, nua no meio dos homens.

(Entram os parentes DE Zulmira. Esta afasta-se e vai ler o jornal numa extremidade da cena e Tuninho sobe na cadeira. Círculo de parentes em torno da cadeira.)

TUNINHO – O senhor meu sogro, a senhora, minha sogra... E vocês meus cunhados... [...]

TUNINHO – Por exemplo, Sabem qual é a mais recente mania de minha mulher? É o seguinte; digamos que eu queira beijar na boca. Ela então me oferece a face.

SOGRA – Virgem Maria! [...]

CUNHADO – Muito curioso! [...]

CUNHADO – (de óculos e livro debaixo do braço) – Caso de psicanálise! [...]

OUTRO – (feroz e polêmico) – Freud era um vigarista! [...]

ZULMIRA *(clamando)*– Tudo, menos beijo! Beijo, não! [...] Nenhuma mulher devia pertencer a homem nenhum! [...]

ZULMIRA *(doce)* – Se perguntarem se eu sempre fui teofilista, diz que sim, mamãe, diz que sim!

(Saem os parentes. Tuninho, já vestido normalmente, vem discutir com Zulmira.).

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.70-72– grifos nossos).

Mais uma vez, Nelson Rodrigues procederá a uma desconstrução de grandes nomes do mundo ocidental. Se, em “Os sete gatinhos”, o médico do próprio Dom Pedro II denuncia a falcatura poética do último imperador do Brasil, através de uma conversa mediúnica, em “A falecida”, caberá a um dos irmãos de Zulmira, a desconstrução da legitimidade dos estudos, das teorias e das aplicações dos métodos propostos pela Psicanálise, ciência criada por Sigmund Freud (1856-1939) para o tratamento dos males psicológicos. Em Nelson Rodrigues, Freud é representado, pois, como um farsante.

Num avesso a Freud, o bicheiro, tipo social brasileiro, geralmente associado aos crimes de contravenção, de roubo e de assassinatos, é caracterizado pelos traços da bondade e da generosidade, como o exibe Timbira, agente da Casa Funerária São Geraldo. Este, cuja função na funerária não é indicada, mas transmite um certo poder sobre os demais funcionários, conhece o bicheiro Anacleto em condição funesta: alquebrado pela morte de sua única filha, uma garota de dezesseis anos, vítima de um acidente de trânsito.

Dessa relação estabelecida, permeada notadamente pela dor de Anacleto e pelo interesse financeiro dos membros da agência fúnebre, surge a demonstração de respeito e de um afeto de Timbira por Anacleto. Esses sentimentos estão contidas na proposta de Timbira: caso chegasse à mandatário da nação, mudaria a economia brasileira. Realçaria o negócio do jogo do bicho como atividade econômica – a solução do Brasil para os males do Brasil – e substituiria o ministro da Fazenda por um contraventor. Detecta-se, nessa passagem, uma ironia crítica e corrosiva do autor ao universo político-econômico do Brasil de então:

TIMBIRA – Deixa eu contar, calma! Apanhei um táxi e fui voando para o escritório do Anacleto. Tinha acabado de receber a notícia e estava fazendo um carnaval tremendo. Filha única, sabe como é. E já não chorava – mugia... Mugido, no duro! Assim um som grave, cheio, de órgão... De abalar o edifício!

SEGUNDO FUNCIONÁRIO – E tu?

TIMBIRA – Tomei conta do ambiente. Pra início de conversa mandei buscar água mineral gelada, apesar do homem estar gripado. Dei ordens. Pinte o caneco. E ele, com aquele choro grosso. Na primeira oportunidade, entrei com o meu jogo. Quando disse que podia arranjar, pra filha dele, um caixão assim, assim, com alças de bronze, forro de cetim, sabe que, lá, todo mundo ficou com água na boca?

SEGUNDO FUNCIONÁRIO – Disseste o preço? [...]

TIMBIRA – Pedi 20 mil cruzeiros e ele topou, imediatamente. Se eu pedisse trinta, também dava, aposto! Descobri que bicheiro é um grande sujeito!

SEGUNDO FUNCIONÁRIO – Vai ter cortinas?

TIMBIRA – Cortina pra cinco portas, crucifixo de cristal, o diabo a quatro! Tudo 35 mil cruzeiros. E na saída, o Anacleto, que agora é meu do peito, me enfiou isso aqui no bolso, espia!

(Na ponta do dedo exhibe uma cédula.)

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Uma abobrinha!

TIMBIRA – A solução do Brasil é o jogo do bicho! E, sob minha palavra de honra, eu, se fosse presidente da República, punha o Anacleto como ministro da Fazenda! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.76 – grifos nossos)

Retomando o universo de Zulmira, observamos que a autocastração da jovem senhora deixa seu marido em meio a um pasmo patético. Sagaz, Tuninho, mesmo ainda muito surpreso com a nova mulher que possui, percebe, e manifesta a sua mulher, depois da saída da família, que ela está reproduzindo o comportamento de Glorinha: o de reprimida sexual e de intolerante moral, retrato repressivo de nossa sociedade.

Nessa sagacidade, Tuninho aponta para uma nova faceta do sentimento de Zulmira por Glorinha, um misto de hostilidade e de admiração, que a faz desejar ser e ter o que Glorinha tem e é. Esse desejo comporta o que chamamos de inveja³¹. Zulmira não confirma explicitamente a hipótese de Tuninho, utilizando-se da conjunção condicional “se”, numa mesma ambiguidade discursiva com a qual, agora, descreve Glorinha:

31 A esse respeito ver, “A inveja”, de do filósofo e psicanalista, Renato Mezan, texto que compõe a obra, *Os sentidos da paixão*, escrita por vários pensadores brasileiros, de diferentes áreas de conhecimento, publicada pela Companhia das Letras, em 1987.

TUNINHO – Ah! Logo vi!
 ZULMIRA – Logo viu o quê?
 TUNINHO – Já vi quem pôs essas ideias na tua cabeça!
 ZULMIRA – Quem?
(Tuninho estaca. Espeta o dedo no peito da mulher.)
 TUNINHO – Glorinha!
 ZULMIRA – Você é louco?![...] Tinha graça!
 TUNINHO – É imitação, sim! Confessa! É ou não é?
(Zulmira exalta-se. Veemente.)
 ZULMIRA – E se fosse? E se eu quisesse imitar Glorinha?
 TUNINHO *(sardônico)* – Batata!
 ZULMIRA – Não dizem que ela é a mulher mais séria do Rio de Janeiro? Todo mundo diz! E se eu quisesse ser cem por cento, assim, como Glorinha? Porque eu não gosto dela, mas justiça se lhe faça: tem uma linha até debaixo d’água.
 TUNINHO – Uma chata!
 ZULMIRA – Tu falas assim, agora. Mas não te lembras que já me disseste bestificado: “Ih, Fulana é séria pra chuchu!” Foi, sim!
(Tuninho agarra Zulmira, amoroso.)
 TUNINHO – Deixa pra lá! Não interessa!
 ZULMIRA – Me larga!
(Tuninho faz o bico de beijo.)
 TUNINHO – Dá uma bijuquinha, dá!
 ZULMIRA – Quietos!
(Zulmira foge com o rosto.)
 TUNINHO – Não dá?
 ZULMIRA *(grave e definitiva)* – Deixei de ser mulher!
(Tuninho patético.).
 TUNINHO – Viste? É por essas e outras que tantos maridos vão buscar na rua o que não tem em casa! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 72-74)

As últimas palavras de Tuninho são repletas de inspiração para Zulmira. Desejando esquivar-se do marido, vê, no adultério do esposo, sua saída às obrigações conjugais exigidas pela sua família e por Tuninho. Mas Tuninho não estaria com qualquer mulher, e, sim, com Glorinha, como propõe Zulmira, tentando persuadir o marido. A moralidade teofilista se evapora quando Zulmira sinaliza para uma triangulação amorosa, envolvendo ela, o marido e a prima, o que aumenta ainda mais o espanto de Tuninho, enquanto demonstra a complexidade sentimental que aproxima Zulmira de Glorinha:

ZULMIRA *(inspirada)* – Na rua, é mesmo!...
(Zulmira agarra-se ao marido.)
 ZULMIRA *(num crescendo)* – Eu te nego amor! Não tens amor na tua casa! E se eu própria te mandasse buscar, esse amor que te falta, com outra mulher?...
 TUNINHO – Nem brinca!
 ZULMIRA *(no ouvido do marido)* – E sabe com quem? *(violenta)* Glorinha, sim!
(melíflua, novamente) Se eu chegasse pra ti e dissesse: “Dá em cima! E se eu te mandasse?...”
 TUNINHO – Duvido.
 ZULMIRA *(vem vindo para ele)* – Mas olha! (doce e persuasiva) Ela não é fria, não, seu bobo... Sou mulher e conheço as outras mulheres... Já fui unha e carne com Glorinha, posso te garantir... Não tem nada de fria e, até, pelo contrário... Te lembras do nosso namoro?... ela te olhava muito naquele tempo...
(Enérgica, segura o marido pelos dois braços.)

ZULMIRA (*veemente*) – Tenho quase que a certeza, sou capaz de apostar que, contigo, se fizeres o negócio direito, ela cairá. Que seja uma vez, uma única vez. Basta. Ah, eu gostaria de ver essa mulher no chão, na lama!...

TUNINHO (*atônito*) – Quer dizer quer você, minha esposa, está me empurrando pra cima de outra mulher?!...

ZULMIRA (*caindo em si*) – Eu?

TUNINHO – Pois é. [...]

TUNINHO – Pra teu governo – se eu – toma nota – der em cima dessa cara, e se por acaso ela topar – não sei, mas tudo é possível... (*grave e profético*) A culpada és tu!... (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 74-75.)

A mesma ambiguidade discursiva, sobre a possibilidade do triângulo amoroso entre ele, Zulmira e Glorinha, permeia a resposta de Tuninho, que se ampara no mesmo pronome indicador de hipótese. Na verdade, Tuninho não se faz de rogado. Apressa-se em procurar informações sobre Glorinha e apreciar as suas possíveis qualidades e os seus prováveis defeitos. Nessa busca, descobre que o extremado recato de Glorinha advém de um grave infortúnio. Acometida por um câncer de mama, a prima de Zulmira tivera que extirpar um dos seus seios. O conhecimento de tal facto desvia, provoca a hilaridade em Tuninho, que se desinteressa, completamente, pela prima da esposa, ao mesmo tempo em que provoca uma estranha euforia em Zulmira, ante a desventura sofrida pela prima, considerando o câncer de Glorinha como um castigo, por ter deixado de falar com ela:

(*Luz no lar de Zulmira. Ela cantarola um hino do Exército da Salvação, ajoelhada. Entra Tuninho, às gargalhadas.*)

TUNINHO – Vem ouvir a maior do século!

ZULMIRA – Que foi?

TUNINHO – Imagina! Imagina!

ZULMIRA – Fala, criatura!

TUNINHO – Sabe por que a tal da Glorinha é o maior pudor do Rio de Janeiro? E por que toma banho de camisola? E não vai à praia? E tem nojo do amor?

ZULMIRA – Fala, criatura!

TUNINHO Porque teve câncer de mama e tiveram que extirpar um seio!

(*Ri às gargalhadas. Zulmira está num verdadeiro deslumbramento.*)

ZULMIRA (*numa euforia feroz*) – Juras?

TUNINHO – Foi o médico que me disse! Agora mesmo! A doença misteriosa era câncer!

(*Numa euforia absoluta, Zulmira crisa as mãos nos dois seios.*)

TUNINHO – Eu? Dar em cima dessa cara? Nem pagando!

(*Zulmira na boca da cena. Ri, arquejando.*)

ZULMIRA – Não me cumprimenta: torce o nariz pra mim, que nunca lhe fiz nada! – Castigo! Castigo!

(*Cai de joelhos, num riso soluçante.*)

TUNINHO – (*num berro final*) – Tem um seio só!...

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p76-77).

A conversão de Zulmira lhe traz uma nova obsessão, ou mania, como traduz Tuninho. Desta feita, com a morte. Longe do temor que o fenecimento humano suscita, Zulmira parece embevecida com a morte que ela sabe que se aproxima de si, numa reação um

tanto estranha. Perspicaz, Tuninho é o primeiro a se dar conta dessas notas dissonantes no comportamento da mulher e verbaliza sua estranheza para Zulmira. Esta reage com altivez e desafiadora, num discurso que beira a convulsão emocional, sem perder o velho foco obsessivo: Glorinha. Para Zulmira, a prima sabia que ela estava à morte, numa curiosa conjectura, que desvenda o próprio saber de Zulmira. Esta sabe, sim, que se encontra tuberculosa e que está prestes a falecer:

TUNINHO – Parece, até, que quer morrer!
(Zulmira desafia a parentela e o marido.)
 ZULMIRA – Quem sabe? Porque, eu, se quisesse, podia morrer, já, agora, imediatamente! Ou não podia?
(O marido recua, aterrado, diante dessa paixão.)
 TUNINHO – Perde essa mania de morte!
 ZULMIRA *(na sua euforia selvagem)* – Eu posso, mas a Glorinha não. Glorinha não pode morrer nunca!
(Zulmira agarra-se a marido e o contagia com a sua visão.)
 ZULMIRA – Imagina só: Glorinha morrendo. Acaba de morrer. Está na cama, morta. Aí vão vestir a defunta. E antes a despem.
(Zulmira põe-se a rir numa histeria.)
 ZULMIRA – Dá-se a melódia. As pessoas que estiverem no quarto vão ver um seio *(ri)* unzinho só!
(Zulmira bate no próprio peito na sua embriaguez.)
 ZULMIRA – Mas a mim podem despir, já, neste momento.
(Zulmira soluça.)
 MÃE – Não fala assim!
 ZULMIRA – Por quê?
 MÃE – É feio! [...] Deus castiga!
(Esvazia-se o palco. Restam Zulmira e Tuninho. E súbito, enche a cena o som desvairado de um aparelho de rádio, com uma música carnavalesca. Diminui o som do rádio. Zulmira exulta.)
 ZULMIRA – Ela sabe!
 TUNINHO – Sabe o quê?
 ZULMIRA – Que eu estou mal, que vou morrer!
 TUNINHO – Isola! [...]
 ZULMIRA *(numa vidência)* – Quando eu morrer, Glorinha há de estar, na janela, assistindo, de camarote, o meu enterro, gozando. Ela sabe que estamos na última lona e, portanto, que o meu enterro deve ser de quinta classe. Se pudesse imaginar que eu, na surdina, estou tomando as minhas providências! [...]
 ZULMIRA – No dia em que eu morrer, Glorinha vai ficar com cara de tacho, besta! Tenho um plano, um golpe!
(Zulmira, baixo cara a cara com o marido.)
 ZULMIRA – Só depende de ti!
 TUNINHO – De mim?
 ZULMIRA – De ti!
 TUNINHO – Mas como?
 ZULMIRA *(doce e misteriosa)* – Depois te conto.
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.88-90).

Com um plano elaborado, ou melhor, com um golpe planejado, Zulmira se mobiliza para pô-lo em execução. Procura a Casa Funerária São Geraldo, onde trata com Timbira do velório e do sepultamento de uma suposta amiga que, embora ainda estivesse viva,

muito em breve, viria a falecer.³²Obcecada por um velório de primeira classe, que torne Glorinha estupefata, pergunta a Timbira qual o enterro mais brilhante ocorrido no Brasil. Timbira responde-lhe que depois das exéquias do Barão do Rio Branco, o mais belo fora o da filha do bicheiro, Anacleto. Tal informação bastou para que Zulmira se decidisse. Queria o mesmo caixão da filha do bicheiro.

ZULMIRA (*lírica*) – ‘Seu’ Timbira, o senhor sabe, por acaso, qual foi o enterro mais bonito que já houve no Brasil?
 TIMBIRA – Depende.
 ZULMIRA – Como?
 TIMBIRA – De homem, parece que foi o do barão do Rio Branco. E de mulher, foi, disparado, o da Nanci.
 ZULMIRA – Que Nanci?
 TIMBIRA – Nanci, a filha do Anacleto, o bicheiro [...]
 TIMBIRA – Pois é. Um caixão fabulosíssimo, forrado de cetim branco, alças de bronze, o diabo!
 (*Anima-se Zulmira.*)
 ZULMIRA – ‘Seu’ Timbira, é esse o caixão que eu quero, para minha amiga. Assim mesmo. Igualzinho!
 TIMBIRA – Mas é puxado!
 ZULMIRA – O senhor fez o orçamento?
 TIMBIRA – Está aqui.
 ZULMIRA – Posso ver?
 TIMBIRA – Vou lhe mostrar.
 (*Timbira aproxima a cadeira. Zulmira está num deslumbramento.*)
 TIMBIRA – Aqui, por exemplo: o caixão.
 (*Timbira sintético, incisivo.*)
 TIMBIRA – De primeira. Madeira trabalhada.
 ZULMIRA – Igual ao de Nanci?
 TIMBIRA – A mesma coisa.
 ZULMIRA – Que ótimo!
 TIMBIRA – Vinte cinco mil cruzeiros. [...]
 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Aumentou. Agora custa – 30 mil cruzeiros!
 TIMBIRA – 30 mil cruzeiros.
 ZULMIRA (*numa ânsia*) – Mas tem alças de bronze? [...]
 TIMBIRA – Coche de primeira. Carro de pneus de banda branca, faróis embutidos e penacho, último tipo: mil e quinhentos cruzeiros.
 ZULMIRA (*maravilhada*) – Barato! [...]
 TIMBIRA – Armação por conta da casa – mil e quinhentos cruzeiros. Altar e crucifixo, outros mil e quinhentos cruzeiros. Mas outras despesas, tal e coisa, deve andar tudo aí por uns 36 mil cruzeiros. [...]
 TIMBIRA – Acha caro?
 ZULMIRA (*feliz*) – Nem por isso. O senhor pode ir tomando todas as providências!
 (*Zulmira animadíssima.*). (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.81-2)

Meio receoso, com a pronta aceitação de Zulmira, em nome da família da amiga moribunda, do valor exorbitante do caixão e dos demais paramentos fúnebres, com a ausência

32 O conhecimento de Zulmira, acerca de seu estado, é revelado pelo breve diálogo que mantém com a vizinha: “VIZINHA – Como vai a senhora? ZULMIRA (*eufórica*) – Mal! VIZINHA – Gripe? ZULMIRA – Pulmão!” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 90-91).

de uma morta de fato, tendo em vista apenas uma defunta virtual, Timbira relativiza a ansiedade de Zulmira e a interroga sobre o real estado da futura defunta, temeroso que o negócio desse em água:

TIMBIRA (*reticente*) – E se a moça não morrer?

ZULMIRA – Morre, sim. Está muito mal. Nas últimas.

TIMBIRA – Quer um conselho?

ZULMIRA – Pois não.

TIMBIRA – Vamos deixar o barco correr. O golpe é esperar. Tenho prática e já vi muito doente, com a vela na mão, ressuscitar. Quem trabalha nesse ramo, minha senhora, acredita piamente em milagre. Vê-se coisas do arco-da-velha. Vamos que aconteça um milagre e sua amiga se salve. Eis o bode formado. Espeto! Espeto!

ZULMIRA – Então, eu aviso. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 82-3)

A ida de Zulmira à casa funerária, principalmente seu encontro com Timbira, um incorrigível mulherengo, nos mostra um olhar outro sobre a mulher de Tuninho que se choca com a auto apreciação que a personagem faz de si e que é corroborada pelo marido. Nessa nova representação de Zulmira, ela se destaca – mesmo gravemente enferma, magra e acometida pela tosse – por uma certa beleza que desperta o desejo masculino, levando Timbira a assediá-la, cujos galanteios não agradam a Zulmira, ao contrário do que o personagem narra a um dos funcionários:

(*Zulmira e Timbira a caminho do poste de bonde.*)

TIMBIRA (*pigarreando*) – Mas é casada?!

ZULMIRA – Sou, sim!

TIMBIRA – Cadê a aliança?

ZULMIRA – Não uso.

TIMBIRA (*derramado*) – Sabe que não parece? [...]

TIMBIRA – Você me telefona?

ZULMIRA – Talvez.

TIMBIRA – Quando?

ZULMIRA – No dia de São Nunca. [...]

TIMBIRA – Jeitosa?

PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Um buchinho!

TIMBIRA – Buchinho onde?! [...]

TIMBIRA – Não amola! E comigo não tem esse negócio de bucho, não, senhor! Sou da seguinte teoria: mulher é mulher e pronto! [...]

TIMBIRA – Casada e me deu uma bola tremenda!

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 83-85)

Não obstante o desejo que Zulmira lhe desperta, Timbira, sempre recusado pela jovem, não consegue apreender o caráter da personagem. Dotada de uma grande densidade psicológica, Zulmira se apresenta para Timbira como um enigma desejado, como se afere num outro diálogo que este estabelece com a nossa protagonista, através de um telefonema desta,

no qual recomeça o seu cerco a uma Zulmira evasiva e enigmática, que elabora a sua visão de morte pelo aspecto da liberdade, em especial, a sexual:

TIMBIRA – Quem é?
 ZULMIRA – Não me conhece mais
 TIMBIRA – Zulmira?
 ZULMIRA – Até que enfim!
 TIMBIRA – Como vai essa figurinha?
 ZULMIRA – Meio bombardeada. Uma gripe tremenda.
 TIMBIRA – Sabe que eu tenho pensado muito em ti?
 ZULMIRA – Já começa você! [...]
 TIMBIRA – E o nosso encontro?
 ZULMIRA – Já, não. [...] Já não posso!
 TIMBIRA – Então, quando?
 ZULMIRA (*dolorosa*) – Quando?
 (*Zulmira faz uma pausa patética. Exalta-se.*)
 ZULMIRA – Primeiro, deixa a minha amiga morrer. Então estarei livre!
 (*Zulmira num riso convulsivo.*)
 ZULMIRA – Serei tua, do meu marido, de todo o mundo! *Aurevoir!*
 TIMBIRA – Vem cá! Zulmira!
 (*Zulmira desliga.*). (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.91-92)

Atraído fortemente por Zulmira e, ao mesmo tempo, intrigado com o comportamento da moça – sempre misteriosa, evasiva e esquiva – Timbira começa a se questionar acerca do caráter de nossa protagonista. Nesse questionamento, se reporta aos funcionários, na busca de explicações que elucidem quem – realmente – é Zulmira. De maneira similar a Timbira, os funcionários também não conseguem respostas para a esfinge rodriguiana. Seria uma golpista? Como sugere, incitado por Timbira, o primeiro funcionário, ou apenas uma mulher maluca, como sugere o mesmo, acreditando que a loucura é uma das características formadoras do ser feminino. Timbira está confuso, mas é o que mais se aproxima da intenção de Zulmira, embora não compreenda suas motivações:

(*Timbira vem falar com os dois funcionários.*)
 TIMBIRA – Essas pequenas me põem maluco!
 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Quem foi?
 TIMBIRA – A tal Zulmira.
 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Abre o olho!
 SEGUNDO FUNCIONÁRIO: – Papas ou não papas?
 TIMBIRA – Sei lá! Já não entendo mais nada! [...]
 (*Timbira convoca os dois.*)
 TIMBIRA – E vem cá; quero um palpite, uma opinião. Vocês acham o quê? Que essa conversa de enterro, de amiga, de caixão – tudo isso é batata ou golpe?
 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Pra te ser franco: acho que é golpe. [...]
 TIMBIRA – Mas então explica por quê? A troco de que, tudo isso?
 PRIMEIRO FUNCIONÁRIO – Tu ainda não desconfiaste que as mulheres são completamente malucas? (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.92-93)

O estado de Zulmira se agrava, durante os últimos preparativos de seu plano. A explosão da tuberculose não deixa dúvidas do que está por vir. Mesmo assustada, Zulmira dá os últimos retoques ao golpe planejado, que inclui Tuninho, como peça indispensável ao êxito do golpe planejado. Assim, sem muitas explicações, Zulmira manipula a compaixão e o amor do marido, suplicando-lhe, com muita chantagem emocional, que este cumpra o seu último desejo, ou seja, o pedido de uma morta. Atordoado, sonolento e apavorado, Tuninho aceita a incumbência determinada – e implorada – por Zulmira, tornando-se uma personagem importante na trama urdida pela esposa, cujo objetivo era surpreender Glorinha, durante o enterro:

ZULMIRA – Tuninho! Tuninho!

(Tuninho salta da na cama.)

TUNINHO – Eu!

ZULMIRA – Olha! Espia!

(Tuninho esbugalha os olhos.)

TUNINHO – Que é isso?

ZULMIRA – Sangue!

(Tuninho apavora-se.)

TUNINHO – De onde?

ZULMIRA – Pulmão! [...]

ZULMIRA – Eu vou morrer... Sei que vou morrer. Já não sou mais deste mundo [...]

Vou sim. Mas antes tenho um pedido, um último pedido, último! Sim, Tuninho? A uma morta não se recusa nada!

(Zulmira tem um choro grosso, que assombra Tuninho. O marido está quase chorando.)

TUNINHO – Meu coração, ouve! Você vai se tratar, vai ficar boa!

(Zulmira se enfurece.)

ZULMIRA – Mentira! Olha para mim. Me pega! Passa a mão por aqui! Pelo meu peito! Agora responde: Tu sabes, não sabes, que eu vou morrer? Pelo amor de Deus, diz que eu vou morrer! Vou morrer?

(Tuninho cobre o rosto com uma das mãos.)

TUNINHO *(num soluço e dominado)* – Vai.

ZULMIRA – Oh, graças! E agora jura! Jura que atenderás o meu pedido! Jura!

TUNINHO – Juro! [...]

ZULMIRA – Nessa rua, quando souberem que eu morri, vão pensar que meu enterro vai ser mambembe, Tuninho... Então, essa gata, aí do lado, já sabe... Por isso eu quero, e não peço nada senão isso, senão um enterro como nunca houve aqui, um enterro que deixe a Glorinha com uma cara deste tamanho, possessa... [...] É uma pirraça minha, confesso! Depois tu apanhas, na minha bolsa branca, um papelzinho, onde tem tudo tomado nota... Ao todo, uns 36 mil cruzeiros... [...] Há uma pessoa que te dará esse dinheiro todo. Até mais. De mão beijada [...] Essa pessoa chama-se João Guimarães Pimentel. [...]

TUNINHO – João Guimarães Pimentel? Esse não é um que *O Radical* publicou um retrato descascando a lenha, chamando de gatuno pra baixo?

É esse?

ZULMIRA – É. [...] Você também apanha, na minha bolsa branca, outro papel, com o endereço dele, da casa, do escritório, os telefones. Assim que eu morrer pega um táxi, vai à casa dele, ao escritório, seja lá onde for, e diz o seguinte: que eu morri. Mas que, antes de morrer, pedi que ele me pagasse um enterro de 40 mil cruzeiros... Ele te dará o dinheiro... E não diz que é meu marido... Diz que é primo...

TUNINHO – Mas quem é esse homem que eu nunca, na vida vi mais gordo? Que apito toca? Vai largar 40 mil cruzeiros por quê? A troco de quê?

(Zulmira se torce numa golfada.)

ZULMIRA – Mais sangue... Não respondo... Uma morta não precisa responder... Prometeste que eu teria esse enterro bonito, lindo... [...] Jura outra vez, jura!
 TUNINHO (*num soluço*) – Juro!
 (*Zulmira apanha a mão do marido e a beija. É a agonia que se aproxima. Zulmira ergue meio corpo, na cama. Está delirante.*)
 ZULMIRA – Eu sou a morta, que pode ser despida... Vizinhas, me dispam... (*Zulmira desaba na cama. [...]*). (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 94-98).

Zulmira falecera no dia anterior ao grande jogo, assunto que perpassa e contamina toda a escritura, como lamenta Oromar, um amigo de Tuninho, apiedando-se dele, um torcedor fanático do Vasco que não poderia assistir ao grande embate futebolístico: “Estou com uma pena danada do Tuninho... A mulher morre na véspera do Vasco x Fluminense... O enterro é amanhã... Quer dizer que ele não vai poder assistir o jogo... Isso é o que eu chamo de peso tenebroso!... (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.98).

O fanatismo de Tuninho pelo Vasco não o impediria de cumprir as juras feitas à Zulmira. Abatido, pega um táxi e se dirige à casa de Pimentel, um milionário, dono de lotações e táxis, que se exibia nos jornais locais, muito dado às aventuras amorosas, embora casado com uma mulher ciumentíssima.

Como um primo de Zulmira, Tuninho se apresenta a Pimentel e lhe narra o que acontecera, salientando o último pedido de Zulmira: que este arcasse com as despesas de seu luxuoso funeral. Inicialmente, Pimentel, atônito, não entende a responsabilidade que lhe fora atribuída. Julgando-se, porém, estar com o primo da recém-falecida, Pimentel se abre em confidências com Tuninho, então calado e contido. Conta-lhe o primeiro encontro entre ele e Zulmira, a convivência como amantes clandestinos os sentimentos dela pelo marido e o súbito fim da relação extraconjugal. No drama, o encontro entre Tuninho e Pimentel descortina uma nova feição de Zulmira, física e moral, como revelam as confidências de Pimentel:

(*Tuninho está diante de Pimentel.*)
 PIMENTEL – Que é que há?
 TUNINHO (*tímido e gaguejante*) – Vim aqui de parte da Zulmira...
 PIMENTEL (*com maus modos*) – Zulmira?
 (*Tuninho está desconcertado.*)
 TUNINHO – O senhor não conhece? Zulmira...
 PIMENTEL – Uma moreninha? [...]
 TUNINHO – Exato. Morena. Morena, de olhos verdes. [...]
 PIMENTEL(*meio nostálgico*) – Me lembro. Agora me lembro [...]
 TUNINHO – Eu estou aqui, porque antes de morrer, ela me chamou e... mandou pedir para o senhor pagar o enterro dela...
 PIMENTEL – Eu? O enterro... Eu pagar? ... Mas... e o marido?
 TUNINHO – Está desempregado. [...]
 PIMENTEL – Compreendo. O senhor é primo?
 TUNINHO – Primo.
 PIMENTEL – E, se está aqui, é porque sabe, naturalmente sabe... Zulmira lhe contou?
 TUNINHO – Por alto. [...]
 PIMENTEL – Grande pequena [...] O corpo que eu gosto – nem gorda, nem magra: na medida [...] Se foi fácil ou difícil? Basta que eu lhe diga o seguinte, dois pontos:

foi a única mulher que eu conquistei no peito, à galega. Entrei de sola. [...] Duas semanas depois, eu estou no meu escritório e ... [...]

TUNINHO – E o marido? O que é que ela dizia do marido? [...]

PIMENTEL – No dia seguinte, fomos ao apartamento... Ah, foi uma tarde fabulosa! *(De novo, Pimentel e Zulmira sob a luz espectral. Os dois ficam de joelhos, de frente um para o outro.)*

PIMENTEL – Teu marido te fez alguma coisa? [...] Diz.

ZULMIRA *(dolorosa)* – Começou na primeira noite... Ele se levantou, saiu do quarto... Para fazer, sabe o quê? [...] Lavar as mãos! [...] Achas pouco? Lavava as mãos, como se tivesse nojo de mim! Durante toda a lua-de-mel, ele não fez outra coisa... Então eu senti que mais cedo ou mais tarde havia de traí-lo [...] Odeio meu marido!

PIMENTEL – O negócio ia muito bem, ótimo, quando de repente... Entrou areia... Porque há sempre um espírito de porco, sempre! Vê que azar, que peso! Uma tarde, eu ia saindo com Zulmira, de braço... Não sei por que, naquela tarde, cismeí, estupidamente, de dar o braço... E foi batata! Zulmira ainda avisou. “Olha esse braço!”. Demos de cara com uma conhecida! [...] Aliás, uma prima de Zulmira... [...] Acho que é... Glorinha, sim... A tal Glorinha encarou com Zulmira, passou adiante e nem bola... Sabe que Zulmira ficou assombradíssima? [...] Nunca mais apareceu, nem telefonou, nada. Sumiço integral.

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.103-111)

As revelações de Pimentel nos mostra Zulmira como uma bela e fogosa jovem que comete o então crime de adultério. Crime duplo, pois adultera, também, a verdade, narrada ao leitor, sobre o afastamento da prima. Surpreendente é a profundidade e a mistura de sentimentos de Zulmira nutre por Glorinha. Apesar do ódio a Tuninho, da doutrina teofilista a que se convertera, não são estes que a impedem de ser mulher, ou de continuar na relação amorosa com Pimentel: é Glorinha que desfruta de um poder imensurável sobre Zulmira, como segreda Pimentel a um abismado e sofrido Tuninho:

(Pimentel entra, de novo, na luz azul. Zulmira torce e destorce as mãos.)

ZULMIRA – Vamos acabar! Vamos, sim!

PIMENTEL – Acabar por causa de uma cretina?

(Zulmira agarra-se a Pimentel.)

ZULMIRA *(desesperada)* – Desde aquele dia, ela não fala mais comigo, nem me cumprimenta! Vira o rosto, oh meu Deus!

PIMENTEL – E você liga?

ZULMIRA *(veemente)* – Ligo, sim! [...] Mas ela tem razão! Eu é que não podia ter um amante! [...] Não adianta. Não acho mais graça em beijo, não acho mais graça em nada!

(Olha em torno, como se eles pudessem ter ali, uma invisível testemunha.)

ZULMIRA – Agora é que eu sou fria, de verdade. Glorinha não me deixa amar.

(Zulmira continua olhando em torno, assombrada.)

ZULMIRA – Como se ela estivesse aqui. Atrás de mim, Como se me acompanhasse por toda a parte.

(Zulmira, em pânico, para Pimentel.)

ZULMIRA *(num lamento maior)* – Ela me impede de ser mulher.

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.110-111).

Não é à toa, portanto, a referência que o drama faz a Freud. Uma forte carga psicológica envolve e guia os passos de Zulmira, durante toda a narrativa, numa alucinante obcecação pela prima. Como narradora ludibria seu leitor criando uma versão fantasiosa sobre

o distanciamento de Glorinha; engana e manipula os sentimentos do marido, tenta dar um golpe contra o ex-amante, com o único intuito de se apresentar, mesmo morta, à Glorinha, cercada pelo esplendor.

Para Tuninho o que ouvira já bastava. Humilhado, tenta se vingar da esposa falecida, retaliando e descontando toda a sua mágoa em Pimentel. Pondo fim às revelações do amante de sua mulher, Tuninho se levanta e diz, para Pimentel, o valor dos apetrechos e da cerimônia funérea, em geral. Pimentel se assombra e se nega a dar a quantia exigida por Toninho, que a aumentaria, gradativamente, como punição à efetuada traição. Usando da chantagem e da ameaça, Tuninho terminaria por extorquir um Pimentel acuado, com medo de que suas aventuras amorosas chegassem à imprensa e, conseqüentemente, à sua ciumenta mulher:

(Tuninho pousa o copo no chão. Ergue-se.)

TUNINHO – Bem. Tenho que ir... Aliás, estou atrasadíssimo... Preciso apanhar o atestado de óbito, também... E ainda não tomei providência do enterro... [...]

PIMENTEL – Coitada!... E quanto é?

TUNINHO *(trincando as palavras)* – Quarenta mil cruzeiros!

PIMENTEL – Como! [...] Que piada é essa? Quarenta mil cruzeiros como? [...] Olha – eu estou disposto a dar, e na camaradagem, 1.500 cruzeiros... E lamba os dedos!

TUNINHO – Você vai dar, sim, os quarenta mil cruzeiros, até o último centavo. Isso é uma. Agora outra: eu não sou primo de Zulmira coisa nenhuma.

PIMENTEL – É o quê?

TUNINHO – O marido. O próprio [...]

PIMENTEL – E se eu não quiser dar?

TUNINHO – Azar o teu. Porque eu saio daqui, direto, sabe pra onde? Pra *O Radical*, que está de pinimba contigo. Chego lá, conto tudinho, dou o serviço completo e vai ser a maior escrachação de todos os tempos! [...] Não é um grande golpe?

PIMENTEL *(na sua impotência)* – Desapareça!

TUNINHO – Segunda-feira eu volto para apanhar o dinheiro da missa!

PIMENTEL – Cachorro!

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 111-114).

Endurecido, Tuninho deixa a casa de Pimentel, se encaminhando para a Casa Funerária São Geraldo. Vai, não apenas quebrar as promessas feitas à esposa, mas, sobretudo, dar-lhe um sepultamento indesejado. Compraria o caixão mais barato da agência funerária, dispensaria quaisquer apetrechos, gastando, apenas, quatrocentos cruzeiros. O sepultamento de Zulmira seria caracterizado pelos amigos de Tuninho como “o mais fuleiro [...] Um enterro de cachorro” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.117). Como bem observa Magaldi, o logro alcança todas as importantes personagens de “A falecida”, logro este, visto de maneira universal:

Nessa primeira incursão na tragédia carioca, o logro parece ser o estigma fundamental do homem. Zulmira foi ludibriada até na morte, tendo um enterro barato, em lugar do enterro de luxo. Tuninho descobriu que a mulher o traía.

Pimentel pagou, pela aventura quase esquecida, um preço enorme – havia enterrado a mãe com a quarta parte do dinheiro entregue na chantagem. E Timbira não chegou a consumir a conquista, nem vendeu o caixão dispendioso. Une as personagens principais de *‘A falecida’* a peça que a vida lhes prega (MAGALDI, 2008, p. 75).

Tuninho vingara-se, também de Zulmira. Mas a desafronta não apagara a dor que lhe corroía as entranhas. O sentido trágico do drama rodriguiano pode ser sintetizado pelo quadro, poético e pungente, que emoldura a dor e a solidão de Tuninho, no final da peça. Num Maracanã lotado e esfuziante, durante o jogo entre o Vasco e o Fluminense, este lança dinheiro para a plateia, numa tentativa inútil em ser o velho torcedor. A despeito da extorsão praticada e das juras quebradas, Tuninho é, no quadro tocante, a expressão poética da tragicidade humana: “(*Tuninho cai de joelhos. Mergulha o rosto nas duas mãos. Soluça como o mais solitário dos homens*)” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.119).

Esse fato é revelador do contato que Nelson Rodrigues teve, segundo Magaldi (1992), com o expressionismo através de O’Neill (dramaturgo inglês que teve sua obra traduzida para o espanhol, única língua estrangeira que Nelson lia), além do cinema e do existencialismo de Sartre. Essa linha de pensamento acabou por influenciar a obra rodriguiana de tal forma que Magaldi identifica alguns dos personagens como heróis expressionistas, elencando alguns personagens rodriguiano.

Por fim, queríamos salientar a presença imperante do futebol no drama rodriguiano. O futebol, principalmente o jogo entre Vasco e Fluminense, é tematizado desde o início da narrativa, aparecendo na casa de bilhar, adentrando o lar de Zulmira, o consultório do doutor Borborema, a Casa Funerária São Geraldo, terminando por constituir a cena final do drama.

Caloroso admirador do futebol brasileiro, torcedor do Fluminense, cronista esportivo, Nelson Rodrigues, assim como entre outros escritores de sua época³³, transformavam a arte futebolística em matéria literária, atuando como elemento repleto de significação, como se apreende do discurso do Primeiro Funcionário, que tenta espantar o pensamento de Timbira, ainda se sentindo tapeado, suplantando o assunto da morte de Zulmira pelo o que se refere ao futebol. Nesse sentido, Zulmira, que fora objeto de desejo de Timbira, se transfigura em tema sem relevância, de pouca importância ou valor, como fora seu enterro: “Mas anda, rapaz! E não pensa mais nessa gaja. Está morta, enterrada! Hoje o jogo de aspirantes também é bom. Tinha gente assim indo para o Maracanã. TIMBIRA (*num juízo final*) – Que vigarista!” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.118).

33Ver o livro já citado, *Um time de primeira: grandes escritores brasileiros falam do futebol* (2014).

3.3 TRIANGULAÇÃO RELIGIOSA E AMOROSA EM “A SERPENTE”

A literatura de Nelson Rodrigues faz um mapeamento moral de época, mas no sentido inverso: temos contato com os códigos éticos e morais através das transgressões, das infrações, dos delitos sexuais, dos discursos que jamais deveriam ser pronunciados, dos desejos e pensamentos que nunca deveriam ser expressados, do inconsciente revelado e contado tão cruamente que apreze absurdo para a nossa compreensão rarefeita.

Adriana Regina Rocha

Escrita e levada ao público em 1978 “A serpente: peça em um ato”,³⁴ é o último texto da obra dramática de Nelson Rodrigues e trata do triângulo amoroso entre as irmãs Guida e Lígia e Paulo, este marido da primeira. Como já observamos, guiados por Magaldi (2008), o tema da triangulação amorosa – especialmente entre pessoas da mesma família e um terceiro elemento – perpassa a dramaturgia rodriguiana e passa a ser um importante elemento recorrente da escritura do autor.

A reiteração dessa fórmula escritural e temática faz com que Magaldi chegue a conjecturar sobre a possibilidade de que Nelson Rodrigues tenha usado o tema, em outros textos, para experimentá-lo antes de trazê-lo à categoria do protagonismo na peça que encerrou sua carreira como dramaturgo. No entanto, o próprio Magaldi desfaz as suas suposições, ao apresentar a fala de Nelson Rodrigues, em uma entrevista na qual discorre sobre o assunto:

Seria o caso de conjecturar que Nelson, obsessivo, experimentara as várias formas desse amor incestuoso, até se sentir encorajado a trazê-lo ao primeiro plano, se as entrevistas concedidas logo após a conclusão do texto não indicassem que o tema existia há muitos anos. Afirmou o dramaturgo ao *Jornal da Tarde* (20 de outubro de 1978): ‘Um autor sempre mais de uma peça na cabeça. Fica adiando esta ou aquela e a ordem cronológica acaba não sendo tão cronológica assim. É mais um arbítrio do autor. Quando eu ia fazer *Vestido de noiva* já tinha *A serpente* na cabeça. Optei pelo

34 Nas demais tragédias cariocas Nelson Rodrigues incluiu ao título algo que Magaldi identifica como uma classificação de gênero textual. Exceto em ‘Anti-Nelson Rodrigues’ e ‘A serpente’. Sobre esse fato Magaldi comenta: “(‘Anti-Nelson Rodrigues’ e ‘A serpente’) esquecem qualquer proposto polêmico, denominando-se apenas peças. Pelo gosto da primeira em glosar (narcisicamente?) personagens e situações ligadas à biografia do dramaturgo, pareceu-me natural uni-la às peças psicológicas. ‘A serpente’, em apenas um ato, não almejaria, para o autor, o estatuto de tragédia carioca. A análise de seus elementos constitutivos não encontraria classificação mais pertinente” (MAGALDI, 1992, p. 64).

Vestido, que foi decisivo na minha carreira teatral. Podia ter feito *A serpente* logo depois, mas fiz *Álbum de família*. [...] Ou – quem sabe? – não é gratuito pensar que Nelson, por ter adiado tanto tempo a realização do texto, diluiu a história em outros enredos, para finalmente explorá-la em toda a potencialidade. (MAGALDI, 2008, p. 124).

O texto começa com a separação de Lígia e Décio. Em face da separação de seu marido e da desesperada infelicidade que acompanhara seu matrimônio, explicitada, particularmente, pelas agressões de Décio. Mais uma vez, observamos que o homem, em Nelson Rodrigues, é tematizado como um ser violento, expropriador da dignidade do feminino e, principalmente, como omissos e falhos no desempenho sexual. O drama de Lígia consiste em não ter acesso à sexualidade matrimonial, de permanecer virgem, após um ano de seu casamento com Décio. Afetivamente, formam um par de desconhecidos, estranhos um ao outro, conforme ressalva Paulo, no diálogo brutal e ameaçador que estabelece com a sua esposa. Nesse momento, ocorre a separação entre os consortes. Décio abandona a casa e a sua mulher, pondo, por fim, cabo ao casamento, em meio à pancadaria e à degradação da mulher:

(É a separação. Décio está fechando a mala. Fecha, levanta-se e vira-se para Lígia, a mulher, que olha com maligna curiosidade) [...]

LÍGIA – Acho gozadíssima a sua insolência. Não se esqueça que nós estamos casados há um ano e que você.

DÉCIO – Para!

LÍGIA – Me procurou só três vezes. Ou não é?

DÉCIO – Continua e espera o resto.

LÍGIA – Três vezes você tentou o ato, o famoso ato. Sem conseguir, ou minto?

(Décio avança para a mulher. Segura Lígia pelo pulso.)

DÉCIO – Cala essa boca.

LÍGIA – *(com esgar de choro)* – Não, não!

DÉCIO – Você não me conhece! Quietinha! Você me viu chorando a minha impotência. Mas eu sou também o homem que mata. Queres morrer? Agora?

(Décio a esbofeteia.)

LÍGIA *(com voz estrangulada)* – Não!

DÉCIO – Olha para mim, anda, olha!

(Pausa. Lígia olha.)

DÉCIO – Diz agora que és puta. Diz, que eu quero ouvir.

LÍGIA – Sou uma prostituta.

DÉCIO *(trincando as palavras)* – Eu não disse prostituta. Eu quero puta.

LÍGIA *(soluçando)* – Vou dizer. Sou uma puta.

(Décio a solta.)

DÉCIO – Agora olha para mim e presta atenção. Se você fizer um comentário sobre a nossa intimidade sexual, seja com quem for. Teu pai, essa cretina da Guida, uma amiga, ou coisa que o valha, venho aqui e te dou seis tiros. E quando estiveres no chão morta, ainda te piso a cara e ninguém reconhecerá a cara que eu pisei.

(Décio a esbofeteia. Lígia cai de joelhos com um fundo soluço. Décio apanha a mala.)

DÉCIO – *(num gesto largo)* – Vai-te pra puta que te pariu!

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.57-58).

Num aspecto Décio tem razão. A esposa não o conhece, nem muito menos desconfia das razões que levam o marido à impotência sexual. Desconhece, também, que Décio mantém, clandestinamente, uma relação extraconjugal com a Crioula, uma lavadeira que trabalhara em sua casa e a quem prostituíra. Na verdade a ineficácia sexual de Décio, que se restringe à esposa, provém de um discurso que escutara de um senador da República teofilista,³⁵ de um aconselhamento psicanalítico, conforme declara a personagem, berrando para a plateia, depois de aferir a sua virilidade e macheza com a Crioula:

(Décio num quarto com a crioula das ventas triunfais)

DÉCIO – Tu me achas homem?

CRIOULA – Nunca vi um cara tão home.

DÉCIO *(cada vez mais sórdido)* – Quando você estava lá em casa, vê lá se minha mulher podia imaginar que a gente ia trepar, hem?

CRIOULA – Me diz: a tua mulher tem um rabo de quem toma. Como é? Toma?

DÉCIO *(às gargalhadas)* – Você manja, bem, negra safada? [...]

(Sai a crioula. Décio vem para o meio do palco. Começa a berrar como um possesso.)

DÉCIO – Até o dia do meu casamento eu não tinha sido homem com mulher nenhuma. Aquele senador disse na Tribuna: “Eu me casei virgem.” Ouçam, ouçam todos. Eu não conhecia nem o prazer solitário. Na véspera do meu casamento. Ouçam! Ouçam! Um psicanalista me disse: “Se não pode copular por vias normais, use a via anal.” Eu, então, expliquei: “Mas eu vou me casar amanhã.” E lhe disse mais: “Fui um menino e um adolescente sem o prazer solitário.” E o cara me respondeu: “Tudo isso para mim é perfumaria.” Pois eu me casei e começou a nossa noite. Os dois na cama, lado a lado. De repente, digo à minha mulher: “Vamos dormir.” “O sexo de minha mulher é uma orquídea deitada.” A partir de então, todas as noites, eu esperava. Até que, um dia, vi a nova lavadeira. Os peitos, a barriga, as nádegas e as ventas triunfais. Pela primeira vez, tive um desejo fulminante. Em dois minutos, resolvi o caso. Falei à crioula: “Toma essa nota, sai daqui, telefona para mim e não precisa mais trabalhar.” Nesse mesmo dia, tudo aconteceu como um milagre. Ouçam! Ouçam! Eu sou outro. Dei, dei nessa crioula, quatro sem tirar. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.70-71)

Repetidamente denunciada, na discursividade artística de Nelson Rodrigues, a violência contra a mulher permanece como chaga quase incurável, em nossa sociedade. Não obstante os quase quarenta anos que separam, cronologicamente, a estreia da peça rodriguiana dos dias de hoje, a temática e a obra dramática de Nelson Rodrigues permanecem atuais.

Em artigo, relativamente recente, que integra a obra, *A mulher brasileira nos espaços público e privado* (2004)³⁶, Venturi e Recamán, responsáveis pela introdução da coletânea, intitulada “As mulheres brasileiras no século XXI”, observam que, apesar das transformações sociais ocorridas, a violência contra o feminino – efetuada principalmente por maridos e amantes – continua a vitimar a mulher, assinalando o universo doméstico como espaço

³⁵A caracterização do Brasil como “república teofilista” é feita por Nelson Rodrigues, em “Perdoa-me por me traíres”, drama de 1957.

privilegiado dessa brutalidade. Assim, se voltam para a violência conjugal, física e emocional, que padece, ficcionalmente, a personagem dramática de Nelson Rodrigues, vítima de uma face outra do machismo reinante entre nós:

A outra face do padrão machista que caracteriza as relações de gênero predominante em todo o país se expressa nos dados, pela primeira vez aferidos nacionalmente, referentes à violência conjugal contra as mulheres – um fenômeno cuja existência é conhecida, mas sobre o qual se fala pouco, contribuindo para que se reproduza sob o sigilo e em nome de uma privacidade criminosa [...] Dentre as violências mais comuns destacam-se a agressão mais branda, sob a forma de tapas e empurrões (sofridas ao menos uma vez por 20%), e a ameaça mediante coisas quebradas, roupas rasgadas, objetos atirados (15%); as violências psíquicas, como xingamentos e ofensas à conduta moral (18%) (VENTURI; RECAMÁN, 2004, p. 24).

O abandono conjugal de Décio coincide com a chegada de Guida – a cunhada *cretina* como a classifica o marido de Lígia. Mesmo dividindo o próprio teto, Guida, em sua felicidade conjugal, não se apercebera da vida sofrida da irmã. Esta reluta em se abrir com a irmã, questionando-a quanto à sua ignorância, acerca do que se passava no apartamento que compartilhavam – um presente do pai para ambas – terminando, enfim, por narrar a sua irmã a desgraça conjugal na qual vivia, desde o início do matrimônio, acentuando o cinismo com que viviam um casamento, sem a comunhão carnal e à base de torturas físicas e de rebaixamento moral, indicando, para a plateia, a determinação de dar um basta naquela situação:

(Décio sai. Logo entra Guida, irmã de Lígia.)

GUIDA – O que é que está havendo nesta casa?

LÍGIA – Ah! Guida! Você chegou no pior momento. Nunca houve um momento tão errado!

GUIDA – Não fala assim. Olha pra mim, Lígia. Você e Décio brigaram?

LÍGIA – O que você acha?

GUIDA – Não acho nada. Parece que está todo mundo louco nesta casa. LÍGIA – Nos separamos.

GUIDA – Quem?

LÍGIA – Ora, quem! Guida que me fazer um favor? Vá para o seu quarto. Depois conversaremos.

36 É a estudiosa feminista, Heleieth Saffioti, quem explica, em seu artigo, “Gênero e patriarcado: violência contra mulheres”, o processo e o método desenvolvidos pela editora, responsável pelo livro, no mapeamento da violência que degrada o mundo feminino: “A Fundação Perseu Abramo trabalhou com o universo de mulheres de 15 anos ou mais, ou seja 65,5 milhões de almas. Com uma equipe constituída por pesquisadores, houve um retorno aos domicílios, no qual foram entrevistadas 25% e 30% das mulheres. Optou-se por uma amostra estratificada, a mais adequada, em geral, para pesquisas de médio e grande portes. Neste caso, sem dúvida, este era o esquema mais competente e indicado de amostragem. Trabalhamos com as cinco macrorregiões do Brasil (Norte, Sul, Sudeste, Nordeste e Centro-Oeste) e o universo estratificado por faixas etárias e por tipo de área, urbana e rural, realizaram 2.052 entrevistas, mapeando, via questionários, mulheres distribuídas por 187 municípios, situados em 24 estados da nação. A inclusão das capitais de estado e dos municípios com mais de 5000 habitantes foi uma deliberação prévia. Seu peso foi tomado como auto demonstrativo. Os demais municípios foram classificados em grandes, médios e pequenos, levando-se em conta também a mesorregião. O trabalho de campo foi realizado em outubro de 2001” (SAFFIOTI, 2004, p. 44).

GUIDA – Você e Décio? E tão de repente? Não acredito que vocês tenham se separado. Você teria me falado antes. Outro dia, eu disse a Paulo: Lúgia não me esconde nada. Mas escuta. Papai sabe? [...] Nunca até este dia, você se queixou do seu casamento. Até agora, você não disse uma palavra contra o Décio.

LÚGIA – Um canalha.

GUIDA – Só hoje você descobriu que é um canalha? [...] Mas criatura, nós moramos no mesmo apartamento. Uma parede separa as tuas intimidades e as minhas.

LÚGIA – Por isso mesmo. Ouve-se no meu quarto tudo o que acontece no seu. Chega a ser indecente, Ouço os teus gemidos e os de Paulo. Mas você nunca ouviu os meus. Simplesmente porque no meu quarto não há isso. Esse mistério nunca te impressionou? [...] Se parecíamos felizes, é porque somos dois cínicos. [...] Você acha que eu devo fazer as pazes com um canalha? Você sabe quando o nosso casamento se acabou?

GUIDA – Não chora.

LÚGIA (chorando)– Na primeira noite em que dormimos na mesma cama. Quando ele disse para mim: “Vamos dormir”, eu me senti perdida.

GUIDA – Você quer dizer que Décio não é homem?

LÚGIA – Para outras, talvez. Para mim nunca. [...]

(Lúgia vem à boca da cena. Fala para a plateia como o tenor na ária.)

LÚGIA (aos gritos) – Ele me esbofeteou. Torcia meu braço e com a mão livre me batia na cara. Eu guardei a minha virgindade para o bem amado. E o tempo passando, e eu cada vez mais virgem. Hoje, ele falou, rindo: “Diz que és uma puta.” Respondi: “Sou uma prostituta.” Berrou: “Putá!” E eu disse: “Sou uma puta!”

Basta! (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.58; 59; 60; 61– grifo nosso)

O *talvez* de Lúgia, para o fato de Décio ser viril para outras mulheres, constitui, na verdade, uma certeza. Enquanto Décio se esbaldava com a Crioula, Lúgia ouvia os gemidos diários de prazer da irmã e do cunhando, no quarto contíguo, o que aumentava, ainda mais, a sua frustração feminina. Nesse contexto, de represamento e de atijamento dos sentidos, Lúgia que guardara a virgindade para o marido, respeitando, assim os preceitos católicos e sociais que imobilizavam a sexualidade feminina, terminaria por recorrer a um lápis para satisfazer suas necessidades sexuais, ou melhor, para se tornar mulher, como confessa à Guida, ressaltando o quanto é infelicitada: “Tão infeliz, que tive de me deflorar com um lápis” (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 63).

Descartada, sexualmente, pelo marido, que a obriga a degradar-se, além de espancá-la, Lúgia terminaria por decidir-se pelo ato sacrificial da morte. Mas, como Nair, de “Perdoa-me por me traíres”, não queria morrer sozinha, instigando, insidiosamente, a irmã à acompanhá-la no ato suicida. A visível atitude falaciosa de Guida, em face do discurso da irmã, despertaria a violência de Lúgia, fazendo surgir, no drama, os primeiros indícios de hostilidade entre as amadas e inseparáveis irmãs, até então ocultos e reprimidos, pelas duas personagens. Faria reaparecer, também, a recorrente temática da morte, na obra de Nelson Rodrigues:

GUIDA – Você foi sempre tudo para mim. Um dia eu te disse: “Vamos morrer juntas?” E você respondeu: “Quero morrer contigo.” Saímos para morrer. De repente eu disse: “Vamos esperar ainda.” E eu preferia que todos morressem. Meu pai, minha mãe, menos você. E se você morresse, eu também morreria. Mas tive medo, quando você se apaixonou e quando eu me apaixonei.

(Lígia levanta-se, Guida recua.) [...]

LÍGIA – Agora me deixa falar. Sabe o que eu vou fazer? É tão fácil, tão simples morrer. Tomei horror da vida. Guida, eu não fui feita para viver [...]

GUIDA – Moramos num décimo segundo andar. Se você se atirar, eu me atiro.

LÍGIA – Jura?

GUIDA – Juro.

LÍGIA – Mentirosa. Deixando teu marido, não. Teu marido é muito mais importante do que a morte. Ou você pensa que eu não sei, não vejo, não escuto?

GUIDA – Deixa eu te dizer uma coisa.

LÍGIA *(violenta)* – Quem fala sou eu. Você se lembra do nosso casamento? Na mesma igreja, na mesma hora, no mesmo dia, mesmo padre. Quando te olhei na igreja, senti que a feliz eras tu. E senti que amavas mais do que eu, e que era mais amada do que eu.

GUIDA – Deixa eu te dizer uma coisa.

LÍGIA – É esta a verdade. Você saiu da igreja com essa felicidade nojenta.

GUIDA *(atônita)* – Você está me odiando?

LÍGIA *(selvagem)* – Quantas vezes, você me disse: “Eu sou a mulher mais feliz do mundo.” Só você podia ser a mulher mais feliz do mundo. Eu, não.

GUIDA – Mas eu não tive a menor intenção de. Lígia, você me conhece e sabe. Eu só quero te ajudar, Lígia.

LÍGIA – Você só me daria a vida, a morte, no dia que eu pedisse para morrer contigo? Ou foi você que pediu para morrer comigo?

GUIDA – Lígia, deixa eu te dizer uma palavra?

LÍGIA – Fica com tua felicidade e me deixa morrer.

GUIDA – Quer me ouvir?

LÍGIA – Como você é hipócrita!

GUIDA *(chorando)* – Lígia, nunca duas irmãs se amaram tanto.

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.61-62)

Numa atmosfera asfixiante, movida pelo intuito de impedir que a irmã se mate e que tente levá-la consigo,³⁷ arrancando-a, brutal e mortalmente, da felicidade na qual vive, Guida, Guida, apesar de católica praticante e cumpridora, portanto, dos rituais e preceitos do cristianismo do catolicismo, propõe à Lígia uma noite de amor com Paulo, elegendo, assim, o pecado do adultério, como maneira de abrandar a situação tensa e inesperada entre ela e a irmã, que se instaura no apartamento:

(Lígia corre para a janela.)

GUIDA – Não, Lígia! Volta! [...]

LÍGIA – Sai do meu quarto, anda! Ou fazes questão de me ver atirando daqui? Queres ver, é isso?

GUIDA – Lígia, faça o que você quiser, mas escuta um minuto. Você quer ser feliz como eu, quer? Por uma noite? Olhe para mim, Lígia. Quer ser feliz por uma noite?

LÍGIA – Você não sabe o que diz.

GUIDA – Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais, nunca mais terá vontade de morrer. [...]

37 Dessa forma, Guida sente o mesmo temor que Lígia sentira outrora, quando pensaram, antes de casar, no suicídio delas.

LÍGIA – Olha pra mim. Você está me oferecendo uma noite com Paulo?
 Sexo, como você mesma faz com ele? Por uma noite eu seria mulher de Paulo? É isso?
 GUIDA – É isso.
 LÍGIA – Mas nunca houve entre nós nada que. Como uma noite, se ele não me olhou, não me sorriu, não reteve a minha mão? E, de repente, acontece tudo entre nós? E ele quer, sem amor, quer?
 GUIDA – O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar.
 (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p. 62-63)

A sentença proferida por Guida – e que encerra o diálogo entre ela e a irmã – estabelece uma dicotomia entre o amor e o desejo, o amar e o desejar, pouco rara em nossas letras, como se vê na definição poética do amor, em Gregório de Matos,³⁸ ou no aconselhamento poético de Manuel Bandeira, “Arte de amar”,³⁹ este mais próximo do universo escritural de Nelson Rodrigues. Tal dicotomia, avessa à concepção do autor, segundo Magaldi, revelaria a *tragicidade humana*, segundo concebe o estudioso da obra rodriguiana, em sua leitura acerca da proposta de Guida:

A reação imediata de Lígia à oferta de Guida é de perplexidade. Entre ela e o cunhado nunca houve uma aproximação que justificasse o ato sexual: ‘Como uma noite, se ele não me olhou, não me sorriu, não reteve a minha mão? E, de repente, acontece tudo entre nós? E ele quer, sem amor, quer?’ Guida, porém, acredita no sortilégio, no poder vital do sexo. Assegura à irmã que ele ‘nunca mais terá vontade de morrer’. Nelson põe na boca de Guida uma fala que deve ter-lhe custado muito, já que sempre advogou a união de amor e sexo, a plenitude do sexo dentro do amor: ‘O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar.’ Nessa separação estaria a origem da queda paradisíaca – a tragicidade da condição humana (MAGALDI, 2008, p. 128).

Como quer que seja, Lígia, com a alta estima abalada, aceita, como empréstimo, uma noite amorosa com o seu cunhado, mesmo classificando esta relação como *loucura*, ou um ato incestuoso, como diz a Paulo: “LÍGIA – [...] É uma loucura. Você não acha que é uma loucura? [...] Fazer isso com o cunhado. Pior que o irmão é o cunhado, Concorda?” (RODRIGUES, 1985, p. 64).

Por outro lado, Paulo, que não fora consultado, a respeito da decisão tomada por sua mulher, embora tivesse um papel importante a desempenhar na solução proposta, aceita, sem muitos rodeios, viver uma noite de amor com Lígia. Esta, por uma noite, experimenta os

38 // O Amor é finalmente/ um embaraço de pernas,/ uma união de barrigas,/ um breve tremor de artérias.// Uma confusão de bocas,/ uma batalha de veias,/ um rebuliço de ancas,/quem diz outra coisa, é besta// (MATOS, 1977, p. 294).

39 //Deixa o teu corpo entender-se com outro corpo.// Porque os corpos se entendem, mas as almas não.// (BANDEIRA, 1976, p. 185).

prazeres do sexo com o cunhado e desiste de morrer. Sua desistência acarreta a discórdia entre as irmãs. Esse é ponto de partida do conflito em “A serpente” e é nele que reside a relação do texto com a mitologia cristã, como bem observa Magaldi:

A tragédia carioca se manifesta na violência da paixão desencadeada, até o assassinio final. E o cerne da história remonta ao mito. *Bonitinha, mas ordinária* elegeu a tentação a que submetem Edgar em signo para que se instaure a transcendência humana. O tema volta em *Toda nudez será castigada*: Patrício tenta Herculano, despertando-lhe a sedução pela mulher. E a tentação expressa em *A serpente* coloca os protagonistas em face da tragicidade existencial, quando o homem encara o abismo que define a sua frágil natureza. (MAGALDI, 2008, p. 129-30).

Como o próprio título já indica, há uma relação estreita entre o drama rodriguiano e o livro do Gênesis, que trata da criação do mundo pelo Deus cristão. Nele, é dito que este criou o homem e, posteriormente, a mulher, que seriam os senhores dos demais animais.⁴⁰. Depois de criada, a mulher, segundo o livro, foi tentada pela serpente, o animal mais esperto dentre os criados por Deus, a comer a fruta proibida. A mulher relutou, mas aceitou a oferta e levou o homem também a comê-la. Quando o fato foi descoberto, os três foram punidos, como é mostrado no texto abaixo, extraído do capítulo terceiro do livro do Gênesis:

É de saber que a serpente era o mais astuto de todos os animais da terra, Deus tinha feito: e ela disse à mulher: Por que vos mandou Deus que não comêsseis do fruto de todas as árvores do paraíso [...] Respondeu-lhe a mulher: Nós comemos dos frutos das árvores, que há no paraíso [...] Mas do fruto da árvore, que está no meio do paraíso, Deus nos mandou que não comêssemos, nem a tocássemos, sob pena de morrermos [...] Mas a serpente disse à mulher: Bem podeis estar seguros que não haveis de morrer [...] porque Deus sabe que tanto que vós comerdes desse fruto, se abrirem os vossos olhos; e vós sereis como uns deuses conhecendo o bem e o mal [...] A mulher, pois vendo que o fruto daquela árvore era bom para se comer, e era formoso, e agradável à vista, tomou dele, e comeu, e deu a seu marido, que comeu do mesmo fruto como ela [...] No mesmo ponto se lhes abriram os olhos, e ambos conheceram que estavam nus [...] E o Senhor disse à serpente: Pois que tu assim o

4026. Então disse Deus: ‘Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança. Domine ele sobre os peixes do mar, sobre as aves do céu, sobre os grandes animais de toda a terra e sobre todos os pequenos animais que se movem rente ao chão’. (GÊNESIS 1:26 (ESTA É A FORMA CORRETA, CONFIRME NA SUA BÍBLIA O VERSÍCULO PQ NA MINHA É ESTE))

22. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele: “23. Disse então o homem: ‘Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada.’”

24. Por essa razão, o homem deixará pai e mãe e se unirá à sua mulher, e eles se tornarão uma só carne.

25. O homem e sua mulher viviam nus, e não sentiam vergonha. (GÊNESIS 2:24-25) CONFIRME O VERSÍCULO NA SUA BÍBLIA

fize4ste, tu és maldita entre todos os animais e bestas da terra: tu andarás de rojo sobre teu vento e comerás terra todos os dias de tua vida. Eu porei inimizade entre ti, e a mulher [...] Disse também à mulher: Eu multiplicarei os trabalhos dos teus partos. Tu parirás teus filhos em dor, e estarás debaixo do poder de teu marido, e ele te dominará [...] A Adão porém disse: Pois que tu deste ouvidos à voz de tua mulher, e comeste do fruto da árvore, de que eu tinha ordenado que não comesses; a terra será maldita por causa de tua obra: tu tirarás dela o teu sustento à força de seu trabalho [...] Ela te produzirá espinhos e abrolhos: e tu terás por sustento as ervas da terra [...] Tu comerás o teu pão no suor de teu rosto. Até que te tornes na terra, de que foste formado. Porque tu és pó, e em pó te hás de tornar (GÊNESIS 3:2-19)
ESTA É A FORMA CORRETA

Voltando ao texto de Nelson Rodrigues, observa-se que a efetivação da triangulação amorosa, que encaminha o drama para o clímax, traz profundas transformações aos personagens, notadamente na relação entre Paulo e a esposa. Guida caíra na armadilha que ela mesma armara. Longe do prazo determinado pela mulher, Paulo se sente atraído pela cunhada e a deseja por mais de uma noite, sentimentos que lhe são correspondidos por Lígia, na mesma intensidade. Encontram-se fora do olhar vigilante de Guida, que começa a ser descartada, sexualmente, pelo marido. Evaporavam-se, assim, as noites tórridas de amor, as carícias calorosas do passado. Paulo perdera o desejo por Guida, como esta percebe, muito bem:

GUIDA – Paulo, Paulo! O que há com você?
PAULO – Comigo? (com certo desespero) Guida não há nada comigo!
GUIDA – Estou achando você tão estranho, tão desconhecido.
PAULO – Eu não fiz nada, ou fiz?
GUIDA – Faz uma semana que Lígia esteve aqui. Vocês estiveram aqui. Uma semana e você me fez uma carícia distraída. Você não me procurou mais.
PAULO – Não te procurei mais como?
GUIDA – Não seja cínico, Paulo.
PAULO – Você nunca me falou assim.
GUIDA – Paulo, você não me procurou mais, sexualmente, entendeu?
(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.76)

Através da mediação da discursividade bíblica, Cunha (2003), em seu artigo “Nelson Rodrigues e a crítica”, observa os estudos críticos que tratam da recursiva triangulação amorosa, no drama rodriguiano. Nessa mediação, constata que, nas importantes nas análises de Magaldi, há a ausência da sinalização bíblica, que permeia as peças do autor pernambucano.

Nessa primeira observação – a da ausência da menção do livro sagrado do cristianismo na leitura de Magaldi – Cunha afirma que Magaldi estudara, em apenas nove das dezessete peças de Rodrigues, a temática do triângulo amoroso, retrucando, assim: “essa

constante não tem nada de intrigante numa obra calcada no mito de Cristo” (CUNHA, 2003, p. 1).

Para Cunha (2003), o discurso bíblico atravessa toda a obra rodriguiana. E, como um rio subterrâneo, carrega consigo representações baseadas nos seus ensinamentos, inclusive a dualidade do caráter da mulher que, segundo o ensaísta, no Evangelho é representada pelas duas Marias, a Mãe de Jesus e a Madalena. Duas mulheres diferentes, unidas pelo amor a um mesmo homem. Ainda de acordo com Cunha, na obra de Nelson Rodrigues essas “duas Marias evangélicas não surgem transfiguradas como *duas mulheres distintas*, com laços de sangue ou não, surgem, então, como *dualidade conflituada numa única mulher*, a puta santificada ou santa prostituta” (CUNHA, 2003, p.2 – grifos do autor). Nesse reparo à crítica de Magaldi, Cunha terminaria por arrematar a conclusiva proposição: na obra de Nelson Rodrigues, a temática da triangulação amorosa se apresenta em todas as peças do autor, não estando restrita às peças mencionadas por Magaldi.

Ainda segundo Cunha, o Evangelho é “a exata radiografia em termos artísticos do sagrado e imutável íntimo ser do homem de todos os tempos” (CUNHA, 2003, p.3-grifos do autor). Nessa concepção, assinala que o Evangelho se fez literatura universal, graças ao domínio vitorioso do capitalismo cristão do planeta.

O crítico nota, ainda, o paradoxo que perpassa a vida dos seres humanos ocidentais que, tendo toda a sua vida pautada nos ensinamentos do Evangelho, desconhece “do berço ao túmulo”, fato que, que em certa medida contribui, para as más interpretações, fazendo com que as diversas “religiões cristãs e a cultura burguesa corrompam a fé dos que são crentes” (CUNHA, 2003, p.3). Por fim, este pesquisador encerra o seu artigo afirmando que a perenidade e a grandiosidade da obra rodriguiana se deve ao fato de Nelson Rodrigues ter seguido o Evangelho, em sua vida, e ter se utilizado dos fundamentos da fé cristã, em sua obra.

Percebe-se, no texto de Cunha, a grande importância da religiosidade cristã para a escrita de Nelson Rodrigues. Também ficaria explícito, que no texto em questão, os princípios religiosos estão presentes, subterraneamente, perpassando todas as ações das personagens que, como no mito cristão, representam, de acordo com nossa interpretação, simultaneamente, as tríades: 1) Homem-Mulher-Serpente e 2); Maria-Jesus-Madalena.

A própria titulação do drama, “A serpente”, nos remete ao mito da Gênesis, mencionado anteriormente e que narra a interferência nefasta da Serpente sobre a Mulher e desta sobre o Homem. A mulher, seguindo as orientações da Serpente sucumbe ao desejo de provar da fruta proibida e leva o homem a segui-la. Dessa desobediência aos ditames de Deus,

que resulta a expulsão dos dois do Jardim do Éden, e o destino de uma vida de dores, de trabalhos e de suores, permanecendo na ignorância, como já lembrou Cunha, mesmo comendo o fruto da sabedoria.

No que se refere à segunda tríade, vê-se a possibilidade de que a relação estabelecida entre as irmãs e o cunhado, assinale para a segunda possibilidade de triangulação. A mãe Maria, a mulher que, originalmente, alimenta o homem e a segunda Maria, a Madalena, que viria para desestabilizar a ordem original e levar o homem para o mundo.

Essa triangulação também pode ser vista como um incesto, assim como no texto, visto que podemos enxergar essas duas mulheres – como partes de uma só – assim como aponta o poeta e professor Affonso Romano de Sant’Anna, em sua obra *O canibalismo amoroso*: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia, lançado no ano de 1984.

Utilizando-se do texto poético, através do qual traça seu estudo sobre a trajetória da representação do corpo feminino. Em sua curiosa observação das fantasias eróticas criadas na poesia brasileira, do século XVI até o século passado, Sant’Anna focaliza as expressões dos padrões sexuais criados na nossa sociedade, que a poesia, em suas tendências – romântica, simbolista, parnasiana – formou uma ideologia amorosa da sociedade brasileira que contribuiu para o surgimento de representações negativas do feminino, associando a mulher ao próprio Demônio. Em suas ponderações, Sant’Anna aponta vivamente a força dessas representações femininas, que também se voltam para os deuses da antiguidade, num relacionamento e proximidade da mulher aos poderes naturais e sobrenaturais. Tais empréstimos temáticos interferem, diretamente, nas representações criadas na sociedade brasileira e, por consequência, na literatura criada no Brasil:

É espantoso ver [...] como o medo às mulheres (*a misoginia*) é uma praga, desde as tribos mais primitivas às sociedades mais industrializadas. É aterrador como o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentada, da mulher aranha e da mulher serpente vem da antiguidade aos textos mais modernos. Já na Grécia, estava aquela Esfinge sufocando os impotentes. Lá está Echidna, metade serpente e metade mulher; lá está Charibdes – mulher sanguessuga engendrada pela Mãe Terra; já Omfalo, como Deusa- Terra matava seus amantes; Empuses e Keres eram ninfas-vampiro, e esta bebia o sangue dos jovens após a batalha. E existe uma Afrodite – conhecida como “Andrófoba” – que assassinava seus amantes como as deusas Ishtar e Anat. As Hárpias eram as mulheres-demônio, Melissa era a abelha rainha e Medusa era uma das Górgonas castradoras dos homens. E, entrando pela mitologia germânica, as Walkírias atualizam as Amazonas na castração erótica mortal. Todas essas figuras complementam os textos sagrados, que nos falam da maldade devoradora de Kali, Lilith e Eva. (SANT’ANNA, 1985, p. 11).

Por outro lado, Maria Teresa Ribeiro Fortes, em sua pesquisa sobre as representações da mulher na obra de Clarice Lispector e Nelson Rodrigues, no universo temporal da década de 1940, sinaliza para uma possível leitura, mais dialética e menos dicotômica, a respeito de como o feminino é representado na obra do dramaturgo. Nesse olhar e percepção, aproximaria o mundo discursivo de Lispector ao de Nelson Rodrigues, chamando a atenção para a complexidade do universo feminino, perspectiva descartada pela visão do feminino dicotomizada do romantismo:

A mulher não é nem o anjo nem o demônio que os românticos idealizavam, mas um ser complexo e repleto de contradições, que precisavam vir à tona a fim de desmoronar preconceitos e restrições comportamentais cada vez mais em processo de superação, pela História. (FORTES, 2003, p. 54).

A representação, dicotomizada, das mulheres bíblicas, mencionadas na sugerida tríade amorosa – Jesus, a Virgem Maria e a Maria Madalena – encontrada por Teresa Fortes na obra rodriguiana, coincide com a interpretação feita por Sant’ Anna acerca das figuras femininas da obra poética de Manuel Bandeira (1886-1968). Além da perspectiva do amor em “A serpente”, Nelson Rodrigues se aproxima do poeta, também pernambucano, pelo visor dialético com que vê a mulher. Essa proximidade se deve, certamente, à importância singular da obra bandeiriana que constitui “o lugar de passagem do século XIX para o século XX. Isso tanto no que diz respeito à estética quanto às metáforas do desejo”, como a interpreta Sant’ Anna (1985, p. 202).⁴¹

Voltando ao texto de Nelson Rodrigues, constatamos a relação simbiótica entre as Lígia e Guida – que atinge também o cunhado/marido – acaba por interferir, diretamente, na relação delas com o terceiro vértice do triângulo, Paulo. Essa simbiose é tamanha que direciona a sensação de Lígia ao entrar no quarto da irmã, onde se dará o encontro amoroso com o cunhado:

Lígia vem à boca de cena. Guida baixa a cabeça como se não visse nem ouvisse nada que a irmã vai gritar.)

⁴¹A obra bandeiriana, segundo o ensaísta, transita entre o tradicional e o moderno e nela estão presentes alguns conflitos morais e sexuais que perpassam a literatura brasileira, através dos séculos como, por exemplo, o conflito entre o amor erótico e o misticismo, tendo como musa maior a prostituta (representada originalmente por Madalena), que aparece fragmentada. Sant’ Anna afirma que, no início de sua obra, Bandeira fala de *vulgívaga*, uma figura feminina perversa, que busca o prazer no aniquilamento físico através da experiência da dor e da ingestão de drogas. Posteriormente, essa figura passaria a ser chamada de *prostituta*, que apareceria envolvida numa aura de santidade e pureza, podendo até ser confundida com uma santa. Essa simbiose também apareceria na síntese entre a Maria, mãe de Deus, que ainda virgem (segundo a tradição cristã) procria, e a Maria Madalena que, apesar de entregar se entregar aos prazeres carnavais, é infértil. A perspectiva de Sant’ Anna seria corroborada por Francisco Carneiro da Cunha.

LÍGIA – Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como um irmão. E foi como se Guida me despisse. E, então, ele veio acariciar a minha nudez. Só você me entregaria ao seu amor. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.66)

Em “A serpente” a triangulação amorosa abala os então fragilíssimos alicerces amorosos entre Guida e Lígia. Também nos faria conhecer uma nova Guida que nem a irmã, nem o marido, nem ela mesma, supunha existir. Ardendo em ciúmes da irmã, temerosa em perder o esposo e o lugar que ocupa no apartamento, como a feliz senhora de Paulo, Guida anuncia um dos novos pendores adquiridos, após a relação amorosa de Paulo e Lígia: ter a capacidade de matar:

(Sai Paulo.)

LÍGIA – Você me acusa de quê?

GUIDA – Posso ter todos os defeitos, mas não sou cega!

LÍGIA – Não é cega e daí? Você quer dizer o quê?

GUIDA – Posso ter todos os defeitos, mas não sou cega!

LÍGIA – Não é cega e daí? Você quer dizer o quê?

GUIDA – Eu tenho medo de mim mesma, medo do meu marido. Eu posso perder tudo, mas não meu marido. Você entende ou finge que não entende?

LÍGIA – Mas, finalmente, você quer de mim o quê?

GUIDA – Te dou tudo, tudo, menos o meu marido.

LÍGIA – E quem pediu o teu marido? Fica com ele. (Feroz) Não é teu?

GUIDA – A mim, você não engana. Você não disse tudo.

LÍGIA – Te direi tudo. Tens um marido que te faz feliz, e segundo você própria, a mais feliz das mulheres. Eu tenho um marido que me destruiu. Não sou mais nada. E põe na tua cabeça, criatura, que eu não fiz nada. Só fiz o que você mandou. Foi você que disse: - “Vai”. Eu ia morrer e seria tão fácil morrer. Mas você, você me salvou e disse: - “Te dou uma noite do meu marido”. Eu tive essa noite. Só. E queres me tirar esta noite? Agora é tarde. Tudo já aconteceu.

GUIDA – Acabaste?

LÍGIA – Acabei. Mas não quero ouvir mais nada de você.

GUIDA – Pois ouve ainda. Você não pode pensar, ou olhar, ou tocar no meu marido. Ou sorrir. A gente não sorri para todo mundo. Você não pode sorrir para meu marido. Escuta, Lígia. Você não me conhece. Paulo não me conhece, eu própria não me conhecia. Eu me conheço agora. Se você quiser mais do que a noite que já teve, eu mato você. Ou, então, mato o único homem que ameí. (Com ar de louca) Paulo dormindo e morrendo.

LÍGIA *(batendo os pés como uma bruxa)* – Chega, sua bruxa! Eu não aguento mais!

GUIDA – Eu disse a meu marido: – vocês não vão se encontrar lá fora. Quando sair, você fica. Ficaremos sozinhas. Ouviu?

LÍGIA – Ouvi. (RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.75-76 – grifos nossos)

Efetivada e sem retorno, a triangulação amorosa encaminha o drama para o seu desfecho. Guida caíra na armadilha que ela mesma armara. O encontro entre Paulo e Lígia não se restringiria a uma única noite, o casal se apaixonara. Guida vê os indícios do envolvimento do marido com a irmã, nos mais variados gestos de Paulo, principalmente no

que se refere ao aspecto da volúpia. Este perdera a sensualidade que o unia a Guida. As relações conjugais, antes diárias e calorosas, esfriara de forma abrupta, como explicitam as reclamações de Guida ao marido, cujo comportamento é marcado pela pusilanimidade:

(Paulo e Guida no quarto)

GUIDA – Paulo, Paulo! o que há com você?

PAULO – Comigo? (Com certo desespero). Guida, não há nada comigo!

GUIDA – Estou achando você tão estranho, tão desconhecido.

PAULO – Eu não fiz nada, ou fiz?

GUIDA – Faz uma semana que Lígia esteve aqui vocês estiveram aqui. Uma semana e você me fez uma carícia distraída. Você não me procurou mais.

PAULO – Não te procurei como?

GUIDA – Não seja cínico, Paulo.

PAULO – Você nunca falou assim comigo.

GUIDA – Paulo, você não me procurou mais, sexualmente. Entendeu, agora?

(Paulo quer puxá-la.)

PAULO – Meu amor.

GUIDA *(reagindo)* – Assim não quero. Olha pra mim. Vamos conversar. No dia em que falamos sobre Lígia, você se convenceu depressa demais. Como se fosse a coisa mais natural do mundo.

PAULO – Meu amor, você me disse que era a vida ou a morte de sua irmã.

(Guida grita.)

GUIDA – Não vamos falar desse assunto. **Eu quero que você não se esqueça que sou a mulher amada de todos os dias.** E, de repente, você passa uma semana, toda uma semana, Paulo. (RODRIGUES; MAGALDI, 1990, p. 76-77 – grifos nossos)

A recomendação de Guida chega num momento bastante tardio. Paulo e Lígia haviam se apaixonado. Uma única noite não lhes era mais suficiente. Desejam-se parceiros sexuais mais constantes. Encontram-se longe dos olhos de Guida, ato ainda permitido, implicitamente, pela esposa de Paulo. Curiosamente, Paulo leva Lígia ao mesmo local aonde ia com Guida, repetindo, para a cunhada, as mesmas frases dirigidas à Guida, amando a cunhada à maneira que amara sua mulher, no recante que antes era dele e de Guida.

Nesse encontro, Paulo confessa à Lígia que a ama, no que é plenamente correspondido. Confessa, à amante, que não nutre mais desejos pela mulher, enquanto começa a se formar, entre eles, a possibilidade de eliminação de Guida, agora um estorvo entre seu marido e a sua irmã: Entre as manifestações amorosas, Paulo e Lígia falam da morte da esposa e da cunhada. As personagens, assim como as figuras bíblicas de Adão e Eva, passam a vagar num limbo de inseguranças, sobre o que um pensa sobre o outro e sente sobre si, ou seja, são “expulsos” de um relacionamento que, aparentemente, lhes trazia uma segurança e tranquilidade, atmosfera que se assemelha à ideia de “paraíso sentimental”:

(Encontro no exterior: Paulo e Lígia.)

LÍGIA – Ah, Paulo!

PAULO – Vamos sentar, ali. [...]

LÍGIA – Estou assustadíssima. [...] Hoje, foi tua mulher que me disse: “Vai, vai – insistiu, vai passear.” Queria que a gente se encontrasse. [...] O que é que eu sou para você? O que é que eu represento? Você tem coragem, fala, de responder?

PAULO – Te amo.

GUIDA – Só mais uma perguntinha. De quem é que você gosta mais? De mim ou de Guida?

PAULO – Te amo.

LÍGIA – Então, não precisa responder à segunda pergunta.

(Lígia apanha a mão de Paulo e a beija.)

PAULO – Eu fico pensando. Ela entrando no teu quarto e te matando. Ou a mim. Agora, eu não quero morrer. Quero você viva. Tive um momento em que ia te chamar para morrer comigo. Você teria coragem de morrer comigo?

LÍGIA – Meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. **Mas se alguém tem que morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu.**

PAULO – Não diga o nome. Diga *ela*.

(RODRIGUES; MAGALDI, 1985, p.77; 78-79 – grifos nossos)

Profético, o discurso de Lígia se tornaria realidade. A sentença de Lígia se concretizaria. Guida caíra na arapuca que tecera e cairia, também, no logro astucioso e mortal do marido. Este, ao chegar a casa, em meio ao interrogatório e insatisfação da esposa com o seu romance com a sua irmã, fingiria querer suicidar-se, carregando, assim, sua mulher ao parapeito da janela. Guida, confiante, senta-se ao lado do marido. Paulo a empurra e grita para Lívia, querendo tê-la como testemunha ocular do “suicídio” da mulher e, dessa forma escapar ao crime cometido. Mesmo querendo Paulo, Lígia titubeia. Diz que foi ele que matou sua irmã, terminando, por fim, de acusá-lo aos vizinhos:

PAULO – Me dá um beijo?

GUIDA – Responde: – vocês estiveram juntos?

PAULO – Ainda essa pergunta?

GUIDA – Eu sei! Escuta! Sei que vocês se encontraram! Ninguém tira isso de mim! Mas quero ouvir a tua confissão. Você mentiu?

PAULO – Menti.

GUIDA – Escuta, escuta! Você fez com a mulher de uma noite o que só podia fazer comigo. *(De frente para a plateia)* Você me disse: - “Só faço isso contigo e porque é contigo”. Mentira, tudo mentira. Maldito esse beijo com gosto de sexo. E essa cínica do lado, ouvindo tudo, a cínica!

PAULO *(agarrando-a)* – Chega! Não querias a confissão? Te dei a confissão! E agora? Quer mais de mim o quê?

GUIDA – Quero te dizer o que precisavas ouvir. De hoje em diante, não dormiremos mais na mesma cama.

(Paulo se encaminha para a janela.)

GUIDA – O que é que você vai fazer?

PAULO – Olha.

(Num movimento ágil e elástico, Paulo senta-se no peitoril da janela.)

GUIDA – Não faça isso, Paulo!

PAULO – Vem cá. Fica atrás de mim.

(GUIDA obedece.)

PAULO – Assim. Eu estou solto, com as minhas mãos levantadas, sem nenhum apoio. Você disse que me mataria? Basta que me empurre com as duas mãos. Eu cairei e em três segundos estarei morto.

(Guida falando alto para Lígia ouvir.)

GUIDA – Eu não mataria você, nunca. Lígia, sim, Lígia eu mataria.

PAULO – Senta comigo.

(Ele ajuda Guida a sentar-se.)

PAULO – Eu te seguro. E agora? Tem medo?

GUIDA – Contigo, não tenho medo de nada.

PAULO *(Abraçado à mulher)* – Hoje, vou te amar como nunca. Quero ver você gritar como Lígia.

GUIDA – Outra vez ela, sempre ela. Será assim, sempre assim, até minha morte. Morrerei ouvindo você dizer o nome de Lígia.

PAULO – Se fosse ela, não você. Ela sentada aqui, abraçada por mim. Eu devia empurrar?

GUIDA – Devia empurrar.

PAULO – E não te espantaria a morte de tua irmã?

GUIDA – Me tira daqui. Tenho medo.

(Paulo a solta e empurra. Grito de Guida. Lígia bate na porta. Ele vai abrir. Entra Lígia.)

PAULO – Guida caiu.

LÍGIA – Foi você.

PAULO – Ou pensava que fosse quem? [...]

PAULO *(desesperado)* – Desce comigo. Temos que dizer que foi loucura – um acesso de loucura.

LÍGIA *(frenética)* – Mas eu tenho medo de não chorar!

PAULO – Não grita, pelo amor de Deus, não grita! Pensa na tua culpa e chora!

LÍGIA *(aos soluços)* – Eu sei que não vou chorar!

PAULO – Vem!

(Paulo quer segurá-la. Ela se desprende feroz.)

LÍGIA – Não me toque! Eu não sou culpada! Foi você que matou! Assassino!

(Lígia corre para a janela.)

LÍGIA – O assassino está aqui! É meu cunhado! Assassino! Assassino! Assassino!

(RODRIGUES; MAGALDI, 1990, p. 83-6)

Nessa última peça de Nelson Rodrigues, a triangulação amorosa resultaria no assassinato de Guida, cometido pelo marido caloroso que tivera, antes da triangulação amorosa. Lígia, não obstante a paixão que sente pelo cunhado, guardaria, mesmo esmaecida, a antiga simbiose com a irmã, não aceitando, portanto, se tornar cúmplice do cunhado, na ocultação do crime que ele cometera contra Guida.

Figura seminal, Nelson teria enorme descendência dramaturgica. Foi quem descobriu Augusto Boal, cujas peças iniciais eram muito influenciadas pelo seu universo, inclusive histórias de incesto... *A moratória*, de Jorge Andrade, deve muito da flexibilidade de seus dois planos (presente e passado) à estrutura de *Vestido de noiva*. As cenas curtas, a mudança constante de planos, de Moço em estado de sítio a Rasga coração, provavelmente não revelariam tanta maestria, se Oduvaldo Vianna Filho não tivesse a precedê-lo Nelson Rodrigues. Plínio Marcos faz questão de proclamar sua dívida ao ilustre antecessor. E a maioria dos jovens autores aproveitou a ductilidade do diálogo rodriguiano.

Sábato Magaldi⁴²

42(MAGALDI, 2008, p. 131).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Claro está que a angústia sopra, a angústia venta,
por toda a parte.

Nelson Rodrigues⁴³

Através da perspectiva de Georg Lukács, corroborada, no Brasil por Antonio Candido, acerca da relação entre literatura e sociedade, de seu método análise do texto artístico, nos voltamos para a leitura das peças “A falecida”, “Os sete gatinhos” e “A serpente”.

Num primeiro momento, procuramos situar a obra de Nelson Rodrigues, na dramaturgia brasileira, destacando sua importância para o teatro nacional, apesar de suas peças terem sido, constantemente, alvos da perseguição política, instaurada, à época, em solo nacional. Perseguição, essa, que embora tenha prejudicado a obra rodriguiana, não impediu o autor de elaborar uma dramaturgia inovadora e de qualidade. Essa constatação arrancou de Magaldi um incontido desabafo:

Ainda está para ser estudado o estupro sofrido pelo teatro com a violenta censura então imposta a toda a vida do país. Com o passar do tempo, tende-se a esquecer que muitas dessas diretrizes artísticas e literárias refletem o clima da época. (MAGALDI, 1992, p.54)

Na presente pesquisa em nível de Doutorado foi nosso objetivo apontar e analisar as representações sobre a religiosidade brasileira encontrada na obra dramática de Nelson Rodrigues.

Ao conhecermos a obra dramática rodriguiana completa percebemos nela a presença do ideal propagado pelas religiões cristãs: a imagem bipartida da mulher, divida entre mãe Virgem de Jesus e a prostituta pecadora, representação esta muito fortemente presente na formação da moralidade sexual e na literatura do Brasil em meados do século XX.

Ficou claro para nós que mitos da religião católica, trazida pelos portugueses no século XVI, assim como de algumas outras religiões dos povos que formaram o caráter do povo brasileiro – a exemplo do Candomblé e do espiritismo – formaram a moralidade religiosa vigente no Brasil na época em que foram escritas as peças estudadas e que Nelson

43 (RODRIGUES, 2013, p. 123.)

Rodrigues em sua obra literária, registra de forma singular, ao acrescentar ao seu gosto particular por temas diretamente relacionado às obsessões do caráter humano e das práticas sociais – assim como o é a religiosidade – do mundo ao seu redor, dando ao seu texto um caráter universal e pontual ao mesmo tempo.

Em “Os sete gatinhos”, assim como também em “A falecida”, a religiosidade foi a marca predominante e determinante para as ações das personagens. Toda trama chega a pautar-se em uma contradição: a filha caçula Silene é idealizada como uma santa e é destinada ao confinamento para a preservação de sua virgindade para que assim consiga um bom casamento, enquanto que as filhas são aliciadas pelo pai a trabalhar em subempregos e ao mesmo tempo buscar a prostituição como meio de garantir uma pomposa cerimônia de casamento para a caçula.

Silene, a representante do ideal de pureza desejado por toda a família e que ao mesmo tempo carrega em seu ventre o filho de um homem casado, forma com sua irmã Aurora um par de contrários complementares que sintetiza bem a representação da mulher na obra de Nelson e de tantos outros poetas de sua época: a da santa-prostituta e da prostituta-santa. E com Aurora também que Silene e Bibelot (o pai do filho que Silene) cria um triângulo amoroso que reproduz a tríade sagrada do mito cristão da relação entre Jesus (a vítima sacrificial), Maria, sua mãe e Madalena, a prostituta.

“Seu” Noronha, um homem amargurado que procura algum conforto para a frustração de não cumprir suficientemente bem o papel de provedor para sua família, no Teofilismo, religião esta que apresenta traços do Espiritismo kardecista e acaba por, ironicamente, encaminhá-lo para um fim trágico, no qual as mulheres que oprime terão seu momento de vingança em um ritual de sacrifício ao descobrirem que era ele quem com a justificativa de salvar a família, levava as mulheres para a degradação moral.

As representações sobre a religiosidade em “Os sete gatinhos” se apresentam através de suas personagens que, num jogo de luz e sombras revelam e ocultam sua face verdadeira, buscando nas demais o seu complemento. Um ótimo exemplo disto é a relação simbiótica e, ao mesmo tempo dicotômica da mulher santa/prostituta, criada pelas religiões, reforçadas pelos poderes econômicos que marcam a característica principal das personagens femininas neste texto. Essas representações, percebemos, são reflexos das representações sobre a religiosidade brasileira, criadas e difundidas na nossa literatura ao longo dos séculos.

Em “A falecida” percebemos um fenômeno semelhante. Notamos que neste texto, de forma ironicamente inversa, as personagens que buscam na religião algum tipo de conforto, caminham mais rapidamente para a destruição física, ou ainda puramente moral,

como acontece com a personagem Zulmira, que primeiramente influenciada pela cartomancia, as predições de Madame Crisálida e posteriormente pelas regras rígidas impostas pelo Teofilismo.

No entanto, apesar de toda a busca incessante por conforto o fim leva todas as personagens para o caminho oposto. Zulmira não tem o enterro de luxo desejado e prometido pelo marido no leito de morte, que passou a ser sua obsessão e o único e derradeiro conforto que a suburbana teria para compensar a vida vulgar que levou. Tuninho, o marido traído, vinga-se da traição sofrida e por fim não cumpre a promessa feita a Zulmira e a conduz para a última morada de seu corpo num enterro digno dos mais insignificantes dos seres e fica com o restante do valor que recebe de Pimentel – o amante de sua esposa – para pagar o enterro de Zulmira para realizar seu sonho de apostar na vitória do seu time de coração contra um Maracanã lotado. No entanto, nem a realização do desejo salva o expressionista personagem da dor e a solidão no final da peça e por fim Tuninho sucumbe ao desânimo de se saber traído e solitário, esconde o rosto entre as mãos e chora “*como o mais solitário dos homens*” (RODRIGUES, 1985, p.119). Isso acontece, para ampliar a ironia da cena, entre gritos e louvores dos torcedores que preenchem o maior estádio de futebol do Brasil até aquele momento.

O último texto estudado e também o último texto dramático escrito por Nelson Rodrigues encerra em si um dos principais temas relacionadas à religiosidade que se encontram diluídas nos demais textos rodriguianos: a triádica relação entre duas irmãs e um homem, que passa em “A serpente”, o papel de coadjuvante para o protagonismo. Assim, o triângulo amoroso entre as irmãs Lígia e Guida e seu marido Paulo, bem como o próprio título do texto, revelam uma relação estreitíssima com a tradição cristã através do mito da expulsão do Paraíso.

Diferentemente do que acontece em “Os sete gatinhos”, a triangulação amorosa entre duas irmãs e um homem acaba por resultar na morte de uma delas, Guida, por meio de um ato covarde cometido por seu próprio marido, que no calor de uma discussão resolve sacrificar seu amor primeiro pela novidade de encontrar, sem culpa, a sua – até então cunhada –, Lígia. A irmã da esposa morta, Lígia, apesar da paixão que sente pelo cunhado e amante, não aceita se tornar sua cúmplice e denuncia, aos gritos, o assassino de sua irmã.

Percebemos que parte dos mitos do livro da Gênese – especialmente no que se refere a expulsão de Adão e Eva do paraíso por causa da má influência da serpente –, parte da mitologia cristã, são representadas no texto. Inicialmente harmônica a relação entre as duas irmãs, Lígia e Guida e de seus respectivos maridos era, aparentemente, reflexo da mais pura

felicidade, o que poderíamos chamar de um paraíso terrestre. No entanto, depois de um deslize simples, porém fatal – a oferta de Guida para que sua irmã Lígia se entregasse aos prazeres carnavais com Paulo, seu cunhado, para que assim desista de dar cabo à própria vida – as irmãs, que inicialmente eram ligadas por um amor profundo, se tornariam inimigas mortais, como prova o desfecho do texto. Assim, podemos comparar o declínio da família com o fim da tranquilidade entre os primeiros habitantes da Terra, segundo a tradição cristã, Adão e Eva, como bem observa Magaldi:

A reação imediata de Lígia à oferta de Guida é de perplexidade. Entre ela eo cunhado nunca houve uma aproximação que justificasse o ato sexual: ‘Como uma noite, se ele não me olhou, não me sorriu, não reteve a minha mão? E, de repente, acontece tudo entre nós? E ele quer, sem amor, quer?’ Guida, porém, acredita no sortilégio, no poder vital do sexo. Assegura à irmã que ele ‘nunca mais terá vontade de morrer’. Nelson põe na boca de Guida uma fala que deve ter-lhe custado muito, já que sempre advogou a união de amor e sexo, a plenitude do sexo dentro do amor: ‘O homem deseja sem amor, a mulher deseja sem amar.’ Nessa separação estaria a origem da queda paradisíaca – a tragicidade da condição humana. [...] E a tentação expressa em *A serpente* coloca os protagonistas em face da tragicidade existencial, quando o homem encara o abismo que define a sua frágil natureza. (RODRIGUES; MAGALDI, 2003, p. 128; 130-grifos do autor)

Encontramos na raiz deste texto rodriguiano (ironicamente a última de suas peças) os princípios dos mitos cristãos da criação do mundo e da vida do filho de Deus, Jesus. Em “A serpente” a religiosidade cristã, a mesma que foi trazida pelos invasores portugueses, e é uma das mais difundidas em terras brasileiras ainda nos dias de hoje, se apresenta nas entrelinhas, direcionando o desfecho do texto para um fim trágico, não apenas neste, mas em boa parte da obra rodriguiana, como afirma Magaldi:

A história de duas irmãs vinculadas ao mesmo homem atravessa a obra de Nelson Rodrigues. desde *Vestido de noiva*, ela aparece em diversos textos, assumindo variações maiores ou menos. Pode-se identificá-la em *Álbum de família*, *Os sete gatinhos*, *O beijo no asfalto* e *Bonitinha, mas ordinária*. Entende-se que a situação seja privilegiada no universo rodriguiano: ela contém muitos elementos psicanalíticos e poéticos, além de apelar para o mito de um sangue fatalizar-se por outro sangue. Em *A serpente*, a última peça do dramaturgo, escrita em 1978 e estreada no Teatro BNH do Rio, no dia 6 de março de 1978, seis anos após *Anti-Nelson Rodrigues*, lançamento anterior, o motivo, salta do papel de coadjuvante para o de protagonista.[...] não é gratuito pensar que Nelson, por ter adiado tanto tempo a realização do texto, diluiu a história em outros enredos, para finalmente explorá-la em toda a potencialidade.” (RODRIGUES; MAGALDI, 2003, p. 124; 128)

Nos três textos estudados, a forma como as mulheres – vértices do triângulo amoroso que se forma em todos os textos dramáticos de Nelson Rodrigues – são representadas, reproduz uma tendência secular que se apresenta na literatura brasileira: a santa e a prostitutas tanto em uma relação de bipartição quanto de simbiose, advinda, e que é reflexo, acreditamos, da herança religiosa cristã recebida dos invasores europeus, que serviu como um dos fortes alicerces da criação literária de Nelson Rodrigues.

Consideramos que a obra rodriguiana, apesar de ser calcada em uma tradição secular, foi uma influência fundamental para a renovação do teatro brasileiro, e assim acreditamos que a presente pesquisa poderá contribuir e estimular outros pesquisadores(as) em investigações sobre as diversas possibilidades que existem em uma das mais expressivas obras dramáticas de língua portuguesa: o teatro rodriguiano, a qual encerra em si características de uma grande obra literária, assim como observa o seu principal crítico e estudioso, Magaldi:

Indo do consciente ao subconsciente e às fantasias do inconsciente, do trágico ao dramático, ao cômico e ao grotesco (muitas vezes fundidos numa peça ou mesmo em uma cena), da réplica lapidar ao mau gosto proposital, do requintado ao kitsch, do poético ao duro prosaísmo, Nelson conferiu aos seus textos uma dimensão enciclopédica. Nenhuma outra obra, em nosso teatro, alcançou tamanha abrangência e originalidade. A dramaturgia alçou-se, com Nelson, à altura das demais artes brasileiras, renovadas a partir da Semana de Arte Moderna em 1922. (MAGALDI, 2008, p. 130).

É importante, no entanto, frisar que essa influência não foi pontual, mas ao contrário, reverberou através dos tempos e fez com que a obra de Nelson Rodrigues se tornasse referência e inspiração para outros artistas das artes cênicas, assim como já apontou as de incestos... *A moratória*, de Jorge Andrade, deve muito da flexibilidade de seus dois planos (presente e passado) à estrutura de *Vestido de noiva*. As cenas curtas, a mudança constante de planos, de *Moço em estado de sítio* a *Rasga coração*, provavelmente não revelariam tanta mestria, se Oduvaldo Viana Filho não tivesse a precedê-lo Nelson Rodrigues. Plínio Marcos faz questão de proclamar sua dívida ao ilustre antecessor. E a maioria dos jovens autores aproveitou a ductilidade do diálogo rodriguiano. (MAGALDI, 2008, p. 131.)

O nome de Nelson estará sempre ligado à modernidade teatral no Brasil. Entre os dramaturgo brasileiros, ele foi sem dúvida, o que implementou mais mudanças radicais, a partir da ruptura de tabus, da criação uma nova linguagem teatral, que incluiu estruturas textual e formas inovadores de encenação. Um dos paradoxos mais atraentes dos seus textos é

que, apesar de aparentemente chocantes, por fim representam, a nosso ver, nada mais que uma ruptura dos próprios preconceitos neles denunciados.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução Alfredo Bosi. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ALENCAR, José de. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1977. v. 1.

ALVES, Castro. Vozes d'África. In: _____. **Os escravos**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.

AMADO, Jorge. **Mar morto**. 48. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1979.

ANDRADE, Carlos Drummond. Prece do brasileiro. In: _____. **Poesia e prosa**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

AULETE, Caldas; GEIGER, Paulo (Org.). **Minidicionário contemporâneo da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

BANDEIRA, Manuel. O anjo da guarda. In: _____. **Libertinagem**. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

BARRETO, Tobias. A escravidão. In: _____. **Dias e noites**. Brasília: INL; Sergipe: Secretaria da Educação e da Cultura do Estado, 1978.

_____. **Clara dos anjos**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (Org.); BASSANEZI, Carla (Coord. de textos). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2001.

BÍBLIA, Gênesis. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução Padre Antônio Pereira de Figueiredo. Edição Ecumênica. Rio de Janeiro: Enciclopédia Britânica, 1967.

CAMPOS, Paulo Mendes (Org.). [Prefácio de Os sete gatinhos]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966. v. 3.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 1965.

_____. Literatura de dois gumes. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2002.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura brasileira**: história e antologia: das origens ao realismo. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1988.

CASTRO, Ruy. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**: 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

_____. **O anjo pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CECCAGNO, Douglas. **Mito e absurdo no moderno drama francês e em Nelson Rodrigues**. 2012. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

CLASTRES, Hélène. **Terra sem mal**: o profetismo tupi-guarani. Tradução Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1978.

COSTA, Iná Camargo. Alaíde Moreira no purgatório. **Praga-Revista de Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 2, p. 69-85, 1997;

CUNHA, Francisco Carneiro da. **Nelson Rodrigues, evangelista**. São Paulo: Giordano, 2000.

_____. O teatro de Nelson Rodrigues e a crítica. **Orbemidia**, São Paulo, set. 2002. Disponível em: <<http://www.orbemidia.com/nelsonrodrigues/teatcrit.html>>. Acesso em: 15 de setembro de 2015

_____. **A crítica e o teatro de Nelson Rodrigues**. Disponível em: <<http://francisco.c.dacunha.sao.zaz.com.br/escritos.htm>>. Acesso em: 20 de fev. 2013.

DUSSEL, Henrique. **História da Igreja latino-americana**: 1930-1985. Tradução Eugenia Flavian. 2. ed. São Paulo: Paulus, 1989.

ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von. **Brasil, novo mundo**. Tradução de Domício de Figueiredo Murta. Belo Horizonte: Centro de Estudos Históricos e Sociais: Fundação João Pinheiro, 1996.

ETIENNE FILHO, João. **Macunaíma**. 22. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.

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

[FARIA, João Roberto. A revolução de Nelson Rodrigues](#). In: CONFERÊNCIA CAMINHOS DO TEATRO BRASILEIRO, 2011, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/eventos/revolucao-de-nelson-rodrigues>>. Acesso em: 15. Set. 2015.

FARIA, João Roberto. **O teatro na estante**: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FARIA, João Roberto. Nelson Rodrigues e a modernidade de Vestido de Noiva. In: _____. **O Teatro na Estante: estudos sobre dramaturgia brasileira e estrangeira**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FORTES, Maria Teresa Ribeiro. **Clarice Lispector e Nelson Rodrigues: a representação da mulher nos anos 40**. 2003.106 folhas. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FRAGA, Eudinyr. **Nelson Rodrigues Expressionista**. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. A revolução Nelson Rodrigues. **Revista brasileira**. Rio de Janeiro, v. 70, p.13-34, 2012.

FREYRE, GILBERTO. [orelha]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. v. 1.

GIRARD, René. **Coisas ocultas desde a fundação do mundo: a revelação destruidora do mecanismo vitimário**. Tradução Martha Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOMES, Heloisa Toller. A audácia poética de Castro Alves. In: _____. **O negro e o romantismo brasileiro**. São Paulo: Atual, 1988.

GONÇALVES, Delmiro. [Prefácio]. In: GUARNIERI, Gianfrancesco. **Eles não usam black-tie**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

HUPPES, Ivete. **Melodrama: o gênero e sua permanência**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LEAL, Eneida. **Os orixás no Brasil: edição bilingue**. Rio de Janeiro: Spala, 1988.

LUKACS, Georg. Zur Soziologie des modernen Dramas. **Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik**. [s. l.], v.38, n.2, p.304-345, 1914.

MAGALDI, Sábato. **Nelson Rodrigues: dramaturgia e encenações**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1992.

MAGALDI, Sábato. A peça que a vida prega: teatro de Nelson Rodrigues. In: _____. **Moderna Dramaturgia Brasileira**. São Paulo: Perspectiva. 1998.

_____. **Teatro em foco**. São Paulo: Perspectiva. 2008.

MARTINS, Maria Helena Pires. **Nelson Rodrigues**. São Paulo: Abril Educação, 1981.

MENDES, Miriam Garcia. **O negro e o teatro brasileiro: (entre 1889 e 1982)**. São Paulo: Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.

MILARÉ, Sebastião. Nelson Rodrigues e o melodrama brasileiro. **Travessia: Revista de Literatura Brasileira**. Florianópolis, n. 28. p.15-47, 1º sem. 1994.

MORAIS NETO, Prudente. [orelha]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. v. 1.

NUNES, Élton de Oliveira. O anjo pornográfico: religião e prazer em Nelson Rodrigues. **Revista Caminhando**. São Paulo, v. 9, n. 1 [13], p. 155- 167, jan./jun. 2004.

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

PAULINI, Marcelo Mott Peccioli. **Alguns aspectos da dramaturgia de Nelson Rodrigues**. 1994. **130 folhas**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.

PENA, Martins. **Comédias**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 3 v.

PORTOLESE, Joana Teixeira. **Nelson e suas mulheres**. 2002. **42 folhas**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. A personagem no teatro. In: _____. **Teatro em progresso**: crítica teatral (1955-1964). São Paulo: Perspectiva, 1984.

_____. **História concisa do teatro brasileiro**: 1507-1908. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. **Apresentação do teatro brasileiro moderno**: crítica teatral de 1947-1955. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

RIBEIRO, Darcy. **América Latina**: a pátria grande. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara Dois, 1986.

ROCHA, Adriana Regina. **Mulher e família na dramaturgia de Nelson Rodrigues**: anos 50 e 60 do século XX. 2002. 145f. Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

_____. **Aos trancos e barrancos**: como o Brasil deu no que deu. 3. ed. 5. reimp. Rio de Janeiro: Guanabara, 1985.

_____. **Mestiço é que é bom!** Rio de Janeiro: Revan, 1997.

_____. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RODRIGUES, Nelson; MAGALDI, Sábato (Org.). **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Peças Psicológicas. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1981. v. 1.

_____. **Teatro completo de Nelson Rodrigues**. Tragédias cariocas I. Nova Fronteira. Rio de Janeiro. 1985. v. 3.

_____. **Teatro completo**. Tragédias cariocas II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990. v. 4.

_____. **Teatro completo**: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

RODRIGUES, Nelson; SOUSA, Pompeu. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. v. 1.

_____. **Memórias**. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1967.

_____. **A vida como ela é...**: o homem fiel e outros contos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. **O óbvio ululante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **Somos o Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

ROHTER, Larry. Reawakening the giant of Brazil theater. In: **The New York Times**. Nova York, dez. 2000. Disponível em: <<http://www.stanford.edu/group/brazil/html/dorarticle.html>>. Acesso em: 19 nov. 2014.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953. t. 4.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SAFFIOTI, Heleieth I.B. **A mulher na sociedade de classe**: mito e realidade. Rio de Janeiro: Vozes. 1979.

SALOMÃO, Irã. **Nelson**: feminino e masculino. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O canibalismo amoroso**: desejo e interdição em nossa cultura através da poesia. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil**: República: da Belle Époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3.

SOUZA FILHO, Edson Alves de. Personagens da revista SABRINA: uma análise de conteúdo. **Revista de Psicologia**. Fortaleza, v. 9-10, 1992.

SOUSA, Pompeu de. [introdução]. In: RODRIGUES, Nelson. **Teatro quase completo**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965. v. 1.

VON MARTIUS, C; VON SPIX, J. **Viagem pelo Brasil** (1817-1821). Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: USP, 1981.

VENTURI, G.; RECAMÁN, M.; OLIVEIRA, S. (Orgs.). **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

XAVIER, Marlon. O conceito de religiosidade em C. G. Jung. **Revista Psico da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC)**. Porto Alegre, v. 37, n. 2, p. 183-189, maio/ago. 2006.

Lucila

Mitos- as peças míticas pq não estão? As tragédias cariocas mostram Cultura do teatro europeu. Representações. Não. Herança de tradição europeia se contrapõe à cultura

Suelma

Zélia

Introdução. Marco teórico. Aprofundar mais na introdução ou excluir. Conceito de tragédia. Religião é um elemento trágico, que desencadeia a tragédia. Conceito de tragédia reelaborado nas representações. Esclarecer conceito de “mestiçagem religiosa”. Presença da cartomante. Desenvolver mais a presença da cartomante. Marco teórico das relações de gênero na Introdução também.

Marinalva